

André Körner

Theatralisierung der Lebenswelt durch Reality TV Formate

Die Simulation im grellen Licht der Wirklichkeit

André Körner

Theatralisierung der Lebenswelt durch Reality TV Formate –
Die Simulation im grellen Licht der Wirklichkeit

Dissertationen der LMU München

Band 7



Universitätsbibliothek
Ludwig-Maximilians-Universität München

Theatralisierung der Lebenswelt durch Reality TV Formate

Die Simulation im grellen Licht
der Wirklichkeit

von
André Körner

Herausgegeben von der
Universitätsbibliothek der Ludwig-Maximilians-Universität
Geschwister-Scholl-Platz 1
80539 München

Text © André Körner 2016
Erstveröffentlichung 2016
Zugleich Dissertation der Universität zu München 2015

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in
der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische
Daten sind im Internet abrufbar über <http://dnb.dnb.de>

Herstellung:

MV-Verlag Wissenschaft

Am Hawerkamp 31, Haus G, 48155 Münster

Open-Access-Version dieser Publikation verfügbar unter:

<http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:19-189995>

978-3-95925-020-7 (Druckausgabe)

978-3-95925-021-4 (elektronische Version)

Inhaltsverzeichnis

1	Reality TV ist.....	1
1.1	Gestern und heute	5
1.2	Reality TV und was es zu untersuchen gilt	10
2	Theatralität, Theater, Inszenierung, Metaphern und Bedeutungen	15
2.1	Vorspiel im Dschungelcamp.....	15
2.2	Sehen und gesehen werden – Über Aktualität und Funktionalität der Theatermetapher in der einsehbaren Welt	19
2.3	Theatralität – eine Bestandsaufnahme	22
2.3.1	Exkurs Inszenierung – ein notwendiges Zwischenspiel..	25
2.3.2	Zurück zur Theatralität	35
2.4	Alles Theater? Über die bestimmte Beliebigkeit zwischen Begriff und Metapher	40
2.5	Der theatrale Prozess – Nabelschau kultureller Sehnsucht	46
2.5.1	Theatralität als Gefüge	50
2.6	Wirklichkeit und Simulation – eine gegenseitige Illumination..	52
2.6.1	Reality TV und Simulationstheorie – Für und Wider einer Zwangsläufigkeit.....	53
3	Reality TV – Ein Fass ohne Boden, ein Feld ohne Grenzen?...	61
3.1	Allgemeine Merkmale und Definitionsversuche	62
3.2	Besonderheiten der Doku-Soap.....	68
3.3	Besonderheiten des Real-Life TV zwischen Dschungel und OP-Tisch.....	73
3.4	Besonderheiten der Casting-Show	81
3.5	Besonderheiten des Scripted-Reality-Formates.....	84
3.6	All about Reality TV – eine Zusammenfassung konstituierender Merkmale	85

4	Realität, Wirklichkeit, Lebenswelt – Perspektiven allgemeiner Ausgangspunkte?	91
4.1	Abendländisches Denken und Realität	91
4.2	Wo ist die Realität – Realismus und radikaler Konstruktivismus im Raum des Möglichen.....	94
4.3	Baudrillards Realität – ontologisch oder konstruiert?	102
5	Die Lebenswelt als intersubjektives Bewertungssystem von Wirklichkeit	107
5.1	Willkommen in den Wirklichkeiten.....	111
5.2	Die Wirklichkeit des Alltags.....	112
5.3	Die soziale Struktur der Alltagswelt.....	114
5.3.1	Sozialität als Schlüssel zu Inszenierung und Wahrnehmung auf einen Blick	120
5.4	Zeit und Wirklichkeit	120
5.4.1	Die Zeitperspektive des „ego agens“ und ihre Umsetzung im Reality TV.....	121
5.4.2	Lebemann Horsti	122
5.4.3	Zeit und Dauer – Über das Innen und Außen der Zeit..	124
5.4.4	Zeit für eine Übersicht.....	127
5.4.5	Zerbrochene Einheit, freier Blick.....	130
5.5	Räumliche Aufschichtung der alltäglichen Lebenswelt.....	131
5.5.1	Die Rahmung von Körper und Leib als Ort des Seins im Reality TV	132
5.5.2	Leib und Körper in der Welt	137
5.5.3	Hoc est Locus	143
5.6	Die Lebenswelt als Bezugssystem von Wirklichkeit.....	146
5.7	Theatralität der Lebenswelt.....	148
5.8	Reality TV als kulturelle Inszenierung lebensweltlicher Theatralität.....	151

6	Authentizität in Kultur und Medien	155
6.1	Authentizität – Geschichte und Konzeption eines Clusterbegriffs	158
6.1.1	Historie, Entwicklung, Assoziationen, Begriffliche Unschärfe – Konzeption statt Konzept	158
6.2	Unsicherheit und Vertrauen – Exkurs über Authentizität, Wahrheit, Glaubwürdigkeit und Wahrhaftigkeit	162
6.3	Die Undurchsichtigkeit des Wie und Wo personeller Authentizität.....	166
6.3.1	Leib, Rolle, Identität – eine vielschichtige Einheit.....	169
6.3.2	Der authentische Leib – ein ambivalentes Konstrukt..	173
6.4	Authentizität und ihre mediale Transformation	176
6.4.1	Der Körper und sein Bild – Exkurs Liveness.....	177
6.5	Authentizität und das Hypermedium Fernsehen	179
6.5.1	Person, Performer, Darsteller, Figur im Reality TV	179
6.5.2	Jetzt da und doch vorbei – Die zwangshistorische Sicht von Authentizität durch das Fernsehen	181
6.5.3	Authentizität und Autor.....	181
6.5.4	Authentizität und Referenz.....	186
6.5.5	Authentizität und interne Gestaltung	188
6.5.6	Interne und Externe Beglaubigungsstrategien.....	191
6.6	Offene Konzeption von Authentizität – Der Versuch einer Zusammenführung.....	193
6.7	Zwischen Stil und Substanz	195
6.7.1	Exkurs über Denken und Fühlen.....	197
6.8	Philosophischer Diskurs: Bataille oder die Überschreitung der Wirklichkeit.....	199
6.8.1	Überschreitung der Grenze	199
6.8.2	Das Prinzip der Energie – Über Akkumulation und Verschwendung	202
6.8.3	Verbot und Überschreitung.....	204
6.8.4	Zwei Welten und die Überschreitung ihrer Grenze	206
6.8.5	Souveränität – Der Schlüssel zur anderen Seite	209
6.9	Auf einen Blick.....	214

7	Dionysos mit Kassengestell – Horst Thalwitzer und die deutsche Männlichkeit	217
7.1	Exkurs Männlichkeiten und Männlichkeitsforschung	218
7.2	Vom Wesen und Sein, Handeln und Bleiben der Geschlechter	219
7.3	Know the Rules – Play the Game, die ersten Spiele der Männlichkeit und ihr Spielplatz	223
7.4	Männlichkeit und ihr Ausdruck in der Teutonen-Villa	227
7.5	Inszenierung hegemonialer Männlichkeitsstrukturen	230
7.6	Sonnenbeschiedene Männlichkeit zwischen Passion und Pension	232
7.7	Villa Germania – Interne Hierarchie, Strukturübungen und Partizipation	238
8	<i>Extrem Schön</i> und das neue Selbst zwischen Ver- und Be-Körperung	243
8.1	Format, Struktur, Prozess	244
8.2	Passive Kandidatin im aktiven Prozess	247
8.3	Authentischer vs. authentifizierter Leib	249
8.4	Die Bekörperung einer gesellschaftlichen Inszenierung	251
9	Das Dschungelcamp als Härte-test des Selbst	253
9.1	Das Model und der Schlagerstar – Larissa und der Wendler im Image-Check	254
9.2	Mädchen, Models, Männer, Memmen – Handlung vs. Verhandlung	258
10	Verhandlungsrahmen und formatinterne Strukturen theatraler Prozesse	271
10.1	Alltägliches in der Villa	271
10.2	Rites de passage – Durch die OP-Säle	273
10.3	Kult-Camp oder Opferparade	277

11	Vom Dionysos-Theater über den Marktplatz ins Wohnzimmer	287
11.1	Reality TV – Ein Ritual der pluralistischen Gesellschaft	290
11.2	Wirksame Strukturen	304
12	Kordel, Netz oder Knäul – Über Rote Fäden und ihre Verknüpfungen	307
	Literaturverzeichnis	325
	Verzeichnis der Zeitschriften, Zeitungen und Onlinepublikationen	343
	Linkverzeichnis	351
	Abbildungsverzeichnis.....	359
	Anhang 1: Walk on the Wilde Side – Kaffeekränzchen in Pattaya	361
	Anhang 2: Sequenzprotokoll Villa Germania.....	389
	Anhang 3: Interview mit Rainer Langhans	411
	Anhang 4: Ich bin ein Star – holt mich hier raus, 8. Staffel, 4. Tag, Die Fahrt zur Hölle	423
	Anhang 5: Sequenzprotokoll: Ich bin ein Star – holt mich hier raus.....	427
	Anhang 6: Extrem Schön, Daniela und Daniela.....	451
	Anhang 7: Sequenzprotokoll: Extrem Schön, Daniela und Daniela.....	453

Danksagung

Zuerst möchte ich mich bei Herrn Prof. Gissenwehler und Herrn Prof. v. Brincken, den Betreuern meiner Arbeit, für ihre herzliche, engagierte und immer motivierende Beratung, sowie für das konstant großzügige Angebot an geistiger Freiheit bedanken, dass Sie mir durch Studium und Promotion stets offeriert haben.

Den beiden Mäzeninnen dieser Arbeit meiner Großtante Anna Haas, sowie meiner Mutter Renate Körner sei an dieser Stelle unendlich gedankt. Für Alles!

Ein besonderer Dank gilt Dr. Martin Lau, der als Freund, sachkundiger Kritiker und über alles geschätzter Diskussionspartner in den letzten Jahren nimmer müde wurde sich über diese Arbeit zu unterhalten. Gleichmaßen möchte ich bei meiner guten Freundin Charlotte Riggert für die Sisyphusarbeit des Lektorats dieser Arbeit ganz herzlich bedanken. Ebenso möchte ich mich bei Donata Kataria für eine Möglichkeit des Broterwerbs in der Flaschenbar bedanken, die stets mehr Inspiration und freudige Zerstreuung als Ablenkung war. Meinen Mitbewohnern Richard Bitomsky, der mich auf Reality TV aufmerksam machte, sowie Jasmin Ansari-Dunkes ohne die ich nie in den regelmäßigen Genuss der IN TOUCH Berichterstattung über Reality TV gekommen wäre, sei hier ebenso zweifelhaft wie herzlich gedankt.

Zudem möchte ich meiner Freundin Bérénice Knöß für den liebevollen Zuspruch und die Geduld mit mir und meinen Ausführungen zu dieser Arbeit über ihre gesamte Entstehungszeit herzlich bedanken.

Renate Körner gewidmet...

Ich schwitze und mir ist übel.¹

Es ist mehr Vernunft in deinem Leibe, als in deiner besten Weisheit.²

1 Reality TV ist...

Die bloße Erwähnung des Begriffs Reality TV führt zu einer Vielzahl an Assoziationen. Je nach Perspektive kann man in Reality TV Formaten monetär erfolgreiche Produkte, moralisch verwerfliche Erzeugnisse, die Präsentation des Unverfälschten, eine Täuschung durch Inszenierung und vieles mehr sehen, dass sich dabei stets auf die Determinanten unserer Wirklichkeit und unseres Seins zwischen Ökonomie und Moral, Wahrheit und Lüge, Fiktion und Wirklichkeit bezieht. Die Perspektive dieser Studie richtet sich auf die Risse der Eindeutigkeit, die allen angeführten Kategorien gemein sind und auf die Form unserer Wirklichkeit, die sich aus diesen Rissen ergibt.

In einer zunehmend mediatisierten Welt vereint das Reality TV den scheinbaren Gegensatz des Menschen zu seinem Bild. Innerhalb dieses Prozesses kommt es zu einer Verhandlung unserer Wirklichkeit in Reality TV-Formaten, die nicht nur möglich, sondern ebenso wirksam ist. Die Bilder des Wirklichen können innerhalb des kollektiven Darstellungsprozesses eines Reality TV-Formates Wirklichkeiten jenseits des Bildes erzeugen. Sie erhalten ihren Wahrheitsgehalt, sowie ihre Anschlussfähigkeit über und durch den Protagonisten und Rezipienten gemeinsam gegebenen Leib. Dieser steht im Zentrum der, im Reality TV, ablaufenden Verhandlung und mit ihr einhergehenden Konstitution von Wirklichkeit.

Reality TV zeigt Menschen, ihr Leben und Handeln. Diese Menschen sind alt oder jung, schön oder hässlich, dick oder dünn, erfolgreiche Ärzte, arme oder reiche Rentner, hilfsbedürftige Menschen usw. Diese

1 *Anhang 1: Walk on the Wilde Side – Kaffeekränzchen in Pattaya. Eine essayistische Interviewsammlung.*

2 Nietzsche, Friedrich: *Also sprach Zarathustra*. Köln: Anaconda Verlag, 2005, S. 25.

Leibes- und Körperdispositionen³ – so subjektiv sie wahrgenommen werden – unterstehen schon in dieser Feststellung einer sowohl subjektiv ausgeprägten, als auch einer intersubjektiv vergleichbaren Normativität. Zu diesen Leibern, die es zu betrachten gibt, kommt der Rahmen dieser Betrachtung hinzu. Dieser erstreckt sich über sämtliche Räume der Wirklichkeit⁴ von einer Düsseldorfer Arztpraxis, über den größten Freilandpuff der Welt, zu einem Camp im australischen Busch, sowie über deren mediale Vermittlung in sämtlichen Medienbereichen. Innerhalb dieser Räume verkörpern die Protagonisten soziale Rollen mit den ihnen dafür zur Verfügung stehenden phänomenalen Leibern. Das Arrangement ihres Leibes, ihrer Garderobe und ihres Verhaltens im Verhältnis zu all diesen Elementen, die teils unbewusste Inszenierung ihres Selbst in Anbetracht ihrer aktuellen Situation, machen sie als Person und semiotischen Körper für sie selbst und andere greif- und begreifbar. Der Begriff der Inszenierung soll hier weder eine versuchte Täuschung des Umfeldes, noch etwas Entfremdetes bedeuten, das die Personen an sich nicht sind. Sie sind es und sie verkörpern sich mit all den in unserer Lebenswelt dafür zur Verfügung stehenden Zeichen, indem sie diese durch ihren Leib in einen Zusammenhang mit ihrer Person bringen.

Dieser Zusammenhang ist in unserer Kultur nicht mehr eindeutig, so wahr oder ehrlich er sein mag. Eine Krone oder ein Zepter als legitime Insignien zeichneten ihren Träger in einer früheren Zeit unzweifelhaft als gottgegebenen Herrscher aus. Die Zeichen unserer Kultur besitzen dagegen in letzter Instanz eine Referenz- und dadurch eine Bedeutungslosigkeit durch die Unendlichkeit ihrer Bedeutungen.⁵ RTL vergibt im Dschungelcamp Krone und Zepter an ehemalige Porno-Actrizen, Schlagersänger und Castingshow-Aussteiger, sodass wir zum

3 Auf die Beschreibung von Personen über die Teilung in ihrem phänomenalen Leib und semiotischen Körper wird innerhalb dieser Arbeit explizit Bezug genommen. Sie wird an anderer Stelle ausführlich erläutert.

4 Die angeführten Beispiele beziehen sich auf die, innerhalb dieser Studie untersuchten, Reality TV-Formate *Extrem Schön*, *Villa Germania – Forever Young* und das als *Dschungelcamp* bekannte Format *Ich bin ein Star – holt mich hier raus*.

5 Vgl. Baudrillard, Jean: *Der Symbolische Tausch und der Tod*. Berlin: Matthes & Seitz, 2011, S. 141.

Gottesgnadentum auch noch die Zweifelsfreiheit über die Bedeutung dieses Aktes entbehren müssen. Diagnosen einer Kultur der Paradoxie, wie sie Helmar Schramm in Bezug auf die umfassende Stilisierung im Zeichen völliger Stilllosigkeit beschreibt und einer damit einhergehenden Kultur der Inszenierung, welche die Wirklichkeit bestimmt, verwundern daher nicht.⁶

Die Konstatierung einer Bedeutungslosigkeit der Inszenierungen führt dabei in die Irre. In einer Gesellschaft, die über ihre Inszenierungen kommuniziert, entsteht Wirklichkeit über das Arrangement der Zeichen, deren anschlussfähige Verkörperung, sowie über das rationale, als auch emotionale Verständnis dieses Prozesses. Die Eindeutigkeit der Zeichen ist nicht mehr gegeben, was aber ihre situativ-partielle und soziokulturell determinierte, subjektive Deutung nicht verhindert. Durch die Pluralisierung von Lebensstilen, Körpern und Rollenbildern, die unsere Wirklichkeit bestimmen, kommt es auf dieser Grundlage zu einer nicht mehr zu überblickenden Vielfalt an Inszenierungen, auch zu solchen, die als illegitim gelten. Durch die Unendlichkeit der Bedeutungen der Bilder und Inszenierungen bedarf es einer Auswahl, die ebenso subjektiv, wie intersubjektiv getroffen und legitimiert werden muss. Diese Legitimierung bewegt sich zwischen der Notwendigkeit zur Konstruktion und Inszenierung, der scheinbaren Unendlichkeit des dafür zur Verfügung stehenden Zeichenrepertoires und den Begrenzungen der Verkörperung durch die individuelle Beschaffenheit unserer Leiber.

Reality TV unterscheidet sich in der Körperverwendung und Bedeutungsproduktion von der Sichtbarmachung der Inszenierungen in den Medien wie in der Werbung, in Filmen oder den Nachrichten. Der dort gesetzte Rahmen impliziert schon eine Verortung dessen, was wir zu sehen bekommen. Die Werbung soll beschönigen oder idealisieren, Filme sollen uns durch Fiktionen zum Träumen oder Nachdenken bewegen, während die Nachrichten uns die Wahrheit über die

⁶ Vgl. Schramm, Helmar: *Karneval des Denkens. Theatralität im Spiegel philosophischer Texte des 16. und 17. Jahrhunderts*. Berlin: Akademie Verlag, 1996, S. 10.

Welt erzählen. Der natürlich nicht eindeutige und dennoch vorhandene Antagonismus von Fiktion und Wirklichkeit lässt keinen Platz für eine mögliche Aushandlung des Gezeigten innerhalb der Formate. Reality TV-Formate lösen diesen Antagonismus durch die Gleichzeitigkeit von Fiktion und Wirklichkeit auf, wodurch sie einen kulturellen Verhandlungsspielraum offerieren. Die Formate sorgen durch ihren expliziten Bezug auf Bestandteile unserer Wirklichkeit und den durch sie gesetzten theatralen Rahmen nicht nur für die Präsentation der Alltagsinszenierungen, sondern stellen sie und die Formen ihrer Aushandlung explizit zur Diskussion. Das Reality TV lässt nicht nur an den Präsentationen von Feststehendem, sondern an Fragwürdigkeiten, Mitleid und Abscheu, Identifikation und Distinktion, Hybris, Demut und Katharsis – sprich: an einem Theater teilhaben, das mit uns zu tun hat und das wir dennoch nicht am eigenen Leib erfahren müssen. Eine solche Verhandlung von Wirklichkeit ist konstitutives und ständig ablaufendes Element bei der Entstehung von Wirklichkeit im Alltag. Sie geschieht stets auch außerhalb des Reality TVs, wird aber hier auf theatrale, öffentliche Weise gesellschaftlich produziert und sichtbar gemacht.

Dies drückt sich in der Vielfalt der Formate und der Diversität der Verhandlungsmöglichkeiten aus. Die Formate stehen diesbezüglich als gesamte Werke bzw. Produkte zur Diskussion. Es ist zudem formatintern die explizite Veranschaulichung des Bewertungsprozesses von Alltagsinszenierungen durch die Möglichkeiten des jeweiligen Formates. Sämtliche Prozesse unserer Wirklichkeitskonstruktion werden in den Formaten offensichtlich. Dies erstreckt sich von der ästhetischen Vereinnahmung der Wirklichkeit zu inszenatorischen Zwecken, über die damit einhergehende Transformation bis zur Erzeugung von Wirklichkeit in den Formaten, durch deren gesellschaftliche Rezeption. Durch dieses Potential avancieren Reality TV-Formate zu neuen Ritualen, in denen wir kollektiv über darstellende Mittel unsere Wirklichkeit wirksam verhandeln und die somit Ausdruck der kulturellen Sehnsucht nach einer immer fragwürdiger werdenden Wirklichkeit gedeutet werden können. Diese Vereinnahmung, Verhandlung und Erzeugung von Wirklichkeit wird in dieser Studie als Theatralisierung der Lebenswelt beschrieben werden.

1.1 Gestern und heute

Rituale, Feste und Zeremonien sind Teil jeder Kultur. Sie drücken Formen des Zusammenkommens, das Selbstverständnis des Einzelnen und der Gemeinschaft, sowie deren Sehnsüchte aus.⁷ Diese von Menschen erzeugten Prozesse sind einem dementsprechenden Wandel unterzogen, der sich nach den Bedürfnissen der sie hervorbringenden Gemeinschaft richtet und sich durch verschiedene Techniken der Körperverwendung, Bedeutungsproduktion, sowie deren Wahrnehmung ausdrückt. Sie erzeugen Wirklichkeit und können innerhalb des Prozesses sämtliche Aspekte dieser Wirklichkeit – auch die metaphysischen – als Darstellung offensichtlich machen und vergegenwärtigen. Prägnante Beispiele eines solchen darstellenden Vergegenwärtigungsprozesses des Metaphysischen in der abendländischen Kultur sind das antike Theater oder auch das mittelalterliche Passionsspiel. Beide entstanden aus dem Kontext des Kultes und veränderten sich inhaltlich und ästhetisch in Bezug auf soziokulturelle Begebenheiten. Dieser Weg aus dem Kult heraus in die Kunst ließ sie als ästhetische Erzeugnisse die Zeiten überdauern, wobei sich ihre Funktion von der Wirksamkeit zur Unterhaltung verschoben hat.

Die sophokleische Elektra steht als Leuchtfeuer abendländischer Kultur immer wieder auf den Spielplänen zeitgenössischer Theater. Auch wenn die Figur der Elektra über die ca. 2425 Jahre ihrer Existenz all diese Aufführungen verbindet, kann sie nie wieder werden, was sie in ihrer Uraufführung war und den Anwesenden im Athener Dionysos Theater bedeutet hat. Dieses Ereignis um 410 v. Chr. fand innerhalb des Tragödienwettbewerbs statt, der Teil der jährlich stattfindenden Dionysien war. Das Stück wurde von drei Schauspielern aufgeführt, die in Masken auftraten und den Text deutlich und wohlgeformt präsentieren sollten, damit ihn jeder der potentiellen 14.000 Zuschauer, die das Theater am Südhang der Akropolis fasste, verstehen konnte. Das gesprochene Wort steht im Vordergrund und soll die Anwesenden, die sich mit mitgebrachtem Essen und Wein auf den Rängen

7 Vgl. Wulf, Christoph; Zirfas, Jörg: *Anthropologie und Ritual. Eine Einleitung*. In: Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie. Berlin: Akademie Verlag, 2003, Band 12, S. 11.

niedergelassen haben, an der Verhandlung ihrer Wirklichkeit teilhaben lassen. Zumindest an dem Teil ihrer Wirklichkeit, den sie nicht sehen können, dem sie ausgeliefert sind und dessen Zentrum sie bilden. „Das Schicksal tritt dem Menschen gegenüber; er verstrickt sich tragisch darin, erhebt sich aber im Leiden zu innerer Größe.“⁸ Die Aufführung des Mythos ließ die Menschen der Polis ihr Weltverständnis zwischen Erde und Götterwelt, ihre Abgründe und mögliche Lösungen schauen und empfinden. Der Mythos war dabei, wie Rainer Warning anführt, mehr als ein Stück oder eine Geschichte; er war gelebte Gegenwart.⁹ Diese vergegenwärtigte sich in ihrer Aufführung innerhalb der Dionysien.

Ungefähr eineinhalb Jahrtausende später entsteht aus gesungenen Tropen und dem Gang der Marien innerhalb der Ostermesse das geistliche Spiel des Mittelalters.¹⁰ Über die nächsten Jahrhunderte wird die Szene der drei Marien, die das Grab Jesu aufsuchen, zur kompletten Heilsgeschichte mit der Passion Christi im Zentrum erweitert.¹¹ Auch hier finden wir die – mit Warning gesprochene – gelebte Gegenwart.¹² Das aufgeführte Bild der Welt innerhalb des Kultes gewährt auch im Mittelalter dem Menschen Einblicke über sich, das Sein und das Schicksal. Der allgegenwärtige und alles bestimmende Antagonismus von Himmel und Hölle konnte in den geistlichen Aufführungen geschaut werden und offenbart das Weltverständnis des Mittelalters.

Diese Handlungen, die mit dem Bereich des Metaphysischen in Verbindung stehen, erweisen sich dabei insofern als problematisch, als dass sich eine Gesellschaft des Gegenstandes der Verhandlung durch seine Darstellung bemächtigen muss. Diese zwangsläufige Entfremdung vom Ursprung durch eine Darstellung kann als Basis des Authentizitätspro-

8 Simhandl, Peter: *Theater Geschichte in einem Band*. Berlin: Henschel, 2007, S. 20.

9 Vgl. Warning, Rainer: *Funktion und Struktur. Die Ambivalenzen des geistlichen Spiels*. München: Fink, 1974, S. 25.

10 Simhandl, 2007, S. 54.

11 Ebd., S. 55.

12 Vgl. Warning, 1974, S. 25.

blems in der westlichen Welt betrachtet werden.¹³ Die Materialisierung des Metaphysischen innerhalb dieses Darstellungsprozesses soll von den Teilnehmenden als solches erkannt und verstanden werden. Inhalt, Ausführung und Rahmen müssen gesellschaftlich legitimiert und im Sinne einer sozialen Praxis anschlussfähig sein. Dabei soll sie im Sinne der gelebten Gegenwart eben nicht darstellen, sondern vergegenwärtigen. Lebensweltliche Gegebenheiten rahmen daher diese Darstellungen des sonst nicht Schaubaren und beziehen sich unmittelbar auf die Existenz der Rezipienten und ihren Entstehungskontext. Die Trauer um den Vater, Rachegeleüste oder Elektras Hoffnung, ihren Bruder Orest als Verbündeten zu gewinnen, stellen entpersonalisierte und zeitlose Motive des menschlichen Seins dar. Sie überdauern als solche den Untergang ihres Entstehungskontextes. Der Rahmen dieser Handlungen, das Geflecht aus Schuld, Sühne und Opfern, die den Göttern gegenüber verrichtet werden müssen, verweisen auf den Kontext des Götterverständnisses im hellenistischen Griechenland.

In den Passionsspielen wurde die Allgegenwart von Krankheit und Tod, aber auch von Lust und Gier, verhandelt. Diese Faktoren umgeben, bedrohen und verführen den Menschen des Mittelalters gleichermaßen. Die Figur des Jesus tritt als Heiler auf und soll die Anwesenden von eben diesem Leid erlösen, indem er es selbst mit Leib und Leben im Sinne des Sündenbocks auf sich nimmt.¹⁴ Die im Laufe der Zeit immer zahlreicher werdenden Elemente volkstümlichen Aberglaubens, die sich mit der einst nur sakralen Darstellung vermischen und die immer größer werdenden Exzesse während des volksfestartigen Aufführungen der Passionsspiele, führen letztlich zu ihrem Verbot durch die Kirche.¹⁵ Die legitimierende Instanz für die Darstellung des Metaphysischen sieht durch die zahlreichen Anknüpfungspunkte an die säkulare Lebenswelt der Rezipienten den unmittelbaren Bezug zum Entstehungskontext innerhalb des Sakralen gefährdet und ent-

13 Vgl. Strub, Christian: *Trockene Rede über mögliche Ordnungen der Authentizität*. In: Berg, Jan; Hügel, Hans-Otto; Kurzenberger, Hajo (Hrsg.): *Authentizität als Darstellung*. Hildesheim: Universität, 1997, S. 10.

14 Vgl. Fischer-Lichte, Erika: *Geschichte des Dramas*. Stuttgart: UTB, 1990, S. 89.

15 Vgl. ebd., S. 77.

zieht den Spielen die Legitimation der in ihnen vollzogenen Verhandlungen. Mancherorts, wie in Oberammergau, haben sie sich bis heute als ästhetische Erzeugnisse, gleich den immer neuen Inszenierungen von Elektra, erhalten. Sie erzeugen künstlerische Wirklichkeiten und sind nicht mehr künstlerischer Ausdruck ihres heutigen Aufführungskontextes. Körperverwendung, Bedeutungsproduktion und deren Wahrnehmung haben den unmittelbaren Anschluss an die Lebenswelt ihrer Zuschauer und ihren Entstehungskontext eingeblüht.

Gott und Göttlichkeit traten in diesem Kontext als transzendentes Signifikat, als finaler Bezugspunkt und somit als Pfand der Wirklichkeit ein. In einer säkularisierten Welt ist die Wirklichkeit das Referenzsystem, das unser Sein verortet. Der Code der Zeichen, der diese Wirklichkeit bestimmt, avanciert zum neuen Metaphysischen, allerdings ohne finalen Bezugspunkt, da er sich, gleich einem Möbiusband, aus sich selbst heraus reproduziert.¹⁶ Dem daraus resultierenden Exzess des Sinns¹⁷ zum Trotz, schaffen wir uns auf dieser Grundlage ein System, das für uns wirklich ist.

Die Entstehung eines Systems, das Halt und Orientierung gewährleistet, bedarf des Ausschlusses bzw. der stetigen Aushandlung dessen, was die Mitglieder einer Gesellschaft als legitime Handlungen erachten. Diese Aushandlung und die Suche nach ihren legitimen Ergebnissen, sind einer Bedeutungszuschreibung gleichzusetzen, die sowohl die Normativität, als auch die Wandlungsfähigkeit unseres legitimen Repertoires an Inszenierungen und somit unserer Wirklichkeit offenbart, die als etwas vom eigenen Leib verhandelt wird. Im Antiken Theater, in den Passionsspielen oder heute im Fernsehen verhandeln Menschen durch Darstellung genau jene Teile ihrer Wirklichkeit, die sie determinieren und mit denen sie unmittelbar konfrontiert sind. Dies beinhaltet sowohl lebensweltliche Gegebenheiten, als auch die

16 Vgl. Baudrillard, Jean: *Präzession der Simulakra*. In: Ders.: *Agonie des Realen*. Berlin: Merve, 1978, S. 14; Baudrillard, Jean: *Spiralförmige Negativität – die Möbius Spirale*. In: Ders.: 1978, S. 29–35, des Weiteren Baudrillard, Jean: *Der Symbolische Tausch und der Tod*. Berlin: Matthes & Seitz, 2011, S. 105, 141, 165f.

17 Baudrillard, Jean: *Ende des Panoptikums*. In: Ders.: 1978, S. 45.

Verbindung zum, wie auch immer gearteten, Metaphysischen. Göttliche Wesen, die Einfluss auf das menschliche Schicksal nehmen, die Passion Christi als Sinnbild von Opfer und Vergebung oder die säkularisierten Inszenierungen unserer Wirklichkeit, bestimmen zur Zeit ihrer intersubjektiven Gültigkeit und Anschlussfähigkeit die gelebte Gegenwart des Menschen. Sie offenbaren sich in theatralen Prozessen einer Gesellschaft, wie sie zu Beginn als Feste, Zeremonien und Rituale beschrieben wurden, sowie durch ein theatral produziertes Selbst, in verdichteter Form.

Wir verhandeln unsere Wirklichkeit mit allen uns dafür zu Verfügung stehenden Mitteln. Die Form der Aushandlung dieser Wirklichkeit richtet sich dabei nach den kulturellen und technischen Gegebenheiten einer Gesellschaft und drückt ihr Verhältnis zu sich, ihren Mitgliedern und dem Metaphysischen aus. Durch die Pluralisierung der Lebensstile und einem Zeichencode ohne finalen Bezugspunkt, kann von einer einheitlichen Verhandlung in unserer Gesellschaft im Sinne des Antiken Theaters oder der Passionsspiele keine Rede mehr sein. Zu zahlreich sind die Formen des Zusammenkommens, die Darstellungsmöglichkeiten des Einzelnen und des Ganzen und dennoch – oder gerade deshalb – gibt es auch heute theatrale Verhandlungen eines, sich nur in der Darstellung offenbarenden, Metaphysischen. Diese weist, damals wie heute, vergegenwärtigende Bezüge zur Lebenswelt der Rezipienten auf, während sie deren Verhältnis zu diesem Metaphysischen verhandelt. Wir selbst, als Referenzpunkte unserer eigenen Wirklichkeit und unserer Vorstellung vom Metaphysischen, stehen mit unserem eigenen Leib im Zentrum dieser Verhandlung. Er wird zum verifizierenden Instrument unserer Konstruktionen von Wirklichkeit und der damit einhergehenden Suche nach Wahrheit und einem Sein hinter dem Schein, indem uns eben diese Wirklichkeit stets entgegentritt.

Die Wirklichkeit ist immer nur der Köder, der uns zu irgend etwas Unbekanntem lockt, dessen Weg wir nur wenig verfolgen können.¹⁸

18 Proust, Marcel: *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*. Bd.1–3, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2000, S. 2789.

1.2 Reality TV und was es zu untersuchen gilt

Das Ziel dieser Studie soll sein, die Verhandlung unserer Lebenswelt durch den im Reality TV erzeugten, theatralen Rahmen zu beschreiben. Diese Verhandlung wird in Bezug zu geltenden Konstruktionen von Wirklichkeit gesetzt, um ihre möglichen Einflüsse auf sie beschreiben und kulturell verorten zu können. Körper-, Geschlechts- und Rollenbilder und die Verhandlung ihrer Authentizität stehen dabei im Fokus der Untersuchungen.

Kulturerzeugung geschieht im Reality TV jenseits von der Hochkultur zuzuordnenden Texten und Monumenten, in Form des non-formalen Lernens durch theatrale Prozesse.¹⁹ Reality TV schafft somit nicht nur Abbilder der Lebenswelt und erzeugt in ihr existierende Artefakte, es trägt zwangsläufig durch die innerhalb der Formate vollzogenen theatralen Prozesse, wie performative Akte, Rituale, Wettkämpfe, der Verhandlung von Zwischenmenschlichkeit usw., zur Entstehung von Praxis und Kultur bei. Diese Prozesse finden sich nicht nur innerhalb der Formate wieder, sondern können auch auf die gesamtgesellschaftliche Rezeption der stattfindenden Wirklichkeitsverhandlung in unserer Gesellschaft bezogen werden. Theodor W. Adornos Polemik über Massenmedien und Populärkultur seien dahingestellt, die im *Prolog zum Fernsehen* aufgestellte Behauptung der Entfremdung der Menschen zueinander und zu den Dingen²⁰, ist durch diese Entwicklungen nicht mehr haltbar. Vor dem Hintergrund einer nicht ontologisch fixierbaren Wirklichkeit, die zu großen Teilen medial wahrgenommen wird, kann durch die im Reality TV betriebene, am Leib der Protagonisten stattfindende Aushandlung, anschlussfähige und damit nicht entfremdende, sondern neue Wirklichkeit entstehen.

19 Fischer-Lichte, Erika (Hrsg.): *Theatralität und die Krisen der Repräsentation*. Stuttgart: Poeschel/Metzler, 2001. S.1.

20 Vgl. Adorno, Theodor W.: *Prolog zum Fernsehen*. In: Ders.: *Eingriffe. Neun kritische Modelle*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1969, S. 74 f.

Theatralität ist dabei kein eindeutig definiertes Konstrukt. Eine grobe Übersicht zeigt Theatralität zuerst als ästhetische Kategorie²¹, die Theater als eigenständige Kunstform von anderen Kunstformen abgrenzt und sich auf die Gesamtheit aller Materialien bzw. Zeichensysteme bezieht, die in einer Aufführung Verwendung finden und ihre Eigenart als Theateraufführung ausmachen.²² Die zweite Variante definiert Theatralität außerhalb des Theaterrahmens als prä-ästhetischen Instinkt²³ und somit unter Rekurs auf Helmuth Plessner als anthropologische Kategorie.²⁴ In allen Fällen wird Theatralität unter Rekurs auf allgemeine kulturgeschichtlich relevante Faktoren, wie Wahrnehmung, Körperverwendung und Bedeutungsproduktion, definiert. So lassen sich sowohl die Lebenswelt und die sie konstituierenden Kulturkonfigurationen, als auch ästhetische Erzeugnisse, wie hier Reality TV-Formate, in Bezug auf die Komponenten Inszenierung, Wahrnehmung, Präsenz bzw. Präsentation und Performance beschreiben. Dieses Konzept vereint alle Bereiche unserer Kultur, von Körper und Rollenbildern bis zum Umgang mit Intimität, Skandalen oder Möglichkeiten der Lebensführung.²⁵

Theatrale Prozesse, die Wirklichkeit im empirischen, körperlich erfahrbaren Sinne entstehen lassen, gleichen von Struktur und Inhalt den Prozessen, die eine theatrale Wirklichkeit innerhalb der Formate erzeugen, wodurch es zwangsläufig zu einer Dopplung von Realität kommt. Dabei beeinflussen sich die beiden Komponenten gegenseitig. Auf dieser Basis ist von einem emergenten Prozess der Wirklichkeitskonstitution auszugehen. Gleich der Wirklichkeitsverhandlung im antiken Mythos oder den Passionsspielen, konstituieren im Reality TV beide Kategorien des Theatralitätsbegriffs die ablaufenden Pro-

21 Vgl. Fischer-Lichte, 2001, S. 2.

22 Vgl. ebd., 2001, S. 2.

23 Evreinov, Nikolaj: *Theatr dlja sebja (Theater für sich selbst)* Teil 1, St. Petersburg 1915. Zitiert nach: Fischer-Lichte, 2001, S. 2.

24 Vgl. Fischer-Lichte, 2001, S. 4.

25 Für die Anwendung auf Fernsehformate vor dem Hintergrund einer immer stärker vorschreitenden Mediatisierung der Welt, bedarf dieses Konzept einer Überarbeitung in dem Sinne, dass die Metapher von Welttheater einer Aktualisierung bedarf, die im [Kapitel 2.2.](#) geleistet wird.

zesse von ästhetischer und anthropologischer Erzeugung von Wirklichkeit. Der Inhalt verhandelt ästhetisch den nicht offensichtlich greifbaren Teil unserer Wirklichkeit, während der äußere theatrale Rahmen diese Verhandlung intersubjektiv legitimiert. Der Erfolg des Reality TVs zeugt von einer kulturellen Sehnsucht, die weit über den stetig angeprangerten Voyeurismus hinausgeht.²⁶ Diese Sehnsucht, die als Sehnsucht nach Wirklichkeit zu deuten ist, gilt es zu analysieren und zu begreifen. Die Teilelemente dieses gesamtgesellschaftlichen theatralen Prozesses sollen hier beschrieben werden um aufzuzeigen, inwiefern Reality TV durch seine Verbindung von Körperverwendung und Bedeutungsproduktion sowohl mediale als auch leibliche Wirklichkeit wirklicher werden lässt.

Gleichzeitig ist diese Dopplung, als Simulation des Originals, nicht mehr vom Original zu unterscheiden. Dass Reality TV als Baudrillards Paradebeispiel für seine Simulationstheorie fungiert, ist in Verbindung mit den angeführten Beschreibungen der Gestaltungsmöglichkeiten des semiotischen Körpers und phänomenalen Leibes besonders bemerkenswert. Kern der Theorie ist die Entmaterialisierung als Reaktion auf die zunehmende Mediatisierung der Welt.²⁷ Dreißig bis vierzig Jahre nach Beginn von Baudrillards Theoriebildung, sind fast alle Teile unserer Wirklichkeit mediatisiert und wir beziehen unser Bild der Wirklichkeit aus den Bildern über sie. Dennoch sind wir selbst in der Materialität unseres Leibes präsent. Im Kontrast zu Baudrillard wird die Transgressionsphilosophie von Georges Bataille diesen Leib und den gestalterischen Umgang mit ihm, im Prozess der Wirklichkeitsgenese thematisieren.

Die Differenz zwischen diesem materiellen Leib und seinem Bild überwindet das Reality TV, indem es die Bilder an unseren Leib knüpft. Der Ausgangspunkt ist dabei nicht mehr eindeutig zu lokalisieren. Wir verfilmen unsere Wirklichkeit mit allem, was sie zu bieten hat und

²⁶ Vgl. Baudrillard, 1978, S. 45.

²⁷ Vgl. Kramer, Wolfgang: *Technokratie als Entmaterialisierung der Welt: Zur Aktualität der Philosophien von Günther Anders und Jean Baudrillard*. Münster: Waxmann, 1998, S. 2.

erzeugen dadurch eine neue, die wir als ebenso wirklich empfinden und in der wir die Verhandlung dieser Wirklichkeit offensichtlich machen. Abbild und Original werden ununterscheidbar, die Wirklichkeit des Bildschirms wird wahr. Die Auseinandersetzung mit Baudrillards Simulationstheorie, den theatralen Akten in Reality TV Formaten, als auch die von den Formaten ausgehende Theatralisierung der Lebenswelt kann uns Aufschluss über unser Verhältnis zu unseren Inszenierungen, ihrer Wirklichkeit oder Unwirklichkeit geben.

Die Kommunikationswissenschaft und andere Fächer, wie die Soziologie, haben das Themenfeld Reality TV bereits qualitativ, wie quantitativ erschlossen. Die Theaterwissenschaft als Wissenschaft der Aufführung und Inszenierung, aber auch als Kulturwissenschaft, ist prädestiniert dafür, die Ergebnisse dieser Erschließung unter neuen interdisziplinären Gesichtspunkten zu betrachten. Fragen über unser Verhältnis von Darstellung, Inszenierung und Wirklichkeit des Dargestellten, der Materialisierung der Bilderwelt oder Entmaterialisierung durch sie, sowie nach der ethisch-moralischen Verantwortung der Medien für unsere Kultur, bedürfen dieser Betrachtung. Als interdisziplinäre Zusammenführungen verschiedener Wissenschaftsdisziplinen unter theaterwissenschaftlicher Perspektive, soll diese Studie Vorlage für die Auseinandersetzung mit dem Themenbereich Reality TV durch die einzelnen Fachbereiche sein.

Ausgangspunkt und Endpunkt dieser Analyse bildet die Lebenswelt des Alltags als haptisch erfahrbare Wirklichkeit. Die mediale Transformation der Lebenswelt in Reality TV-Formate soll unter Rekurs auf Konzepte der Theatralität und Authentizität beschrieben werden. Die wirklichkeitskonstituierenden Ebenen Zeit, Raum und Sozialität werden als Referenzebenen dieser Analyse dienen. Theatralität wird dabei sowohl als ästhetisches, als auch als kulturkonstituierendes Konstrukt die Bereiche Inszenierung, Wahrnehmung, Performance und Präsenz bzw. Präsentation behandeln. Der Analyseschwerpunkt soll in diesem Sinne auf den Bereichen Wahrnehmung und dem damit verbundenen Verhältnis von Präsenz und Präsentation liegen. Diese Punkte erfordern die bereits erwähnte Aktualisierung der Theatralitätskonzepte.

Die einzelnen Teilbereiche sollen anhand qualitativer Experteninterviews mit Protagonisten die Vorgänge, Intentionen und Emotionen aller Beteiligten illustrieren. Des Weiteren soll durch diese Interviews, sowie die subjektiven Entstehungsberichte des Autors der vorliegenden Studie der ständige Austausch zwischen Theorie und Praxis gewährleistet werden. Um den Forschungsgegenstand Reality TV und seine Bezüge zu Gesellschaft und Kultur adäquat beschreiben zu können, ist konstruktivistisches Vorgehen ebenso notwendig wie eine hermeneutisch, phänomenologische Beschreibung der Grundsituationen.

Die Absage an eine ontologische Wirklichkeit oder Realität verhindert nicht unsere Wahrnehmung einer Wirklichkeit, die sich auf intersubjektive Übereinkünfte stützt. Die Entstehung und Bedeutung dieser Übereinkünfte geben Aufschluss über unser Verhältnis zu sozialen Rollen, Geschlechter- und Körperbildern, ihrer Inszenierung und Veränderung. Ausgangs- und Bezugspunkt ist der Leib, der uns allen gleichermaßen gegeben ist. Bei aller Dekonstruktion der Wirklichkeit bedarf es auch hier zuerst des Bildes der Wirklichkeit, auch wenn dies nur als eine kurzfristige Fixierung im Konstruktionsprozess zu deuten ist, oder eben als Köder, der uns zu etwas noch Unbekanntem führt.

2 Theatralität, Theater, Inszenierung, Metaphern und Bedeutungen

*Es soll sich regen, schaffend handeln,
Erst sich gestalten, dann verwandeln;
Nur scheinbar stehts Momente still.
Das Ewige regt sich fort in allen:
Denn alles muß in Nichts zerfallen,
Wenn es im Sein beharren will.*²⁸

2.1 Vorspiel im Dschungelcamp

Sie schwitzt und ihr ist übel. Larissa Marolt befindet sich als Teilnehmerin der RTL Show, *Ich bin ein Star – holt mich hier raus* im sogenannten Dschungelcamp und durchwühlt ein mit Ungeziefer vollgestopftes Autowrack. Sie sucht gelbe Sterne, die sie innerhalb ihrer *Dschungelprüfung* sammeln muss. Für jeden Stern erhalten sie und die Gruppe ihrer Mitcamper eine Portion Essen für den Tag. Eine für alle und nichts zu essen, wenn sie es mal wieder nicht schafft. Es ist ihre fünfte Dschungelprüfung in Folge, die bisherigen waren nicht gerade erfolgreich, die anderen sind hungrig, Platz für Beschuldigungen bietet sich reichlich und was die Kollegen auslassen, erledigt die bissige Moderation. Ihre Suche ist ein Grenzgang zwischen körperlicher und psychischer Belastung auf der einen und postpubertär anmutendem Trotz auf der anderen Seite. Sie bemüht sich erst, Sterne zu finden, wird mit Ungeziefer überschüttet, wühlt in ständiger Angst, einer Spinne zu begegnen, in Fleischabfällen, um dann der ablaufenden Zeit zum Trotz eine Flasche Champagner zu öffnen und sich einen Schluck daraus zu gönnen. Persönliches Wohlempfinden siegt über die Linderung kollektiven Hungers und die Frage, wer sich hier was verdient hat, wird im Nachhinein schwer diskutiert werden. Die 21 Jahre alte Gewinnerin des österreichischen Top-Model Formates, wird nach 14 Tagen als

²⁸ Goethe, Johann Wolfgang v.: *Sämtliche Werke in 18 Bänden*. Bd.1, Sämtliche Gedichte. Zürich: Artemis, 1950, S. 514.

zweite Siegerin das Camp verlassen und bis zu diesem Zeitpunkt das gesamte Camp gegen sich aufbringen. Als Frau, Topmodel-Kandidatin und Mensch, der sich im sozialen Miteinander beweisen muss, offenbart sie dem Zuschauer das gesamte Spektrum menschlicher Emotionen zwischen Freude, Trauer, Gleichgültigkeit, Hysterie und einer kleinen Spur Wahnsinn.

Hier ist die Welt [...]. Ein Wesen, ganz ausgesaugt und ausgehöhlt von Leid; alle Schleier zerrissen, die sonst Sitte, freundliche Gewöhnung, Scham um uns zieht. Ein nackter Mensch, auf das Letzte zurückgebracht. Ausgestoßen wie die Nacht. [...].²⁹

Diese Pressemitteilung fasst Larissas Zeit im Dschungelcamp prägnant zusammen. Leid, Entbehrung, Ausgrenzung zeichnen die junge Frau, die sich aber auch zur Wehr setzt und Vorwürfe schamloser Egozentrik von sich weist. Der Schriftsteller und Kritiker Hermann Bahr schrieb diese Zeilen anlässlich der Max Reinhard-Inszenierung der Sophokleischen Elektra in der Bearbeitung Hugo von Hofmannsthal. Getrud Eysoldts Darstellung der Elektra übte auf das Publikum eine „[...] ungeheure, in dieser Weise bisher noch nie erfahrene Wirkung“³⁰ aus. Das nicht nur Körperbezogene, sondern gegen den eigenen Leib praktizierte Spiel Eysoldts brach mit der Form dessen, was auf der Bühne dargeboten werden sollte.³¹ Statt einer ruhigen und ihren Text würdig vortragenden Elektra, gab es die Raserei eines wilden Tieres. Erika Fischer-Lichte fasst diesen Bruch in den zwei sich gegenseitig bedingenden Punkten der Körperverwendung und dem Verhältnis von Schauspielerin und Zuschauern zusammen.³² Beides war in den künstlerischen Konventionen des 18. Jh. auf das Prinzip der vierten Wand und der durch sie entstehenden Illusion ausgelegt.³³ Vor allem Frauen sollten sämtliches körperbezogenes Spiel, das gegen den Leib gerichtet war, vermeiden, um nicht durch das Mitleid mit ihrer Person

29 Fischer-Lichte, Erika: *Performativität. Eine Einführung*. Bielefeld: Transcript, 2012, S. 9.

30 Ebd., S. 9.

31 Vgl. ebd., S. 11.

32 Vgl. ebd., S. 12.

33 Vgl. ebd., S. 11.

vom Spiel ihrer Rolle abzulenken.³⁴ Die Grenze zwischen dem Körper eines Schauspielers, der als Zeichen für die dramatische Figur fungieren soll und seinem phänomenalen Leib, sowie die Grenze zwischen Illusion, Fiktion und leiblicher Wirklichkeit des Schmerzes werden aufgebrochen.³⁵

Larissa ist trotz aller assoziativen Übereinstimmung zwischen der Beschreibung von Eysoldts Spiel und ihrem Verhalten innerhalb des Formates keine Elektra und das Dschungelcamp keine Reinhardt-Inszenierung. Eben das bestimmt die Qualität und Aktualität des Formates. Der Vergleich veranschaulicht dies auf verschiedenen Ebenen. Der antike Mythos als inszenierte Illusion einer Wirklichkeit, macht ihn heute zum abstrakten Anschauungsobjekt, zur Kulturkonserve. Seines Ursprungs innerhalb des Kultes entrissen, entfremdet er den Darsteller, zumindest bis zu dieser Reinhardt-Inszenierung vom seinem Leib, durch das Diktum des „Als-ob“. Das erregte Mitleid mit dem Leib des Darstellers führt zwar zum Bruch mit den angeführten Konventionen, lässt dabei aber eine nicht zu überbrückende Lücke offen. Die Illusion der Wirklichkeit einer Elektra weicht der Suggestion, dem Entstehen einer Wirklichkeit des Leibes der Darstellerin Eysoldt und ihrer Zuschauer.³⁶ Die Wahrnehmung oszilliert zwischen diesen Wirklichkeiten, was ihren Unterschied hervorhebt.

Das Diktum des Reality TVs ist nicht die Illusion, sondern die Wirklichkeit bzw. das jetzt Wirkliche. Es ist nicht die aufgewärmte und verfeinerte Kulturkonserve einer anderen Wirklichkeit, sondern die Verhandlung der unseren. Larissa Marolt tritt als sie selbst und eine von uns auf. Semiotischer Körper und phänomenaler Leib konstruieren insoweit keine unterschiedlichen Ebenen, als das sich beide sowohl auf ihre Wirklichkeit, als auch die des Zuschauers beziehen. Larissa tritt als sie selbst zwangsläufig in den verschiedenen sozialen Deutungsmustern ihres Seins auf, welche sich von ihrer Rolle als Frau in der Gesellschaft bis zur Teilnehmerin des Dschungelcamps erstrecken

³⁴ Vgl. Fischer-Lichte, 2012, S. 11.

³⁵ Vgl. ebd., S. 12.

³⁶ Vgl. ebd., S. 13.

und den jeweiligen Rahmen ihrer Handlungen konstituieren. Diese Rollen, die individuell von uns verkörpert werden müssen, sind dabei intersubjektiv bekannte Muster des Seins in unserer Gesellschaft.³⁷ Der stetige Verdacht des Scheins, oder der Bedeutungslosigkeit durch deren Mannigfaltigkeit, haftet diesen Alltagsinszenierungen, die konstitutiv für unsere Konstruktion von Wirklichkeit sind, an. Der Druck, sich permanent darstellen zu müssen, so Hans-Thies Lehmann, weckt die Angst einer Leere hinter den Rollen und steigert das Verlangen nach dem Unverfälschten.³⁸ Leibbezogene Handlungen verleiten im Reality TV, wie in der Reinhardt-Inszenierung zur Suggestion und führen den Zuschauer in die, mit Worten schlecht zu beschreibende, aber dadurch als unverfälscht wahrgenommene, Grauzone der eigenen leiblichen Wirklichkeit.³⁹ Diese lenkt dabei nicht von einer anderen Ebene, wie bei Reinhardt, von der Illusion ab, sondern lässt ein vielseitigeres Bild des Menschen in Erscheinung treten.

Im Reality TV wird kein fremder Mythos seiner Ursprünglichkeit beraubt. Es wird ein neuer Mythos in seinen Ursprüngen als Ausdruck kultureller Sehnsucht offenbart. Im Zentrum steht nicht das Verhältnis von Gott, Mensch und Schicksal, sondern die Aushandlung des säkularisierten Menschen mit seiner Wirklichkeit. Känguru-Hoden werden gekaut oder verschmäht, Bestquoten erreicht und ein neuer, zeitgemäßer theatraler Ausdruck kultureller Sehnsucht wurde gefunden.

37 Im weiteren Verlauf dieser Arbeit wird eine explizite Definition, Beschreibung und Interpretation der Sozialen Rolle angeführt. Erstes sei hier vorweg genommen. So definiert Nassehi die Soziale Rolle als reziproke Erwartungshaltung gegenüber dem Inhaber der Rolle. Siehe im weiteren Verlauf insbesondere [Kapitel 5.2.](#); [5.3.](#)

38 Vgl. Becker, Tobias: *Heißzeit. Wer will schon noch cool sein? Über den Niedergang einer kulturellen Attitüde*. In: KulturSPIEGEL 8/2010, S. 17.

39 Vgl. Fischer-Lichte, 2012, S. 12.

2.2 Sehen und gesehen werden – Über Aktualität und Funktionalität der Theatermetapher in der einsehbaren Welt

Das Fernsehen als darstellendes Medium steht zwangsläufig in einer Tradition des Theaters. Der angesprochene Aspekt der kulturellen Sehnsucht verweist dabei über unsere heutigen Vorstellungen von Theater als eigenständiger Kulturinstitution hinaus. Dabei beschreiben wir den Inhalt dieser Sehnsucht, die Wirklichkeit, wie hier im Begriff des Mythos offensichtlich wird, in Bezug auf das Theater und dies nicht ohne Grund. Das antike *theatron* war der Ort der *théa*⁴⁰, der Schau. Die Aufführung des Mythos ließ die Menschen der Polis ihr Weltverständnis, ihre Abgründe und mögliche Lösungen schauen und empfinden. Das aufgeführte Bild der Welt innerhalb des Kultes, gewährt, wie bereits beschrieben, auch im Mittelalter dem Menschen Einblicke über sich, das Sein und Schicksal. Der allgegenwärtige und das Sein bestimmende Antagonismus von Himmel und Hölle, konnte in den geistlichen Aufführungen der Passionsspiele geschaut werden. Beide Beispiele sind Ausdruck, der, mit Rainer Warning gesprochenen und bereits erwähnten, gelebten Gegenwart⁴¹, die alle Bereiche der Lebenswelt und ihres Entstehungskontextes vom metaphysischen, bis zu faktischen Gegebenheiten darstellend vergegenwärtigt. Die Schau, das Weltverständnis und der Kult als Inbegriff und Ausdruck einer kulturellen Sehnsucht, gehörten untrennbar zusammen.

Durch diese konsequente Verknüpfung verwundert es nicht, dass Theater, die Möglichkeit des Überblicks über das Sein, zur Metapher des Seins an sich wurde. Die Theatermetapher, die Welt als Bühne ihres Geschehens, zieht sich seit dem 16. Jahrhundert als Roter Faden durch Wissenschaft und Alltag.⁴² Ihre Verwendung erstreckt sich im Laufe

40 Vgl. Frisk, Hjalmar: *Griechisches etymologisches Wörterbuch*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 1960, S. 656f.

41 Vgl. Warning, 1974, S. 25.

42 Vgl. Holländer, Hans: *Theatrum Mundi. Die Welt als Theater*. In: Spinner, Kaspar; Siepmann, Helmut: *Alles Theater. Meisterwerke der Weltliteratur*. Bd. VII. Bonn: Romanistischer Verlag Jakob Hillen. 1997, S. 151.

der Zeit über die Bezeichnung der gesamten Welt als Theater, in dem das Stück der menschlichen Existenz vom alles überschauenden Spielmacher Gott inszeniert wurde, bis zur Übertragung einer, im Theater vorzufindenden Situation, auf einzelne Lebensbereiche und die alltägliche Interaktion im sozialen Miteinander.

Theater, das Fundament dieser Metapher, ist kein starres Konstrukt, es verändert und entwickelt sich als Medium des Austauschs⁴³ analog zu den lebensweltlichen Gegebenheiten. Es wandelt sich vom Ausdruck des Gemeinschaft konstituierenden Kultes zu einer autonomen Kunstinstitution, einem gesellschaftlichen Subsystem mit eigenem Regelwerk. Mit dem 1908 von Nikolaj N. Evreinov eingeführten Begriff der Theatralität bekommt die Metapher einen Namen, der sich sowohl auf das Theater als Prinzip bezieht und gleichzeitig seine enge Definition als Kunstinstitution auflösen will. Für ihn ist Theatralität ein „allgemeinverbindliches Gesetz der schöpferischen Transformation der von uns wahrgenommenen Welt“⁴⁴ und als „vorästhetischer Instinkt“⁴⁵ ein Kultur schaffendes, die Kulturgeschichte vorantreibendes Prinzip und somit eine anthropologische Kategorie. Er definiert den Begriff als

[...] eine ästhetische monstranz von offenem tendenziösen Charakter, die selbst weit von einem Theatergebäude entfernt durch eine einzige bezaubernde Geste, durch ein schön ausgesprochenes Wort Bühnenbretter und Dekorationen erzeugt und uns leicht, [...] von den Fesseln der Wirklichkeit befreit.⁴⁶

43 Vgl. Balme, Christopher: *Theater zwischen den Medien: Perspektiven theaterwissenschaftlicher Intermedialitätsforschung*. In: Balme, Christopher; Moninger, Markus (Hrsg.): *Crossing Media. Theater – Film – Fotografie – Neue Medien*. München: Epodium Verlag, 2004, S. 31.

44 Evreinov, Nikolaj N.: *Apologija teatral' nostri*. Zitiert nach: Xander, Harald: *Theatralität im vorrevolutionären russischen Theater. Evreinovs Entgrenzung des Theaterbegriffs*. In: Fischer-Lichte, Erika (Hrsg.): *Arbeitsfelder der Theaterwissenschaft*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1994, S. 113.

45 Ebd., S. 113.

46 Ebd., S. 113.

Auf die daraus entstandenen Grabenkämpfe zwischen „Agenten der Theatralität“⁴⁷ und ihrer Forderung nach Auflösung und Erweiterung des Theaterbegriffs und fachterminologischem Eifer, der mit stetig „renovierten Grenzbefestigungsanlagen“⁴⁸ versucht, sich einen feststehenden Theaterbegriff zu bewahren, soll hier nicht eingegangen werden. Was es festzuhalten gilt ist, dass für Evreinovs Begriff die Institution des Theaters irrelevant erscheint, er aber am räumlichen Prinzip der Kopräsenz, als auch am semantischen Prinzip des so tun „als-ob“ festhält. Präsenz und Scheinhaftigkeit des Theaterverständnisses bleiben erhalten und ziehen sich durch die, auf diesen Begriff ausgelegten, Beschreibungen der Lebenswelt. Dennoch knüpft er an die einstige Verbindung zum Kult insofern an, als dass die Ausdrücke der kulturellen Sehnsucht, die sich in Ritualen, Zeremonien und Wettkämpfen manifestiert, über das Prinzip des Theatralen beschreibbar werden. Entwicklungen und Auslegungen des Theatralitätsbegriffs erweisen sich dadurch als ebenso vielseitig wie problematisch.

Durch den Versuch, Theatralität als vorästhetisches Phänomen zu bestimmen, führt Evreinov die Entgrenzung des Theaterbegriffs bis zu seiner Auflösung. Weder Begriffsumfang noch Begriffsinhalt können länger sinnvoll bestimmt werden. Der Theaterbegriff kann auf beliebige Erscheinungen der Lebenswelt bezogen werden.⁴⁹

Seit seiner Einführung sorgt der Theatralitätsbegriff durch den ihm impliziten Disput über ein enges oder offenes Verständnis des Theaterbegriffs, für große Diskussion in Bezug auf seine Anwendung, Reichweite und Funktionalität. Uneinigkeit über verschiedene Entwicklungen und vor allem über die Legitimität der Anwendung des Begriffs, verwundern daher wenig.

47 Lazarowicz, Klaus: *Gespielte Welt. Eine Einführung in die Theaterwissenschaft an ausgewählten Beispielen*. Frankfurt: Peter Lang, 1997, S. 301.

48 Schramm, Helmar: *Theatralität und Öffentlichkeit. Vorstudien zur Begriffsgeschichte von Theater*. In: Bark, Karlheinz: *Ästhetische Grundbegriffe. Studien zu eine historischen Wörterbuch*. Berlin: J. B. Metzler, 1990, S. 206.

49 Xander, 1994, S. 114.

2.3 Theatralität – eine Bestandsaufnahme

Trotz seiner konstanten Verwendung als adäquates kulturwissenschaftliches Modell für bestimmte Prozesse, muss die Aushandlung des Begriffs weiterbetrieben werden. Als Medium des Austauschs verändert sich nicht nur das Theater, sondern auch, was man unter Theater versteht und somit die Referenzpunkte für ein Erklärungsmodell. Ein Verharren auf festgesetzten Definitionen macht ihn, wie das einleitende Goethe Zitat andeutet, sowohl für neue als auch für bisher gültige Anwendungsgebiete, die ebenfalls einem steten Wandel unterzogen sind, unfruchtbar. Eine Wiedergabe des Forschungsstands wird die hier implizierten Mängel bzw. Stellen, an denen Aktualisierungen vorgenommen werden müssen, aufzeigen.

Eine grobe Übersicht zeigt Theatralität, wie bereits erwähnt, zuerst als ästhetische Kategorie,⁵⁰ die Theater als eigenständige Kunstform von anderen Kunstformen abgrenzt und sich auf die Gesamtheit aller Materialien bzw. Zeichensysteme bezieht, die in einer Aufführung Verwendung finden und ihre Eigenart als Theateraufführung ausmachen.⁵¹

Die zweite Variante definiert Theatralität außerhalb des Theaterrahmens als prä-ästhetischen Instinkt⁵² und somit, unter Rekurs auf Hellmuth Plessner, als anthropologische Kategorie.⁵³ Festzuhalten ist, dass sich die Wirklichkeitsverhandlung im theatralen Prozess in der Antike und im Mittelalter aus der Kombination der beiden Kategorien ergab. Innerhalb des Kultes, der auf eine bestimmte Art die Körperverwendung, Bedeutungsproduktion und deren Wahrnehmung bestimmte, wurde das Metaphysische durch seine künstlerische Darstellung an einen sichtbaren Leib gebunden.

50 Vgl. Fischer-Lichte: 2001, S. 2.

51 Vgl. ebd., 2001, S. 2.

52 Evreinov, Nikolaj: *Theatr dlja sebja (Theater für sich selbst)* Teil 1, St. Petersburg 1915. Zitiert nach: Fischer-Lichte, 2001, S. 2.

53 Vgl. Fischer-Lichte, 2001, S. 4.

Auf die Begriffsfindung durch Evreinov wurde bereits eingegangen. In Deutschland finden sich erste Verweise auf einen weiten Theaterbegriff bei Bertolt Brecht. „Anschließend an die Untersuchung der ‚Straßenszene‘ müßte man [...] die Gelegenheiten aufsuchen, wo im täglichen Leben Theater gespielt wird.“⁵⁴ Brecht nennt Bereiche wie die Erotik, die Politik oder das Geschäftsleben, räumt dabei aber die Schwierigkeit der Beobachtung ein, da in geheimen Rollen gespielt wird. Erving Goffmann bedient sich in seinem 1959 erschienen Buch *The Presentation of Self in Everyday Life*⁵⁵ der Theater-Metapher und führt Theaterbegriffe wie Rolle, Darsteller, Zuschauer sowie die Unterscheidung in Vorder- und Hinterbühne in die Soziologie ein.

Elisabeth Burns definierte im Anschluss daran Theatralität als Wahrnehmungsmodus, in der die eigene Perspektive den Ausschlag gibt, ob etwas theatral betrachtet wird oder nicht.⁵⁶

It is an audience term [...]. Theatricality is not therefore a mode of behaviour or expression but attaches to any kind of behaviour perceived and interpreted by others and described (mentally or explicitly) in theatrical terms.⁵⁷

Was als Theater bzw. theatral bezeichnet wird, hängt sowohl von der Wahrnehmung, als auch von der individuellen, durch soziale Normen und Konventionen geprägten, Perspektive dessen ab, was der Wahrnehmende unter Theater versteht.

Dagegen definiert Joachim Fiebach Theatralität als spezifische, historisch und kulturell bedingte Art der Körperverwendung und verwendet ihn entsprechend als eine handlungstheoretische und darstel-

54 Brecht, Berthold: *Journal Eintrag vom 6.12.1940*. In: Ders.: *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*. Berlin, Frankfurt: 1993, Bd. 26, S. 443.

55 Vgl. Goffman, Erving: *Presentation of Self in Everyday Life*. New York: Doubleday Anchor Books, 1959.

56 Burns, Elisabeth: *Theatricality. A study in convention in theatre and everyday life*. Zitiert nach: Fischer-Lichte, 2001, S. 3.

57 Ebd., S. 12f.

lungs- bzw. materialästhetische Kategorie.⁵⁸ Aufgrund der „fehlenden Grenzen zwischen sozialen symbolischen und theatral ästhetischen Äußerungen“,⁵⁹ beinhalten für Fiebach „alle Vorgänge [...] zwischen Darstellenden und ihrer unmittelbaren Wechselbeziehung mit Zuschauenden“⁶⁰ theatrales Potential. Transitorität und Kopräsenz kennzeichnen diesen Prozess. Der innerhalb dieses Zurschaustellens verortete Begriff des Theaters, entsteht durch intendierte Rahmung des Geschehens durch die Anwesenden und durch eine Referenzialität, die über die ausgeführten Handlungen hinausgeht.⁶¹

Erika Fischer-Lichte bestimmt Theatralität als einen spezifischen Modus der Zeichenverwendung durch Produzenten und Rezipienten, der menschliche Körper und die Objekte ihrer Umwelt nach den Prinzipien der Mobilität und Polyfunktionalität in theatrale Zeichen verwandelt und somit als semiotische Kategorie.⁶² In der *Ästhetik des Performativen* legt sie den Schwerpunkt auf die Aufführung, die zur Bedingung hat, dass Akteure vor versammeltem Publikum über einen bestimmten Zeitraum und an einem bestimmten Ort etwas ‚aufführen‘.⁶³ Das prozesshafte des Vorgangs, seine transitorische Einmaligkeit, konstituiert wie die leibliche Kopräsenz den theatralen Prozess.

In allen Fällen wird Theatralität unter Rekurs auf allgemeine kulturgeschichtlich relevante Faktoren wie Wahrnehmung, Körperverwendung und Bedeutungsproduktion definiert.⁶⁴

58 Vgl. Fischer-Lichte, 2001, S. 3.

59 Fiebach, Joachim: *Brechts Straßenszene. Versuch über die Reichweite des Theatermodells*. In: Ders.: *Keine Hoffnung, keine Verzweiflung Versuche um Theaterkunst und Theatralität*. Berlin: Vistas, 1998, S. 14.

60 Ebd., S. 24.

61 Vgl. ebd., S. 26.

62 Vgl. Fischer-Lichte, 2001, S. 3.

63 Vgl. Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2004.

64 Fischer-Lichte, 2001, S. 3; des Weiteren Vgl. Fischer-Lichte, Erika: *Theatralität und Inszenierung*. In: Fischer-Lichte, Erika; Horn, Christian; Pflug, Isabel; Warstat, Matthias (Hrsg.): *Inszenierung von Authentizität. Theatralität* (Bd. 1). Tübingen, Basel 2007, S. 9–28.

Helmar Schramm bringt diese Faktoren in einen spezifischen Zusammenhang, indem er davon ausgeht, dass Theatralität die drei entscheidenden Faktoren kultureller Energie Aisthesis, Kinesis und Semiosis auf besondere Weise in sich bündelt.⁶⁵ Aus diesem Umgang mit dem Konstrukt der Theatralität lassen sich vier Aspekte ableiten, zwischen denen sich der Begriff Theatralität ausdifferenzieren lässt. Dies sind die Aspekte der Aufführung bzw. Performance, der Inszenierung, der Korporalität bzw. Präsenz und der Wahrnehmung.⁶⁶ Durch diese Faktoren konstituieren sich sowohl die offene, als auch enge Definition von Theatralität im Sinne der anthropologischen und ästhetischen Kategorien.

Der Faktor der Inszenierung bedarf diesbezüglich gesonderter Beachtung. Der Begriff erstreckt sich von der Bezeichnung alltagsinterner Darstellungskonfigurationen bis zur klassischen künstlerischen Vereinnahmung oder Erzeugung. Die Selbstverständlichkeit des Begriffs, wie sie im Alltag der Inszenierungsgesellschaft zum Ausdruck kommt, muss, für klar interpretierbare Ergebnisse, einem differenzierten Gebrauch für die unterschiedlichen Kategorien von Theatralität weichen.

2.3.1 Exkurs Inszenierung – ein notwendiges Zwischenspiel

„Wohin man sich auch dreht und wendet, zu den Künsten oder zum Sport, zur Religion, zur Natur oder schlicht zur Alltagsphäre, nahezu überall drängt sich der Faktor »Inszenierung« auf.“⁶⁷ Inszenierung als einer der populärsten Unterbegriffe der Theater-Metapher zieht sich ebenso durch alle Lebensbereiche. Diese bezieht sich auf die nötigsten Unterscheidungen und wird ihm in seiner Komplexität nicht vollends gerecht werden können, da dies den Umfang dieser Arbeit überschrei-

65 Vgl. Schramm, Helmar: *Theatralität und Denkstil. Studien zur Entfaltung theatralischer Perspektiven in philosophischen Texten des 16. und 17. Jahrhunderts*. Berlin: 1995

66 Fischer-Lichte, 2001, S. 4.

67 Früchtel, Josef; Zimmermann, Jörg (Hrsg.): *Ästhetik der Inszenierung*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2001, S. 9.

ten würde. Aus der Begriffsgeschichte sei hier lediglich erwähnt, dass die Anerkennung der Inszenierung als eigenständiges Werk, die den Regisseur vom Arrangeur zum Künstler werden lässt, mit der Entwicklung des Theatralitätsbegriffs einhergeht.⁶⁸ Der Inszenierungsbegriff wurde als ästhetisch-künstlerischer und schöpferischer Prozess definiert und dann, wie der Begriff der Theatralität, um die anthropologische Komponente erweitert. Somit ist die Differenzierung von künstlerischer und nichtkünstlerischer Inszenierung auch hier von zentraler Bedeutung. „Jede Inszenierung ist ein ästhetischer Vorgang, aber nicht jede Inszenierung ist eine Operation der Kunst.“⁶⁹ Innerhalb dieser Spannweite von der hochkontrollierten schauspielerischen Leistung und herbeigeführten, ausgeführten oder in Gang gebrachten Prozessen unterscheidet Martin Seel verschiedene Formen von Inszenierung.⁷⁰ Er nennt zunächst drei grundlegende Charakteristika, die die Inszenierung beschreiben sollen. Inszenierungen

sind 1. absichtsvoll eingeleitete oder ausgeführte sinnliche Prozesse, die 2. vor einem Publikum dargeboten werden und zwar 3. so, das sich eine auffällige spatiale und temporale Anordnung von Elementen ergibt, die auch ganz anders hätte ausfallen können.⁷¹

Intentionales Handeln scheint grundlegend für eine Inszenierung zu sein. Allerdings können sich innerhalb der Inszenierung Dinge absichtslos vollziehen. Jede Inszenierung sei ein intendierter Prozess und gleichzeitig auch das Ereignis eines komplexen intentionalen Prozesses. Sie findet vor einem Publikum statt, das abwesend sein, aber zumindest potentiell vorhanden sein muss. Seel konstatiert anhand der Beobachtung des Verhaltens von Kandidaten der Serie *Big Brother*, dass eine durchgehende Inszenierung des Alltags in der Öffentlichkeit nicht möglich sei.⁷² Das dritte von Seel eingebrachte Charakteristi-

68 Vgl. Fischer-Lichte, Erika: *Theatralität und Inszenierung*. In: Fischer-Lichte, Erika; Horn, Christian; Pflug, Isabel; Warstat, Matthias (Hrsg.): *Inszenierung von Authentizität. Theatralität* (Bd. 1). Tübingen, Basel: Francke, 2007 a, S. 14 f.

69 Seel, Martin: *Inszenieren als erscheinen lassen*. In: Früchtel; Zimmermann, 2001, S. 48.

70 Vgl. ebd., S. 49.

71 Ebd., S. 49.

72 Vgl. ebd., S. 50.

kum weist darauf hin, dass Inszenierungen immer durch ein räumliches und zeitliches Verhältnis geprägt sind. Sie präsentieren etwas für eine begrenzte Zeit, für die die Aufmerksamkeit eines Publikums gesucht und bei Gelingen auch gebunden wird.

Gehen wir zurück zum Beispiel von Larissa im Dschungelcamp und einer furienhaften Elektra, verkörpert durch die Darstellerin Gertrud Eysoldt. Die künstlerische Inszenierung Reinhardts beschränkte sich auf den zeitlichen Rahmen der Theatervorstellung. Nur innerhalb dieser Vorstellung, die als Ereignisfolge von Reinhardt festgelegt wurde, kann die Figur der Elektra in Erscheinung treten, indem sie von Eysoldt verkörpert wurde.⁷³ Diese Verkörperung unterliegt trotz aller Festlegungen der Flüchtigkeit des Augenblicks und verläuft bei jeder Aufführung anders, lässt aber Elektra in Erscheinung treten, sodass das Stück gesehen werden kann. Die leibbezogene Darstellung brach mit der Erwartung der Zuschauer, war aber Teil der Abfolge und bei aller Vieldeutigkeit, die über die inhaltliche Vermittlung der Figur Elektra hinausging, festgelegt und nicht spontan. Sie verwies dabei allerdings auch nur auf Elektra oder Gertrud Eysoldt in ihrer Leiblichkeit.

Die beschriebene Dschungelprüfung als Teil der Inszenierung des Formates *Ich bin ein Star – holt mich hier raus* unterscheidet sich hier in zwei strukturellen Punkten von Reinhardts Elektra. Das Format hat feste Sendezeiten und einen ebenfalls als solchen beschreibbaren Ereignisablauf. Die Dschungelprüfung, als Teil der formatinternen Gegebenheiten die durch das Format entstehen, ist in diesem Fall wie Elektra, sie erscheint nur innerhalb des durch die Inszenierung entstehenden Raumes.

Larissa Marolt und die anderen Kandidaten existieren unabhängig vom Format, ebenso wie Eysoldt ohne Elektra. Die Kandidaten agieren spontan als die Menschen, die sie sind, in ihrem Konglomerat von sozialen Rollen, auch über den zeitlichen Rahmen des Formates hinaus. Der volle Leibeseinsatz bei der Sternensuche zeigt Larissa in einem

73 Vgl. Seel, 2001, S. 51f.

weiten Spektrum ihres Seins. Neben ihrer Leiblichkeit, die durch körperliche Aktionen und dem Aushalten einer eindeutig als ekelhaft zu klassifizierenden Situation ausgestellt wird, kommt es zu einer Art Rollenkonflikt. Die Anforderung an sie als Kandidatin durch ihre Mitstreiter besteht darin, alles dafür zu tun, dass die Gruppe möglichst viel zu essen bekommt. Zudem ist die Auseinandersetzung mit inneren Ängsten zum Wohle der Gruppe im Format bekannter Weise konstant positiv konnotiert. Larissa bricht mit ihrer sozialen Rolle der Kandidatin oder des Gruppenmitgliedes, um ihre Suche zu unterbrechen und einen Schluck Champagner zu trinken. Sie scheint sich etwas zu gönnen, ganz sie selbst zu sein, was einem Inszenierungsbruch gleichgesetzt werden kann, den Seel für den Alltag⁷⁴ konstatiert. Dieser ist aber keine Zwangsläufigkeit, da es Larissa freigestellt ist, wie sie reagiert. Es ist vielleicht ein Bruch in Bezug auf die Rolle als Kandidatin oder Gruppenmitglied, andererseits passte dieses Verhalten zu dem im Vorfeld etablierten Bild des verzogenen Kindes und Topmodels.

Die von Fischer-Lichte beschriebene perzeptuelle Multistabilität, der wechselnde Fokus zwischen Figur und Leib, wird hier erweitert durch die Vielschichtigkeit unseres Seins in der Welt durch verschiedene Soziale Rollen. Spontaneität und das Problem klarer zeitlicher Eingrenzung scheinen Alltags- von rein künstlerischen Inszenierungen zu unterscheiden. Die Bandbreite der Spielarten von Inszenierungen ist dadurch kaum mehr überschaubar. Erschwerend kommt hinzu, dass Inszenierungen nicht immer als solche wahrgenommen werden. Insbesondere Inszenierungen des Alltags oder in den Medien können unerkannt bleiben. Eine unerkannte Inszenierung kann gegebenenfalls sogar zu einer größeren Wirkung führen. Damit öffnet sich ein breites Spektrum an möglichen Inszenierungsformen, für deren Konkretisierung Früchtl und Zimmermann in ihrem Sammelband *Ästhetik der Inszenierung* drei Erklärungsebenen vorschlagen: die gesellschaftliche, individuelle und kulturelle Ebene.⁷⁵

74 Selbstverständlich ist eine „Dschungelprüfung“ kein Alltag. Sie ist dennoch mit der von Seel angesprochenen Situation in *Big Brother* zu vergleichen. Eine Auseinandersetzung mit dem Begriff des Alltags, welche im weiteren Verlauf der Arbeit stattfinden wird, kann diesbezüglich für Eindeutigkeit sorgen.

75 Vgl. Früchtl; Zimmermann, 2001, S. 9–48.

Die gesellschaftliche Ebene sei vor allem Gegenstand der Soziologie, welche schon seit langem mit den Begriffen *Rolle* und *Theatralität* operiere, Lebensstile analysiere und auch das Thema Mode für sich entdeckt habe. Es wird darauf aufmerksam gemacht, dass der Rollenbegriff auch im Bereich der Philosophie schon lange gebräuchlich sei.⁷⁶ Hervorzuheben ist an dieser Stelle der bereits erwähnte Erving Goffman, der in seinem Buch *The Presentation of Self in Everyday Life* (1959) anstrebt, durch den Vergleich zwischen dem Theater im ästhetischen Sinn und dem Bereich des Sozialen die Besonderheiten des jeweiligen Bereichs herauszustellen.⁷⁷ Zu diesen Besonderheiten gehört das Fehlen des fertigen Skripts für Inszenierungen aus dem sozialen Bereich. Den sozial Handelnden unterscheidet vom Schauspieler zudem seine Urteilskraft, mit der er in unvorhergesehenen Situationen reagieren kann, wie uns die Situation in der Dschungelprüfung vor Augen führt.

Der zweite Bereich, in dem auf der gesellschaftlichen Ebene die Inszenierungsthematik zum Tragen kommt, ist laut Früchtel und Zimmermann die kultursoziologische Lebensstilanalyse, die das Spannungsfeld von Individuum und Gesellschaft bestimmt. Sie stellen drei Lesarten heraus, die die gegenwärtige Forschungsliteratur bestimmen. Zuerst wird Pierre Bourdieu genannt, der Lebensstile als Ausdruck für die jeweilige Klassenzugehörigkeit sehe.⁷⁸ Am scheinbar subjektiven Werturteil des ‚Geschmacks‘ erkenne man im doppelten Sinn des Wortes die ‚Klasse‘ einer Person. Ulrich Beck dagegen schließe in seinem Buch *Risikogesellschaft* (1986) „aus der Beobachtung einer Pluralisierung der Lebensstile auf einen Prozess der Individualisierung im Sinne der Vereinzelung.“⁷⁹ Lebensstile können nicht mehr dem jeweiligen soziokulturellen Kontext zugerechnet werden. Als dritte Lesart wird die Gerhard Schulzes vorgelegt, der die Pluralisierung

76 Schon Platon habe ihn aus dem Bereich des Theaters in den der praktischen Lebensführung übertragen. Siehe Früchtel; Zimmermann, 2001, S. 10.

77 Vgl. ebd., S. 12f.

78 Auf Bourdieu wird in Bezug auf das Habitus-Konzept an mehreren Stellen dieser Arbeit explizit eingegangen werden.

79 Früchtel; Zimmermann, 2001, S. 15.

als Zeichen einer neuen sozialen Differenzierung sehe.⁸⁰ Früchtl und Zimmermann konstatieren, dass in allen drei Theorien, egal ob unter dem Begriff der sozialen Distinktion, der Individualisierung oder des Erlebnishungers, die Semantik der Selbstentfaltung eine zentrale Rolle spielt.⁸¹ Daran kann man die Inszenierungsthematik unter dem Kennwort der Selbstinszenierung anschließen.

Eine vierte Lesart vom Verhältnis des Individuums zur Gesellschaft stammt von Michel Foucault, der in Form einer Machtanalyse herausstellt, dass Selbstkontrolle ein Erfordernis in einer totalitären Gesellschaft sei, in der man sich permanent beobachtet wisse.⁸² Foucault nimmt diese auf einem Machtdiskurs basierende Lesart später in gewisser Weise wieder zurück, indem er dem Subjekt zuschreibt, dass es sich zu der Art und Weise seiner Unterwerfung verhalten könne. Analog zu Bourdieu beschreibt Foucault außerdem ein Habitus Konzept: „Wird der Habitus als eine Verhaltensdisposition, als ein erworbenes Schema zur Erzeugung von Handlungen gefasst, so wird erklärbar, weshalb das Handeln von Individuen einerseits nicht wie aus einem – im doppelten Sinn des Wortes – vorgeschriebenen Buch und andererseits auch nicht als völlig frei erscheint.“⁸³ Früchtl und Zimmermann schlussfolgern, dass die Begrenztheit der Anwendung des Inszenierungsmodells in Bezug auf den Rollenbegriff bestehen bleibt, wenn kein Skript vorhanden ist. Im weiteren Verlauf dieser Arbeit wird es eine explizite Auseinandersetzung mit dem Konzept der Sozialen Rolle und dem sie determinierenden Habitus geben.

Als zweite Erklärungsebene wird von Früchtl und Zimmermann die ‚individuelle Ebene‘ vorgeschlagen, die anthropologische und psychologische Aspekte in den Vordergrund treten lasse. Für die anthropologische Diskussion der Inszenierung sei der Mensch als handelndes Wesen grundlegend, während die Psychologie die Inszenierung vor allem unter dem Aspekt der Authentizität als Gegenbegriff zu

80 Vgl. Früchtl; Zimmermann, 2001, S. 15.

81 Vgl. ebd., S. 15.

82 Ebd., S. 17.

83 Ebd., S. 18.

dem der Inszenierung diskutiere. Der Philosoph Helmuth Plessner vertritt in seiner *Anthropologie des Schauspielers* die These, dass der Mensch sich aus den Augen eines anderen reflektieren müsse, um sich selbst gegenüberzutreten und sich so in Erscheinung bringen zu können. Hier kommt der anthropologische Aspekt des zivilisatorischen Rollenspiels des menschlichen Inszenierungsverhaltens explizit zum Vorschein. Die Möglichkeit und die Notwendigkeit des Inszenierens für den Menschen werden konkret. Wolfgang Iser setzt an Plessners Überlegungen an und schlägt Anfang der 90er eine Neudefinition des Inszenierungsbegriffs vor.⁸⁴ Diese beinhaltet, dass der Inszenierung etwas vorausliegen muss, das erst durch sie in Erscheinung tritt und von Natur aus nicht gegenständlich wird. „Dieses Vorausliegende vermag niemals vollkommen in Inszenierung einzugehen, weil sonst diese selbst das ihr Vorausliegende wäre.“⁸⁵ Früchtl und Zimmermann schlussfolgern aus Isters Theorie, dass der Inszenierungsbegriff als Leitbegriff der kulturwissenschaftlichen Diskussion weiter eingeschränkt werden muss. „Jede Inszenierung ist als ein Zur-Erscheinung-Bringen eine Konstruktion, aber nicht gilt umgekehrt, dass jede Konstruktion auch eine Inszenierung ist, denn eine Inszenierung vollzieht sich, um einige Unterschiede herauszugreifen, in einem abgegrenzten Raum, mit Absicht, ist für ein Publikum bestimmt und auf Auffälligkeit und Wirkung bedacht.“⁸⁶

Abschließend soll die von Früchtl und Zimmermann betitelte „kulturelle Ebene“ betrachtet werden, in welcher sich, so die Autoren, das Phänomen der Inszenierung am auffälligsten präsentiert. Hierbei steht die Funktion der Medien, primär sind die audiovisuellen und elektronischen gemeint, im Vordergrund. Diese bestimmen das Alltagsbewusstsein des Menschen, so dass Kultur und Medien kaum mehr getrennt behandelt werden können.⁸⁷ Wie diese Darstellung zeigt, gibt es keinen Bereich des öffentlichen Miteinanders, der nicht von Inszenierungen durchzogen ist. Vom Individuum über die Gesellschaft

84 Früchtl; Zimmermann, 2001, S. 20.

85 Vgl. Fischer-Lichte, 2007, S. 20.

86 Früchtl, Zimmermann, 2001, S. 21.

87 Vgl. ebd., S. 26.

zur Kultur und zurück zieht sie sich in vielen, teilweise widersprüchlichen Formen, durch unsere Lebenswelt. Sie sind die Grauzone unserer Wirklichkeit, die sich, gleich dem göttlichen im antiken oder mittelalterlichen Mythos, zwischen offensichtlicher Notwendigkeit und nicht offensichtlicher Form bewegt.

Der Verdacht des Scheins deckt sich bei Inszenierungen als Beschreibungsmodell mit dem des Theaters, sobald es sich um außerkünstlerische Bereiche handelt, die über Inszenierungsmodelle beschrieben werden. Inszenierungen als Konfiguration von Zeichen, die auf etwas Zudeutendes verweisen, beinhalten dabei die Möglichkeit der Täuschung, als auch die Gefahr ihrer Referenzlosigkeit. Als Zwischenstufe der Kommunikation muss sie in Bezug auf ihren Rahmen erkannt und im Sinne ihrer Legitimität bewertet werden. Der Rahmen ist dabei nicht wie in einer Theatervorstellung fixiert, sondern konstituiert sich soziokulturell und situativ bedingt, was den Bewertungsprozess erschwert.

Das Essentielle dieser Zwischenstufe kann in einer Inszenierungsgesellschaft, die lediglich über ihr Zeichensystem kommuniziert, nicht bestritten werden. Wir können durch die Konfiguration von Zeichen aus einem Zeichensystem, das intersubjektive Gültigkeit hat, nicht nur Schein erzeugen, wir müssen unser Sein über sie ausdrücken. Die angesprochene Pluralisierung sorgt für ein exponentielles Wachstum unseres Zeichensystems, immer größer werdender Kombinations- und Täuschungsmöglichkeiten. Dabei ist der Begriff Inszenierungsgesellschaft gleichzeitig Ausdruck einer Notwendigkeit der Inszenierung zur Kommunikation. Larissa Marolt als verzogenes Mädchen, das Modell sein will, oder als Frau, die ihren Weg geht, zu klassifizieren, bringt uns somit unserer Wirklichkeit näher.

Für die in dieser Studie geleisteten Analysen wird davon ausgegangen, dass Inszenierung als ein Hervorbringen zu werten ist, durch das Sein ausgedrückt werden muss, aber auch Schein erzeugt werden kann. Auf Ebene von Kultur und Gesellschaft geschieht dies durch Aufführung der Inszenierung als kollektiver Produktions- und Rezeptionsprozess.

Reality TV kann als inszenierter Ausdruck einer Selbstdarstellung der Gesellschaft gedeutet werden. Die Aufhebung der Grenzen zwischen Fakten und Fiktionen ist Teil dieser Inszenierung, nicht eine Täuschung durch Inszenierung.

Auf der Ebene des Individuums ist es die Verkörperung der Inszenierung die, sofern sie im Sinne der Anschlussfähigkeit durch andere rezipiert werden kann, als Hervorbringen bzw. kulturell determinierte Vermittlung des Selbst dieser Person zu deuten ist. Diese Anschlussfähigkeit resultiert aus der Kenntnis des verwendeten Zeichensystems bei Produzent und Rezipient, der Wahrnehmung von Rahmen und Inhalt dessen, was dargestellt wird und der kohärenten Verkörperung des Produzenten, durch den in den Leib eingeschriebenen Habitus. Die Semantik der Selbstentfaltung, die sich über Lebensstile, soziale Distinktion und die Individualisierung erstreckt, vereint diese Bereiche in der Inszenierung des Selbst, die über die Übernahme einer konkreten Rolle hinausgeht. Die nicht durchgängige Inszenierung einer Rolle im Alltag bedeutet nicht gleichzeitig, dass der Wechsel in verschiedene Rollen einen Inszenierungsbruch des Selbst zur Folge hat. Larissa hat sich zur Teilnahme am Dschungelcamp und der Dschungelprüfung entschieden. Die Übernahme dieser Rolle verdrängt nicht die bisherigen Aspekte und Dispositionen ihres Seins als Tochter eines Hoteliers und Topmodel-Kandidatin. Referenzpunkte für die Inszenierungsanalyse einer Person im Reality TV bewegen sich zwischen den verschiedenen Polen ihrer Existenz bzw. den Aspekten ihres Selbst. Als Person tritt sie in allen sozialen Rollen auf, die sie außerhalb des Formates in ihrem Leben einnimmt und in der zusätzlichen Rolle als Kandidat bzw. Teilnehmer oder Protagonist eines Reality TV Formates. Lebensstil und soziale Distinktionen sind ebenfalls Teil dieser Selbstinszenierung. All das muss, habituell determiniert, durch den Leib verkörpert werden. Misslingt diese Verkörperung, kommt es zum Bruch und zur Unterstellung der Täuschung.

Diese Unterstellung und die Möglichkeit zur Bewertung von Alltagsinszenierungen durch andere Personen, resultieren aus der Kenntnis über Selbstinszenierungsmöglichkeiten sowie einem, in die Subjekte einge-

schriebenen, Normen- und Wertesystem der Gesellschaft. Foucaults Begriff der *Gouvernementalität* bringt diese Beherrschtheit durch verinnerlichte Selbstkontrolle zum Ausdruck.⁸⁸ Selbstinszenierung ist somit nicht nur als produktions- sondern auch als rezeptionsästhetische Kategorie zu begreifen. Aufgrund des Wissens der Rezipienten über die Notwendigkeit zur Inszenierung wird innerhalb eines ausgestellten Bewertungsprozesses, wie er im Reality TV vorhanden ist, auch nicht intentionales Handeln als unbewusster Teil des Seins in das Inszenierungskonzept integriert. Sämtliche Handlungen von Larissa werden den, dem Rezipienten bekannten, Teilbereichen ihres Seins als Inszenierung zugeschrieben. Gleich dem Theatralitätsverständnis von Burns ist die Inszenierung auch das, was wir mit Rekurs auf sie beschreiben. Selbstinszenierung wird hier als kohärente, kontextbezogene, anschlussfähige Verkörperung verschiedener sozialer Rollen betrachtet, die als solche produziert oder rezipiert wird. Die intersubjektive Übereinkunft über Referenzpunkte von Alltagsinszenierungen, kann nicht zu einer restlos intersubjektiv identischen Wahrnehmung des Verkörperungsprozesses und seiner, vom handelnden Subjekt ausgehenden, zeitlichen Einordnung führen. Die Inszenierungen ergeben sich ebenso durch das Handeln der, sie vollziehenden, Person, als auch über die Wahrnehmung einer solchen Handlung als einer bestimmten Inszenierung zugeordnet.

Die Definition von *Seel* erweiternd ist eine Inszenierung als ein intendierter und intentional wahrgenommener Prozess beschreibbar, der im Abgleich mit dem kulturellen, gesellschaftlichen und individuellen Referenzsystem des Zuschreibenden durch ihn vollzogen wird. In Bezug auf das Reality TV müssen weitere Differenzierungen berücksichtigt werden. Die Unterscheidung zwischen künstlerischer und nicht künstlerischer Inszenierung gestaltet sich wie folgt: Die eben beschriebene Selbstinszenierung, die sich der exakten zeitlichen Eingrenzung entzieht, wird von den Formaten vereinnahmt.

⁸⁸ Vgl. Foucault, Michel: *Die Gouvernementalität*. In: Bröckling, Ulrich; Krasmann, Susanne; Lemke, Thomas (Hrsg.): *Gouvernementalität der Gegenwart. Studien zur Ökonomisierung der Gegenwart*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2000, S. 41–67.

Künstlerische Inszenierungen sind dagegen vom jeweiligen Format intendierte Darstellungen dieser Person in Standbildern, Nahaufnahmen, Fotomontagen, Bildunterschriften sowie durch einen Kommentar erklärenden Typs. Die Bewertung von Alltagsinszenierungen im Reality TV ergibt sich zwangsläufig aus der Kombination an eigener und vom Format intendierter Inszenierung des jeweiligen Selbst. Für die Ansätze dieser Studie empfiehlt sich aufgrund dieser Kombination, die zeitliche Eingrenzung der Selbstinszenierung auf die Erscheinungsdauer im Format zu beschränken. Dies beinhaltet alle Informationen über die entsprechenden Personen, die innerhalb bzw. über das Format bekannt werden, wodurch die Personen unter den Prämissen einer klassischen Dramenanalyse untersucht und als Figuren bezeichnet werden können.

Die einzelnen Formate können unter den Prämissen einer künstlerischen Inszenierung mit fester zeitlicher Eingrenzung und festgelegter Ereignisabfolge analysiert werden.

2.3.2 Zurück zur Theatralität

Auf der anthropologischen Ebene konstituiert sich die Erzeugung von Kultur jenseits von der Hochkultur zuzuordnenden Texten und Monumenten. Bis weit in die 1980er-Jahre hinein wurde diese Art von Kulturerzeugung lediglich den nicht westlichen Kulturen zugeschrieben.⁸⁹ Das Selbstverständnis nicht-westlicher Kulturen formuliere sich demnach vorrangig in theatralen Prozessen, wie Ritualen, Zeremonien, Wettkämpfen und anderen Arten von cultural performances, während dies in den westlichen, europäischen Kulturen über Texte und Monumente geschehe.⁹⁰

89 Vgl. Fischer-Lichte, Erika (Hg.): *Theatralität und die Krisen der Repräsentation*. Stuttgart: Poeschel/Metzler. 2001. S. 1.

90 Des Weiteren sei die von Frau Fischer-Lichte zu Milton Singers Begriff der cultural performance erstellten Fußnote hier angeführt. Zum Begriff der cultural performance vgl. Singer, Milton (Hrsg.): *Traditional India: Structure and Change*. Philadelphia 1959. Singer definiert die cultural performance als konkreteste zu beobachtbare Einheiten einer kulturellen Struktur. Ihnen seien folgende Merkmale gemeinsam: „Each

Diese Überzeugung vom besonderen Charakter der modernen europäischen Kulturen ist durch neuere Entwicklungen – sowohl in unserer Kultur als auch in den Geisteswissenschaften – erschüttert worden. Unsere Gegenwartskultur konstituiert sich zunehmend nicht mehr in Werken, sondern in theatralen Prozessen der Inszenierung und Darstellung, die in vielen Fällen erst durch die Medien zu kulturellen Ereignissen werden.⁹¹

Dies habe verschiedene Konsequenzen. Zum einen komme es zu einer schier endlosen Abfolge von inszenierten Ereignissen, die darauf hinweisen, dass sich eine „Erlebnis- und Spektakelkultur“ gebildet hat, die sich mit der Inszenierung von Ereignissen selbst hervorbringt und ständig neu reproduziert.⁹²

Diese Art der Wirklichkeitserfahrung lässt sich prägnant unter Bezug auf ein Modell beschreiben, wie es das Theater bereit hält: Als Wirklichkeit (Theater) wird eine Situation erfahren, in der ein Akteur an einem häufig besonders hergerichteten Ort zu einer bestimmten Zeit sich, einen anderen oder etwas vor den Blicken der anderen (Zuschauer) darstellt oder zur Schau stellt. Kulturelle Wirklichkeit erscheint in diesem Sinne prinzipiell als theatrale Wirklichkeit.⁹³

Die so von statten gehende Theatralisierung unserer Lebenswelt beinhaltet somit Prozesse der Inszenierung von Wirklichkeit, v.a. Prozesse der Selbstinszenierung von Individuen und Gruppen, wie im vorherigen Abschnitt beschrieben wurde. Diese Inszenierung umfasst dabei das, was einerseits mit oder in ihr zum Vorschein tritt, sowie die eingesetzten Techniken und Praktiken, die eingesetzt werden, um es in Erscheinung treten zu lassen.⁹⁴ Der Analyse-Schwerpunkt wird somit auf den Aspekt der Performance gelegt. Eine Beschreibung der statt-

performance has a definitely limited time span, a beginning and end, an organized programme of activity, a set of performers, an audience and a place and occasion of performance“ (S. XIII.) In: Fischer-Lichte, 2001, S. 1.

91 Fischer-Lichte, 2001, S. 1.

92 Vgl. Fischer-Lichte, Erika: *Theatralität als kulturelles Modell*. In: Ders. (Hrsg.): *Theatralität als Modell in den Kulturwissenschaften*. Tübingen, Basel: Francke, 2004 a, S. 7.

93 Ebd., S. 8.

94 Vgl. ebd., S. 8.

findenden theatralen Prozesse, sowie der Inszenierungsmechanismen der Akteure können als Eckpunkte der Analyse angesehen werden, da sie deren Inhalt konstituieren.

Die anthropologische Kategorie von Theatralität konstituiert im Falle des Reality TVs nicht nur den Inhalt. Reality TV kann als gesamtgesellschaftlicher theatraler Prozess beschrieben werden. Der Mythos unserer Wirklichkeit wird in diesem wachsenden und sich verändernden theatralen Prozess verhandelt. Die sich hier vollziehende Verhandlung ist einer transitorisch ablaufenden Transformation von Wirklichkeit, die wirksamen Ritualen zugeschrieben wird, gleichzusetzen. Sie kann wie ein Ritual Kultur und Wirklichkeit für die Teilnehmenden konstituieren. Im Anschluss an die Beschreibungen der ästhetischen Vereinnahmung der Wirklichkeit durch Reality TV Formate, sowie an die Prämissen der angeführten Verhandlung, wird auf diesen kollektiven theatralen Prozess detaillierter eingegangen.

Die ästhetische Kategorie von Theatralität die Theater als eigenständige Kunstform von anderen Kunstformen abgrenzt, soll sich hier auf die Reality TV-Formate als artifiziell erzeugte Produkte im Sinne einer Theateraufführung beziehen. Die Gesamtheit aller Materialien bzw. Zeichensysteme, die in einer Aufführung Verwendung finden und ihre Eigenart als Fernsehformat ausmachen, erweist sich problematisch in Bezug auf die Faktoren der Korporalität bzw. Präsenz und der Aufführung als transitorisches Ereignis, wenn man sie im bisher verwendeten Sinne anwendet. Die Aufführungssituation verdoppelt sich durch das Medium Fernsehen. Es kommt zur ereignishaften Aufführung vor der Kamera und zu einer Vorführung auf dem Bildschirm. Dies führt zu einem Verlust von Präsenz auf beiden Seiten des Bildschirms, die aber ebenfalls auf beiden Seiten durch Präsentation ersetzt wird. Die von Erika Fischer-Lichte in der *Ästhetik des Performativen* angeführte Gegenüberstellung von Präsenz und Repräsentation könnte hier zu einem besseren Verständnis beitragen.

Diese beiden Begriffe galten in ästhetischen Theorien lange Zeit als gegensätzlich. Präsenz wurde dabei mit Unmittelbarkeit, Repräsentation

tion mit einem vermittelten Zugang zur Welt assoziiert. Bezogen auf die Aufführung war der Leib des Darstellers der Inbegriff der Präsenz, die dramatische Rolle dagegen von Repräsentation. Fischer-Lichte hält dagegen, dass sowohl Präsenz, als auch Repräsentation Verkörperungsprozesse darstellen, die in der Wahrnehmung geschehen. Das Umspringen der Wahrnehmung zwischen den beiden Polen bezeichnet sie als perzeptive Multistabilität. Demgegenüber ist die Präsentation von Präsenz und Repräsentation kein Verkörperungsprozess, sondern ein Darstellungsmodus, der das Verhältnis zwischen Präsenz und Repräsentation unangetastet lässt.⁹⁵ Der hier vorgenommene Austausch des Begriffes der Präsenz durch den der Präsentation ist daher in Bezug auf die Grundstruktur der Wahrnehmung als legitim anzusehen, da sich die perzeptive Multistabilität gleichwohl zwischen den Polen Leib, Körper und Rolle ereignet.

Die veränderte Situation macht ein freies Eingreifen aufgrund des Mangels an Präsenz nicht möglich, es sei denn, in Formen, die vom entsprechenden Format vorgegeben sind, wie bspw. Call-Ins bei Casting-Shows. Die Ergebnisse dieser Interventionen werden den Kandidaten in der Regel mitgeteilt, so dass sie darauf reagieren können. In diesem Fall könnte man von einer Telepräsenz sprechen, die eine Aufführungssituation erzeugt. Darauf wird jedoch verzichtet, da angenommen wird, dass die Präsentation von semiotischem Körper und phänomenalem Leib, wie sie am Beispiel Larissa Marolt zu Beginn des Kapitels aufgezeigt wurde, die Präsenz in einer zunehmend mediatisierten Welt ersetzen kann. Der Leib als verkörpernde Projektionsfläche einer Zeichenkonfiguration die vollzogen wird, muss für deren Bewertung nicht anwesend sein. Der Faktor der Präsenz wird demnach durch Präsentation und Aufführung durch Vorführung ersetzt. Die Konsequenz dieser Annahme ist die Abkehr vom Ereigniszwang der Aufführung im Hier und Jetzt zu Gunsten eines zeitlosen Prinzips der Vorführung, indem Vergangenes und Aktuelles als gleichbedeutend und sich bedingend in Erscheinung treten. Es ist das Theater auf der Bühne der Welt, das wir auf dem Bildschirm sehen. Dies gilt ebenso

95 Fischer-Lichte, 2004, S. 255f.

für die anthropologische Verwendung des Theatralitätsbegriffs und unterstreicht die Möglichkeit einer Wirklichkeitsverhandlung durch die Medien.

Die Entwicklung des Theatralitätsbegriffs lässt trotz geleisteter Annahmen die Frage nach der Präsenz und der Transitorik offen. Ohne Aktualisierung des Konzeptes in diesen Bereichen lassen sich Reality TV-Formate nicht untersuchen. Auf der Ebene der Metapher wird nun der angesprochene Austausch zwischen Theater und Lebenswelt beschrieben, um das Konzept diesbezüglich zu erweitern. Ziel ist das Aufzeigen ihrer Grenzen und Möglichkeiten, sowie ihrer Funktionalität und Aktualität zur Anwendung auf die Analyse von Fernsehformaten. Sie kann zu einem Verständnis der Gesamtsituation beitragen, das über die in der konkreten theatralen Situation stattfindenden Akte hinausreicht.

Zwei historische Beispiele, die Simultanbühne des mittelalterlichen Passionsspiels und die Guckkastenbühne, werden die räumliche Dimension dieser Metapher, ihre Veränderung und momentane Unzulänglichkeit aufzeigen. Die zu untersuchenden Formate erstrecken sich über alle Bereiche unserer Lebenswelt, mit der Erde als begrenzender Raum- und unsere Wirklichkeit als begrenzender Sinnstruktur. Der Alltag mit all seinen Inszenierungen, die sich auf einzelnen Bühnen abspielen, wird für uns auf der neuen Simultanbühne des Bildschirms abgebildet. Von diesem Gedanken ausgehend, soll eine notwendige Aktualisierung erfolgen, die sich als Roter Faden durch die Anpassung des Theatralitätskonzeptes für die Analyse der Reality TV-Formate ziehen wird.

2.4 Alles Theater? Über die bestimmte Beliebigkeit zwischen Begriff und Metapher

Theatrum löste im 16. und 17. Jahrhundert Speculum als Betrachtungsmetapher der Welt des früheren Mittelalters ab.⁹⁶ Mit diesem Wechsel geht eine neue Betrachtungsweise der Welt einher, die sich über sämtliche Bereiche von der Medizin über die Geographie bis zur Kriegskunst erstreckt und deren Beschreibung mit Rekurs auf die Theatrum-Metapher erfolgt.⁹⁷ Der Mikrokosmos des Leibes im Makrokosmos der Welt wie im Theatrum Anatomicum, sollten dem Menschen seinen festen Platz im kosmischen Gefüge zuweisen und ihm im, von Krieg und Hungersnöten geprägten, Alltag Trost spenden.⁹⁸ Theater zeigt sich so als Verhältnis all dessen, was ist, mit den Verortungen und Zuweisungen der einzelnen Rollen im Gesamtgeschehen. Das Schauspiel des Lebens auf dem Theater der Welt, wird dabei beobachtet vom allmächtigen Spielmacher Gott. Die räumliche Struktur der Simultanbühne nimmt dieses Verständnis auf, indem es, gerahmt durch den alles bestimmenden Antagonismus von Himmel und Hölle, das gesamte Geschehen in einer Simultaneität präsentiert, die dem Menschen als Teil dieses Geschehens sonst verwehrt bliebe.

Theater als Schauplatz des Seins, als Präsentationsmetapher des Lebens, steht dabei im Kontrast zum inhaltlich Scheinhaften des Theaters als Kunstinstitution. Die Demaskierung des Seins als Schein führt zur großen Enttäuschung.⁹⁹ Diese Kritik am Scheinhaften beim Gebrauch der Theatermetapher ist heute noch ersichtlich, wenn es um Lebensberei-

96 Vgl. West, William N.: *Theatres and Encyclopedias in Early Modern Europe*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, S. 53.

97 Vom Theatrum anatomicum bis zum Theatrum belli siehe West, 2002, S. 43–78.

98 Vgl. Stockhorst, Stefanie: *Das frühzeitliche theatrum anatomicum als Ort der Affektschulung. Überlegungen zum Verhältnis von Anatomietheater und Schaubühne*. In: Steiger, Johann Anselm: *Passion, Affekt und Leidenschaft in der Frühen Neuzeit*. Bd. 2 (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung) Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2005, S. 1091–1104.

99 Vgl. Schramm, Helmar: *Theatralität*. In: Barck, Karlheinz (Hsrg.): *Ästhetische Grundbegriffe*. Bd. 6, Stuttgart: Metzler Verlag, 2005, S. 54.

che geht, die sich inszeniert präsentieren müssen, wie bspw. die Politik. „Dieses Theater kennzeichnet [...] das verschwiegene *Als-ob*.“¹⁰⁰ Der Gebrauch der Theaterbegrifflichkeit in den Sozial- und Humanwissenschaften zeigt auf, dass diese stets mit der sehr engen Vorstellung des Theaters des Herrn Diderot gebraucht wird; mit der Vorstellung eines Theaters als Guckkastenbühne.¹⁰¹ Untersuchungen wie die von Erving Goffman über das tägliche Leben, oder Bertolt Brechts Straßenszene verweisen dabei von der sich abspielenden Situation her auf die leibliche Kopräsenz, welche die Aufführung bestimmt und konstituiert.¹⁰²

Vom großen Welttheater bis zur Straßenszene bestimmt das Verhältnis von Raum und Praxis das Theater und was wir als Theater bezeichnen. Kirsten Kramer und Jörg Dünne führen an, „dass im Theater, sofern man es als ein komplexes Mediendispositiv versteht, das mediale Zusammenspiel von Ordnungsraum und körperlichem Praxisraum, deutlich hervor tritt.“¹⁰³ Das Theater als mehr oder weniger stabiles Dispositiv zeichnet sich dabei vor allem durch die Etablierung eines abgegrenzten Bühnenraumes aus, der sich aus „wenig institutionalisierten Inszenierungsformen vor allem im Rahmen höfischer oder religiöser Festkultur herausgebildet hat.“¹⁰⁴ Die Entwicklung von einem Aufführungsraum, der vom einem festlichen Zusammenhang gerahmt wird, zu einem institutionalisierten Raum, verdichtet den Schauraum.

Die Simultanbühne des mittelalterlichen Spiels als Abbildung der gesamten Welt als Bühne, die lediglich von Gott geschaut werden kann, präsentiert eben diese ganze Welt als Ordnungsraum. Der Praxisraum konstituiert sich durch die verschiedenen, aber durch die Rahmung

100 Meyer, Thomas; Kampmann, Martina: *Politik als Theater. Die neue Macht der Darstellungskunst*. Zitiert nach: Symanski, Berenika: *Theatraler Protest und der Weg Polens zu 1989*. Bielefeld: Transcript, 2012, S. 24.

101 Vgl. Münz, Rudolph: *Ein Kadaver den es noch zu töten gilt*. In: Ders.: *Theater und Theatralität*. Berlin: Schwarzkopf und Schwarzkopf, 1998, S. 92; Des Weiteren Symanski, 2012, S. 23.

102 Vgl. u.a. Fischer-Lichte, Erika: *Aufführungen. Diskurs – Macht – Analyse*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2012, S. 11.

103 Kramer, Kirsten; Dünne, Jörg: *Einleitung, Theatralität und Räumlichkeit*. In: Hrsg. Ebd., Friedrich, Sabine: *Theatralität und Räumlichkeit. Raumordnungen und Raumpraktiken im theatralen Mediendispositiv*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2009, S. 20.

104 Ebd., S. 20.

verbundenen Loci, an denen, eingebettet in den Ort des alltäglichen Lebens, die Handlung aufgeführt wird. Das Bild des Passionsspiels von Luzern aus dem Jahre 1586 zeigt Himmel und Hölle gegenüberliegend, während der Platz dazwischen die Welt als Ort der christlichen Heilsgeschichte bedeutet.¹⁰⁵

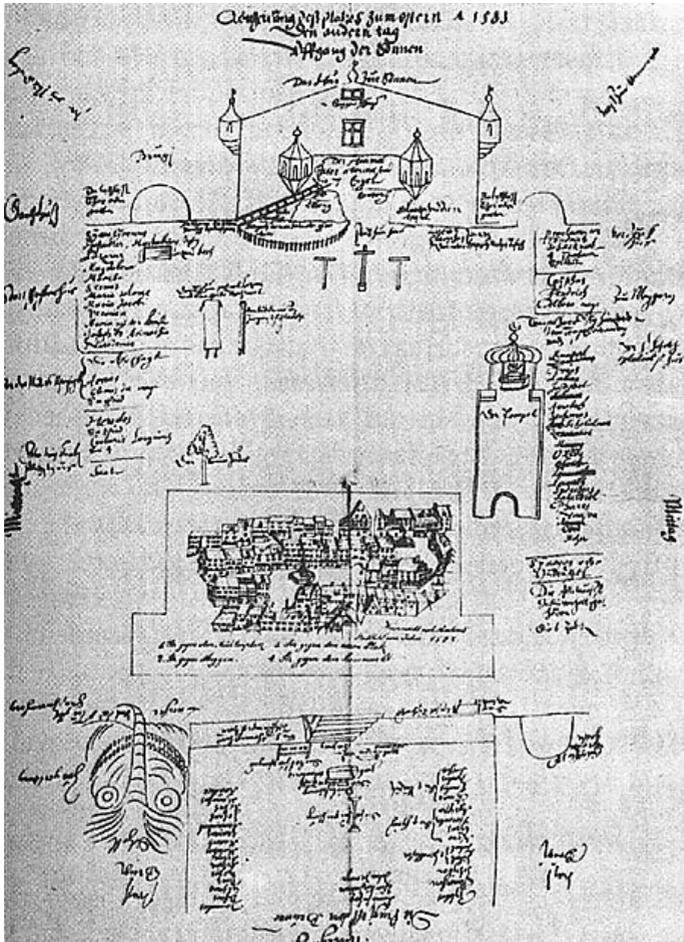


Abb. 1: Bühnenaufbau des Passionsspiels von Luzern

¹⁰⁵ Vgl. Simhandl, 2007, S. 58.

Die Institutionalisierung des Raums und die Guckkastenbühne isolieren das Bühnengeschehen. Es wird aus dem Alltag und dem Gesamtkonzept von Werden und Vergehen entfernt. Die einzelnen Bühnen und die auf ihnen aufgeführten Handlungen stehen jeweils für sich. Die Guckkastenbühne steht bis heute für das prägende räumliche Ordnungsprinzip theaterbezogener Alltagsbeschreibungen. Im Vergleich zur mittelalterlichen Betrachtung emanzipiert das den Menschen als Beobachter des Geschehens.¹⁰⁶ So verstanden ist Theater, was sich in einer konkreten Situation und dem bestehenden Raum abspielt, sowie das Wissen um ein nicht Ersichtliches dahinter. Es zeigt nicht mehr das, was ist, sondern was hier und jetzt ist. Gleichzeitigkeit und Transparenz, die sich in der Wahrnehmung des Alltags dem Rezipienten entziehen, sind im Raum nicht mehr vorhanden. Die Aufteilung in Vorder- und Hinterbühne, und das fiktionale so tun „als-ob“ versinnbildlichen dabei die Undurchsichtigkeit des Weltgeschehens für den Einzelnen. Der Ordnungsraum ist das für sich stehende Theater, der Praxisraum die Bühne. Theater als Metapher wandelt sich vom simultanen, global beschreibenden zum situativen, lokal und chronologisch stattfindenden Interaktionsmodell.

Letzteres bedingt die körperliche Kopräsenz an der Situation sowie deren Transitorik, während diese im ersten Fall durch die globale und zeitliche Simultaneität per se gegeben sind. Die Welt als Simultanbühne wurde zu einem Platz für Guckkastenbühnen, deren Prinzip von leiblicher Kopräsenz und Vergänglichkeit geprägt ist. Wenn sich heute die Sozial- und Kulturwissenschaften der Theatermetapher bedienen, erfolgt dies stets unter Rekurs auf die räumlich, semantische Vorstellung der Guckkastenbühne, auch jenseits eines Theatergebäudes. Die leibliche Kopräsenz, die Aufteilung in Vorder- und Hinterbühne sowie der Verdacht des „So tun, als-ob“ sind konstitutiv für die Beschreibung eines Prozesses in Bezug auf die heutige Theatermetapher. Es spielt dabei keine Rolle, ob dieser Prozess auf einem Marktplatz, in einem

¹⁰⁶ Vgl. Fischer-Lichte, Erika: „*Ah die alten Fragen...*“ und wie die Theatertheorie mit ihnen umgeht. In: Nickel, Hans-Wolfgang (Hrsg.): *Symposium Theatertheorie*. Berlin: 1999, S. 15.

Stadion, einer Konzerthalle oder auf dem freiem Feld stattfindet, das räumliche Prinzip bleibt erhalten.

Die Theater-Metapher erscheint stets als Wechselspiel zwischen der Vorstellung der Welt, des Seins in der Welt und des Theaters. Räumliche und zeitliche Ordnungsprinzipien der Wirklichkeit wirken auf Bühnenkonzeptionen, die wiederum das Bild dessen prägen, was wir als Theater bezeichnen.¹⁰⁷ Betrachtungsweisen, die sich stets nur auf einzelne Lebensbereiche beziehen, in denen die ursprüngliche Situation des Guckkastentheaters vorhanden ist, blenden dabei aus, dass unsere Welt als Ganzes wieder als *théatron*, als Ort des Schauens bezeichnet werden kann. Sowohl der Theater- als auch der Erfahrungsraum unserer Wirklichkeit, haben sich durch technische Mittel wieder geöffnet. Die Welt, mit all ihren theatralen Prozessen, die nach dem Prinzip der Guckkastenbühne beschrieben werden können, zeigt sich dem Menschen medial vermittelt in einer für ihn bis jetzt unerreichbaren Simultaneität. Die Beobachter des Geschehens stehen nicht mehr auf einem Marktplatz oder sitzen im Zuschauerraum, sondern vor der neuen Simultanbühne Bildschirm. Helmar Schramm führt in seinem Buch *Karneval des Denkens* Beobachtungen von Virilio und Deleuze an, die eine kinematographische Sicht der Welt diagnostizieren, mit der Konsequenz, dass die rationale Untersuchung des Wirklichen der Film sei.¹⁰⁸ Die vollständige Einsehbarkeit der Welt verbleibt auch 38 Jahre nach Erscheinen von Foucaults *Überwachen und Strafen/Die Geburt des Gefängnisses* in der Hand einiger weniger. Der Lebensraum des Einzelnen als Theater führt bei ihm eben nicht zum antiken Modell, das der Menge den Anblick Weniger offenbart, sondern in der Moderne zur beschriebenen Einsicht Aller durch wenige, oder lediglich einen.¹⁰⁹ Dies trifft im Fall des Reality TVs insoweit nicht mehr zu, als dass wesentliche Komponenten unserer alltäglichen Wirklichkeit, die sich in unserer Welt abspielen, offenkundig verhandelt werden.

107 Vgl. Xander, 1994, S. 121. Xander beschreibt in diesem Zusammenhang die Paralleltät zwischen einer Erweiterung des Theaterbegriffs und der Theaterpraxis.

108 Schramm, 1996, S. 6.

109 Vgl. Michel, Foucault: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1976, S. 257f.

Prozesse, die sich außerhalb der, durch das Prinzip der Guckkastenbühne konstituierten Parameter von Raum und Zeit, ereignen, können unter Rekurs auf das Theater-Modell beschrieben werden, sofern es durch das Prinzip der Simultaneität erweitert wird. Diese Erweiterung ist für die Betrachtung von Reality TV-Formaten unabdingbar. Ihr theatrales Potential ergibt sich aus diesem Prinzip.

Räumliche Simultaneität entsteht dabei durch das Wissen um die lebensweltliche Existenz eines Subjektes, Objektes oder einer Handlung innerhalb unseres globalen Ordnungsraumes. Ein Hochhaus in Pattaya, eine Praxis in Düsseldorf und selbst ein errichtetes Camp im australischen Busch sind vom räumlichen Prinzip her ebenso Handlungsraum wie unser Wohnzimmer. Zeitliche Simultaneität stellt die Ergebnisse vergangener Handlungen sowohl neben ihren aktuellen, als auch reproduzierbaren Verlauf. Menschliche Verfehlungen in Form von Handlungen und Äußerungen im Dschungelcamp existieren nicht nur im Moment ihres Geschehens, sie werden Teil eines simultanen Menschenbildes, mit dem die Kandidaten konfrontiert werden. Die Präsentation des semiotischen Körpers und phänomenalen Leibes im Jetzt als Vergewenwärtigung dieser Simultaneität, steht dadurch der Präsenz des Körpers in nichts mehr nach. Das Bewerbungsgespräch via Skype, die Kommunikation in Social Networks oder einem Kanzlerduell ziehen lebensweltliche Konsequenzen nach sich. Die Auseinandersetzung mit unserer Konstruktion von Wirklichkeit wird zeigen, inwieweit sich das hier als Metapher eingeführte Simultaneitätsprinzip als haltbar erweist. Sollte es kompatibel sein, reicht diese sich hier ereignende Präsentation zur Interaktion und der Verhandlung von Wirklichkeit aus und würde dadurch die Präsenz ersetzen. Die Medien haben die Leerstelle des Leibes mit seinen Bildern gefüllt.¹¹⁰

Die Öffnung des Theaterbegriffs wird, wie bereits angeführt, stets vom Vorwurf seiner Auflösung und damit einhergehender Sinnlosigkeit begleitet. Wenn alles Theater ist, ist auch gar nichts Theater und

¹¹⁰ Vgl. Kramer, 1998, S. 3; des Weiteren Baudrillard, Jean: *Die Fatalität der Moderne. Ein Interview*, In: Bergfleth, Gerd: *Zur Kritik der palavernden Aufklärung*. München: Matthes & Seitz, 1984.

die Metapher überflüssig. Das Potential zur Simultaneität beinhaltet stets die Möglichkeit ihres Nicht-Zustandekommens. Die Tatsache allumfassender Sichtbarkeit impliziert nicht die Zwangsläufigkeit der Wahrnehmung. Kommt es zur Wahrnehmung dessen, was sich auf dem Bildschirm präsentiert, ist die Theatermetapher in der vorliegenden Aktualisierung ein geeignetes Modell, um diese Prozesse zu beschreiben. Die Welt wird zur Bühne, sobald sie Zuschauer hat, die das Weltgeschehen und damit ihre Wirklichkeit durch soziale und kulturelle Prägung rezipieren, verhandeln und bewerten können.

2.5 Der theatrale Prozess – Nabelschau kultureller Sehnsucht

Diese Form der Verhandlung von Wirklichkeit kann über die anthropologische und ästhetische Kategorie des Theatralitätsbegriffs beschrieben werden. Wie in der Verhandlung des Mythos in der Antike oder den Passionsspielen entsteht ihre Konstitution gerade durch die Verbindung der Kategorien. Für eine bessere Übersicht bietet es sich an, die ablaufenden Prozesse in ein inneres und äußeres Kommunikationssystem zu unterteilen, die allerdings nicht als abgeschlossene Ebenen gedacht werden dürfen. Das innere bezieht sich auf formatinterne Gegebenheiten, das äußere auf die Verortung der Handlungen im gesellschaftlichen Kontext.

Die Entstehung des Selbst einer Person, die Teil einer Inszenierungsgesellschaft ist, kann als theatrale Prozess beschrieben werden, der als solches spezifische Formen der Körperverwendung, Bedeutungsproduktion und Wahrnehmung aufweist. Durch den Faktor der Wahrnehmung weist ein theatrale Prozess immer kollektive Elemente auf. Er vollzieht sich in diesem Zusammenhang auf einer individuellen Ebene, da er das verkörpernde Subjekt in Erscheinung treten lässt. Wie Früchtl und Zimmermann beschrieben haben, können Inszenierungen auch auf gesellschaftlicher und kultureller Ebene stattfinden, die das Selbstbild eben dieser Gesellschaft und Kultur präsentieren.¹¹¹ Der Vollzug

111 Vgl. Früchtl, Zimmermann, 2001, S. 9–48.

dieser Inszenierungen soll hier als kollektive theatrale Prozesse bezeichnet werden und bezieht sich wie der erläuterte individuelle Prozess auf die anthropologische Kategorie des Theatralitätsbegriffs. Inbegriff kollektiver theatraler Prozesse in Bezug auf kulturschaffendes Potential sind Rituale, Wettkämpfe und Zeremonien. Reality TV-Formate greifen intern auf die Schablonen solcher Prozesse zurück. Diese können dabei vom jeweiligen Format dramaturgisch erzeugt oder vereinnahmt werden und erzeugen dadurch einen den intern-theatralen Rahmen der Verhandlungen des Selbst. Die Dschungelprüfungen, zu denen ein oder mehrere Kandidaten antreten müssen, gestalten sich als Wettkampf der Teilnehmer gegen das Format, aber auch als Ritual, das der Einzelne durchlaufen bzw. in dem er sich beweisen kann. Jede Staffel endet mit der Krönungszeremonie des *Dschungelkönigs*, der seine Insignien überreicht bekommt.

Kompetitive Strukturen können auch subtil, wie im Falle von *Extrem Schön* durch Kontrastierung einzelner Handlungsstränge, erzeugt werden. Dieser Aspekt ist hier als sekundär zu betrachten. Der theatrale Rahmen des Formates weist explizit alle Bestandteile eines Übergangsrituals für den jeweiligen Kandidaten auf.¹¹² Die Doku Soap *Villa Germania* verweist von ihrer Struktur auf die Absenz eines, vom Format intendierten theatralen Rahmens.¹¹³ Das Format vereinnahmt dafür die Rituale des Alltags der Villa wie gemeinsames Singen und Trinken, wobei letzteres auch kompetitiv interpretierbar ist. Alle Formate weisen als artifiziell erzeugte Produkte zudem einen ästhetisierenden theatralen Rahmen auf.

Diese Erzeugung und Vereinnahmung verbleibt dabei auf einer format-internen Ebene. Mit Bezug auf die räumliche Ebene der Theater-Metapher ereignet sich die Kulturkonstitution auf der Guckkasten-Ebene. Die beschriebene Verhandlung der Wirklichkeit über die Simultanbühne Bildschirm bezieht sich sowohl auf die Handlungen auf dem Bildschirm, deren Gleichzeitigkeit, als auch auf den Entste-

112 Auf die einzelnen strukturellen Merkmale von Übergangsritualen, wie auch auf allgemeine Ritualtheorien wird im weiteren Verlauf dieser Arbeit explizit eingegangen.

113 Siehe Merkmale der Doku-Soap in [Kapitel 3.2](#).

hungs- und Rezeptionsprozess vor dem Bildschirm. Die Theatralisierung der Lebenswelt benötigt die theatralen Prozesse innerhalb der angeführten Ebenen, vollzieht sich dabei aber erst, wenn sie sich über alle Ebenen erstreckt. In Bezug auf die Theatralisierung der Lebenswelt durch Reality TV-Formate müssen drei Ausgangssituationen angeführt werden.

1. Wirklichkeit ereignet sich: Die Soziale Rolle, das soziale Geschlecht, Körperbilder und Lebensstile unserer Gesellschaft besitzen theatrales Potential. Sie entstehen aus, in der Gesellschaft vorhandenen, Bildern, die sich, insofern sie individuell glaubhaft verkörpern, oder als solches wahrgenommen werden, zu einer Inszenierung des Selbst zusammenfügen. Die Wirklichkeit einer Inszenierungsgesellschaft konstituiert sich erst über die Verkörperung ihrer Inszenierungsvorlagen. Diese unterliegen einer sozial-kulturellen Determination und sind somit wandlungsfähig. Die Pluralisierung von Lebensstilen und dem Prozess der Individualisierung herrscht ein Überangebot an Inszenierungen, die nicht alle den intersubjektiven gesellschaftlichen Legitimitätsansprüchen standhalten können und ihrer Verhandlung bedürfen. Diese ereignet sich formatintern im sozialen Miteinander mit anderen Protagonisten, die auf anschlussfähige und dadurch legitimierte Inszenierungen reagieren und sich zu bzw. über nicht anschlussfähige Inszenierungen äußern. Dies kann durch die anthropologische Kategorie des Theatralitätskonzepts auf der räumlichen Ebene einer Guckkastenbühne beschrieben werden. Der die Performance des Selbst bedingende Rahmen wird in Form von Vorgaben durch das Format in dieser Kategorie festgelegt.
2. Die Wirklichkeit, die sich auf diese Weise theatral konstituiert, wird ästhetisch vereinnahmt und abgebildet: Hier stehen auf der metaphorisch eingeführten räumlichen Ebene der Simultanbühne sämtliche Inszenierungsangebote räumlich und zeitlich nebeneinander. Die Verkörperungsprozesse werden detailliert in ihrem Verlauf gezeigt und mit den Bewertungen

durch die Verkörpernden sowie anderen Protagonisten kontrastiert. Durch die ästhetische Kategorie des aktualisierten Theatralitätskonzeptes können die Prozesse auf dieser Ebene beschrieben werden. Es kommt zur Auswahl und Verhandlung der Inszenierungsangebote durch den ästhetisierenden theatralen Rahmen der sich aus den formatinternen Vorgaben und der ästhetischen Umsetzung bzw. medialen Transformation der Ereignisse konstituiert.

3. Diese Abbildung wird ebenfalls auf räumlicher Ebene der Simultanbühne formatextern rezipiert. Sie involviert den Rezipienten, der das Inszenierungsangebot von 2. mit seinem individuellen Wissen der Inszenierungsvielfalt aus 1. abgleicht. Dieser Abgleich erfolgt unter Rekurs auf den theatralen Rahmen, der sich 1. über dessen Vorgaben und in 2. über Ästhetisierung der Ereignisse ergibt. Es werden sowohl die Legitimität bzw. Anschlussfähigkeit einzelner Inszenierungen, als auch deren Prüfung durch die formatinternen Vorgaben bewertet, wie auch der theatrale Rahmen als Ganzes. Wenn ein gefallener Prominenter als Kandidat im Dschungelcamp Känguru-Hoden verzehrt, um ein paar Tage später als Sieger das Format zu verlassen, sagt uns das eben so viel über Zulässigkeiten und Auslegungen der Inszenierungsmöglichkeiten des gestalterischen Selbst, wie uns die Quoten über die Legitimität der Aushandlung und somit über den kollektiven theatralen Prozess auf gesellschaftlicher und kultureller Ebene berichten.

Die Theatralisierung der Lebenswelt erstreckt sich über alle angegebenen Ebenen. Dieser Prozess benötigt das Wissen um bekannte Inszenierungsmuster, sowie deren Verkörperungsmöglichkeit. Außerdem benötigt er die Setzung eines theatralen Rahmens, in dessen Grenzen die Aushandlungen stattfinden müssen. Die ästhetische Vereinnahmung der Inszenierungen sowie die ästhetisierte Umsetzung des theatralen Rahmens müssen bekannt und akzeptiert sein. Dies beinhaltet die Bewertung der Inszenierungsauswahl, Prüfung der Inszenierungen durch den theatralen Rahmen, als auch die Legitimität von Rahmen

und Aushandlung im Kontrast zum Wissen um das nicht ästhetisierte Ausgangsprodukt. Am Ende des Bewertungsprozesses steht die Entscheidung über die Legitimität einer Inszenierung. Die Wiederverkörperung einer nun als legitimiert geltenden Inszenierung ist dafür nicht zwingend notwendig. Viele Inszenierungen können vom Rezipienten nicht verkörpert werden, konstituieren dabei aber stetig seine Wirklichkeit. Das Bild der Frau in der *Villa Germania* als Beispiel für ein geschlechtsspezifisches Rollenmuster ist das Angebot einer Disposition, zu der man sich, bspw. als deutscher Mann, auf die eine oder andere Weise verhalten kann, ohne sie verkörpern zu können. Legitimierte Inszenierungen werden zu neuen Referenzpunkten des gesellschaftlichen Inszenierungsrepertoires. Eindeutige Abgrenzung der individuellen, gesellschaftlichen und kulturellen Inszenierungsebenen können dabei nicht geleistet werden. Die soziokulturelle Spezifität von Alltagsinszenierungen auf individueller Ebene, weist durch deren Aushandlung über das Medium Fernsehen gleichzeitig gesellschaftliche, sowie kulturelle Aspekte auf.

Der öffentliche Bewertungsprozess von Inszenierungen, die konstitutiv unsere Wirklichkeit entstehen lassen, sowie die offensichtliche Präsentation der Bewertungsmechanismen innerhalb des theatralen Prozesses, gleichen einer kulturellen Nabelschau. Wir zeigen alles, was wir haben, was uns ausmacht und suchen nach legitimen Möglichkeiten, um uns aus dem Angebot dessen, was uns die Wirklichkeit bietet, die Punkte herauszusuchen, die unsere Wirklichkeit bestimmen sollen. Wie in der Antike oder im Mittelalter wird Weltbild und Wirklichkeitsverständnis über theatrale Prozesse ausgehandelt, indem diese über Darstellungen die nicht haptischen, aber determinierenden Elemente der Rezipientenwirklichkeit vergegenwärtigen. Wir führen uns selbst vor Augen, was wir für legitim halten.

2.5.1 Theatralität als Gefüge

Die Bilder des Reality TVs sind nicht die einzigen Bilder des Wirklichen über die wir unsere Wirklichkeit produzieren oder rezipieren. Einige weiterführende Gedanken sollen die hier beschriebenen Pro-

zesse verorten. Rudolph Münz setzte Theatralität als theaterhistoriographisches Gefüge zur Beschreibung der Theatralität einer Epoche ein. Theatergeschichte sollte sich nicht länger auf das klassische Kunsttheater beschränken, sondern die gegenseitigen Einflüsse des täglichen Lebens wie Ritualen und Festen, anderen Theaterformen und auch expliziten Nicht-Theaterformen zuwenden um Aussagen über die Theatralität einer Epoche generieren zu können.¹¹⁴ Das Theatralitätsgefüge nach Münz, ergibt sich aus dem Gefüge von: Nicht-Theater (Ablehnung, Verbot), »Theater« (Kunsttheater), >Theater< (supraartifizielles, das »Theater« und Theater entlarvendes >Theater<) und Theater (Alltagsinszenierungen).¹¹⁵

Dieses Prinzip kann auf die angeführten Ausgangspositionen übertragen werden. Die von Münz angeführten Kategorien des Nicht-Theater und des >Theaters< bedürfen in Bezug auf wirklichkeitskonstituierendes Fernsehen einer erweiterten Betrachtung. Die erste Kategorie des Nicht-Theaters entfällt, da sämtliche Gegenbewegungen in Form von Wirklichkeitskonstitution durch körperliche Akte der Präsenz, per se die Möglichkeit ihrer medialen Transformation enthalten und der Kategorie Theater zugeordnet werden. Die weitere Möglichkeit eines Verbotes von Fernsehen, der Vereinnahmung von Wirklichkeit oder das Verschwinden von Bildern des Wirklichen auf Bildschirmen, wird ihrer Absurdität wegen ignoriert. Die scheinbar nicht ästhetisierten Bilder der Wirklichkeit, die als Information in Nachrichten zu sehen sind könnten dagegen diese Kategorie konstituieren. Im weiteren Verlauf dieser Arbeit wird die Zwangsästhetisierung durch Abbildung genauer thematisiert werden. Zum jetzigen Zeitpunkt sei erwähnt, dass diese Bilder, wie die des Reality TV einen inszenierten, ästhetisierenden Charakter aufweisen, dabei aber den absoluten Anspruch implizieren eben diesen Vermittlungsprozess nicht zu besitzen. Sie entziehen sich dagegen in der Regel dem direkten Abgleich mit Alltagserfahrung des Menschen. Die Bilder des ersten Golfkrieges

114 Vgl. Münz, Rudolf: *Theatralität und Theater. Konzeptionelle Erwägungen zum Forschungsprojekt »Theatergeschichte«*. In: Ders. *Theatralität und Theater. Zur Historiographie von Theatralitätsgefügen*. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf, 1998, S. 70.

115 Vgl. ebd., S. 70 f.

können als prägnantes Beispiel dafür genannt werden. Diese Kategorie würde ich als Fernsehen beschreiben.

Die entlarvende Kategorie des ›Theaters‹ verbirgt sich in der Eigenschaft des Fernsehens als distributives Massenmedium das sich unterschiedlicher Darstellungsformen bedient und durch eine Programm, Sendestrukturen und Ressorts gebundene Form charakterisieren lässt.¹¹⁶ Die Gleichzeitigkeit von Fiktion und Werkgebundenen Erzeugnissen, mit den hier besprochenen Bildern des Jetzt führt zu einer Unterminierung der Wirklichkeitskonstitution. Der von Münz angesprochene Hauptvertreter der Kategorie ›Theater‹, der Harlekin, lebt weiter in den fiktiven Übertreibungen der Unterhaltungsindustrie. Diese sind dabei weitaus schwerer zu erkennen und entlarven wenn dann den Prozess der Manipulation der sich im Medium selbst verbirgt. Dies zeigt einmal mehr, dass Wirklichkeit nicht ist, sondern erzeugt wird, gleich der Fiktion die es auf Werkbasis zu bestaunen gibt. Um die vollständige Theatralisierung der Lebenswelt untersuchen zu können müssten die anderen Kategorien ebenfalls untersucht und zu den Ergebnissen dieser Arbeit in Bezug gesetzt werden. Diese Arbeit beschreibt somit nicht quantitativ die Theatralisierung der Lebenswelt, sondern lediglich Teile einer qualitativen Möglichkeit der Theatralisierung.

2.6 Wirklichkeit und Simulation – eine gegenseitige Illumination

Wie bereits im ersten Kapitel angemerkt, erscheinen die hier zu analysierenden Prozesse sowie deren Ausgangs- und Bezugspunkte in unserer Wirklichkeit mit Rekurs auf Baudrillards Simulationstheorie in einem anderen Licht. Was einerseits als Wirklichkeit, deren ästhetische Vereinnahmung und Verhandlung bezeichnet wird, kann ebenso als Inbegriff einer Simulation betrachtet werden, die diese Wirklichkeit verdrängt zu haben scheint. Baudrillard und seine Simulationstheorie

¹¹⁶ Vgl. Matzker, Reinert: *Fernsehen und Kitsch- Massenmedialität*. In: Ders.: *Ästhetik der Medialität. Zur Vermittlung von künstlerischen Welten und ästhetischen Theorien*. Reineck bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2008, S. 186.

wurden aus verschiedenen Gründen in ihrer Wissenschaftlichkeit stark in Frage gestellt. Empirische Ungenauigkeit und begriffliche Inkohärenz waren die großen Kritikpunkte der Wissenschaftswelt an Baudrillard.¹¹⁷ Zudem entzieht sich die Mischung aus Soziologie, Medientheorie, Semiotik und apokalyptischer Kulturkritik, die seine Texte durchdringt, einer eindeutigen Rezeption. Baudrillard hat als Denker des Ganzen durch seine verschiedenen Schriften ein Angebot des Denkens geschaffen, das zwar universelle Fragen aufwirft, dabei aber die Antworten bzw. Lösungen schuldig bleibt.¹¹⁸ Seine Betrachtungsweisen der Welt und der Medien jenseits von Gut und Böse und vor allem jenseits aller Ideologie, werden hier im Sinne eines zu denkenden Angebots den Inhalten und Standpunkten dieser Arbeit gegenübergestellt. Es werden dementsprechend keine begriffliche Gleichstellungen erfolgen, sondern prinzipielle Übereinstimmungen und Gegensätze erläutert, in denen das Angebot des Denkens, das die Simulationstheorie offeriert, streiflichtartig die vorliegende Arbeit in einer erweiterten Perspektive erscheinen lässt. Zur Präzision der einzelnen Punkte und Deutungsansätze folgt an dieser Stelle eine erläuternde Gegenüberstellung der Ansätze dieser Arbeit und Baudrillards Denken.

2.6.1 Reality TV und Simulationstheorie – Für und Wider einer Zwangsläufigkeit

Baudrillard sah im Reality TV die „Auflösung des Fernsehens im Leben, Auflösung des Lebens im Fernsehen – eine nicht mehr zu unterscheidende, chemische Lösung.“¹¹⁹ Er benutzte das Reality TV als prägnantestes Beispiel für die Ununterscheidbarkeit von Bild und

117 Vgl. Schetsche, Michael T.; Vähring, Christian: *Jean Baudrillard: Wider die soziologische Ordnung*. In: Moebius, Stephan; Quadflieg, Dirk (Hrsg.): *Kultur. Theorien der Gegenwart*. Wiesbaden: VS Verlag, 2006, S. 68 Des Weiteren Vgl. Sokal, Alan; Bricmont, Jean: *Eleganter Unsinn. Wie die Denker der Postmoderne die Wissenschaft mißbrauchen*. München: C.H. Beck Verlag, 2001, S. 169–177.

118 Fricke, Harald; Nickodemus, Katja: *Man muss sich vor der Wahrheit hüten*. In: TAZ, 22.11.2000 unter <http://www.taz.de/1/archiv/?id=archivseite&dig=2000/11/22/a0119>, letzter Zugriff: 31.07.14.

119 Baudrillard, Jean: *Das Ende des Panoptikums*. In: Ders.: *Agonie des Realen*. Berlin: Merve, 1978, S. 49.

Wirklichkeit und somit als Inbegriff seiner Simulationstheorie.¹²⁰ Die verschiedenen Stufen der Theatralisierung, wie sie in dieser Arbeit analysiert werden sollen, könnten in ihrer Konsequenz zu ähnlichen Indifferenzen führen. Aushandlungen von Alltagsinszenierungen über das Medium Fernsehen, beziehen das Fernsehen lediglich als Vermittler zwischen ursprünglicher Wirklichkeit auf der einen und der Verkörperung bzw. Anschlussfähigkeit ausgewählter Wirklichkeitsentwürfe auf der anderen Seite mit ein.

Das erste Reality-Doku-Soap-Format über die Familie Loud, dessen Dreharbeiten über sieben Monate dauerte und 300 Stunden Direktaufnahmen ohne Skript und Szenario hervorbrachte, bezeichnete Baudrillard als die „schönste Leistung des Fernsehens, die man im Verhältnis zu unseren sonstigen Alltagserlebnissen nur mit der Fernsehberichterstattung über die Mondlandung vergleichen kann.“¹²¹ Während der Dreharbeiten trennte sich das Ehepaar Loud, was zu der unlösbaren Kontroverse führte, ob diese Trennung durch die Anwesenheit des Fernsehens ausgelöst wurde. Die Aufnahmeleitung versuchte eine Richtigstellung durch den Ausspruch „sie haben so gelebt, als ob wir nicht dabei gewesen wären.“¹²² Dies hatte für Baudrillard denselben Stellenwert, als „ob sie [die Zuschauer, Anm. des Verf.] dort gewesen wären.“¹²³ In dieser Utopie des Teilnehmens ohne Distanz sah Baudrillard den Grund für die Begeisterung der 20 Millionen Zuschauer und diagnostizierte sogleich die „Lust an mikroskopischer Simulation, die das Reale ins Hyperreale übergehen lässt.“¹²⁴ Das Ergebnis der Vereinnahmung der Wirklichkeit durch das Medium Fernsehen führt bei Baudrillard nicht in die Wirklichkeit zurück, sondern durch ihre Verdopplung in die Simulation und ihre Ästhetisierung in die Hyperrealität. Es führt keinesfalls zum Verschwinden der Realität, sondern

120 Vgl. Strehle, Samuel: *Zur Aktualität von Jean Baudrillard. Einleitung in sein Werk*. Wiebaden: VS Verlag, 2012, S. 108.

121 Baudrillard, 1978, S. 44.

122 Ebd., S. 45.

123 Ebd., S. 45.

124 Ebd., S. 45.

der bekannten und vertrauten Welt.¹²⁵ Den Zustand der Simulation bezeichnet er als „göttliche Referenzlosigkeit der Bilder“,¹²⁶ in der sich das zeitliche Verhältnis von Bild und Wirklichkeit verkehrt. Die Bilder haben sich von der Wirklichkeit gelöst, um zu ihren eigenen Vorbildern zu werden.¹²⁷ Sie bezieht sich nicht nur auf die massenmediale Verdopplung der Wirklichkeit, sondern auf schon auf deren Ursprung in Form der lebensweltlichen Zeichenkonfigurationen die in dieser Studie als Alltagsinszenierungen beschrieben werden. Trotz der Erwartungshaltung, die Produzent und Rezipient an eine solche Inszenierung richten, ist sie kein feststehendes Bild und entzieht sich aufgrund des unterschiedlichen Ausgangspunktes von Produktion und Rezeption der Eindeutigkeit. Sie ist als solches eine Kombination aus Zeichen die, durch ihr nicht eindeutig einzugrenzendes Bedeutungsspektrum, an sich schon eine Referenzlosigkeit aufweisen. Wie bereits in der Einleitung angeführt, bildet diese Referenzlosigkeit der Zeichen die Basis der in dieser Arbeit beschriebenen Prozesse. Sie sorgt für die Sehnsucht nach einer immer schwerer greifbaren Wirklichkeit, ermöglicht aber in gleichem Maße die Aushandlung dieser Wirklichkeit über ein vermittelndes Medium.

Eine weitere Verknüpfung der Simulationstheorie zur vorliegenden Arbeit ist der Verdacht des Scheins, der den Begrifflichkeiten der Theatralität, Theater-Metapher, Inszenierung und Ästhetisierung des Alltags anhaftet. Simulation vereint als Begriff diesen Verdacht auf sich. Über die Auseinandersetzung mit der Konstitution von Wirklichkeit, Simulation und deren begriffliche Verwendung, die im folgenden Kapitel geleistet wird, kann diesbezüglich Klarheit geschaffen werden. Anhand der bereits geleisteten Definitionen geht diese Studie davon aus, dass Theater zur Metapher des Lebens wurde, da dies durch die theatralen Aspekte des Seins als beschreibendes Modell adäquat erscheint. Des Weiteren muss das Sein in unserer Gesellschaft über

125 Vgl. Baudrillard, Jean: *Der Symbolische Tausch und der Tod*. Berlin: Matthes & Seitz, 2011, S. 138 Des Weiteren Vgl. Baudrillard, Jean: *Die Intelligenz des Bösen*. Wien: Passagen Verlag, 2006, S. 14.

126 Baudrillard, 1978, S. 10.

127 Vgl. Strehle, 2012, S. 105.

den leiblichen Vollzug der Inszenierungen ausgedrückt werden. Dieser Vollzug lässt sie wirklich werden.

Letztlich verweist das Medienverständnis dieser Arbeit in großen Teilen auf Baudrillards materialistischen Medienbegriff, wie er ihn in *Requiem für die Medien* darlegt. Die Medien sind keine selbständigen, objektiven Tatsachen der Gesellschaft, sondern werden von ihr hervorgebracht. Sie ersetzen das öffentliche Leben, nachdem die Grenze zwischen Realität und Repräsentation nicht mehr erkennbar ist. Bei Baudrillard kommt es dabei aber lediglich zum Konsum immaterieller Güter, zu Ereignissen, die nur auf der Oberfläche des Bildschirms erfahrbar sind und somit zu einer einseitigen Kommunikation. Letztere Prämissen könnten als Symptome des wesentlichen Unterschieds zwischen Baudrillards Theorien und der vorliegenden Arbeit interpretiert werden. Das Fernsehen als „Rede ohne Antwort“¹²⁸ schließt dabei nicht die interne Verhandlung von Alltagsinszenierungen und deren Wiederverkörperung in der Lebenswelt aus. Es kommt nicht zu einer direkten Kommunikation zwischen Format und Rezipient, sondern zu einer medialen Verhandlung lebensweltlicher Prozesse, die sich schon in ihrer nicht mediatisierten Form auf Basis der durch Baudrillard beschriebenen Simulation ereignen.

Baudrillard vertritt mit seiner Simulationstheorie konsequent den Blickwinkel des Objektes. Nicht des faktischen oder materiellen Objektes, sondern seiner Verweisfunktion auf die reale Welt, die im Endeffekt nicht wirklich ist. Es geht um die Beziehung zwischen den Objekten, d.h. dem Zeichensystem, das die Objekte generieren. Die Simulationstheorie und die ihr immanente Ordnung der Simulakren können als historischer Prozess der Entmaterialisierung gelesen und die Simulation somit als „Ausdruck einer auf die Spitze getriebenen Mediatisierung und Entmaterialisierung der Welt“¹²⁹ betrachtet werden. Die Zeichen befinden sich bei Baudrillard in einem „Taumel der

128 Baudrillard, Jean: *Requiem für die Medien*. In: Ders.: *The Kool Killer oder der Aufstand der Zeichen*. Berlin: Merve, 1978, S. 91.

129 Kramer, 1998, S. 260.

Selbstreferenz¹³⁰, in dem die Bilder nicht mehr an die Intentionen, Zwecke und Ziele von Subjekten zurückgebunden, sondern ihnen gegenüber autonom werden.¹³¹ Ausgangs- und Bezugspunkt der vorliegenden Arbeit ist aber das Subjekt, seine Wirklichkeit, die sich aus der materiellen Existenz seines Leibes heraus konstituiert und die körperliche Aneignung des Zeichensystems. Es verbleibt nicht bei einer Erfahrung auf der Bildschirmoberfläche, sondern führt zur Möglichkeit einer Rematerialisierung der Zeichen mit dem Rezipientenkörper. Diese Erfahrung am eigenen Leib konstituiert sich über die Verhandlung der Zeichen am individuell verschiedenen aber intersubjektiv gegebenen Leib, sowie durch die Möglichkeit ein solches Verhandlungsergebnis erneut zu verkörpern. Das Resultat kann als neues Material für denselben Vorgang betrachtet werden, wodurch dieser Vermittlung autopoetisches Potential zugeschrieben werden kann. Zwei Beispiele Baudrillards sollen diesen Unterschied und gleichzeitig die Grundprämissen der Simulationstheorie erläutern:

In dem Essay *Die Präzession der Simulakra* beruft sich Baudrillard auf Borges Fabel *Von der Strenge der Wissenschaft*.¹³² Kartographen eines Reiches fertigen eine so detaillierte Karte des Territoriums an, dass es schließlich zur vollständigen Deckung von Territorium und Karte kommt. Diese Vorstellung einer Simulation birgt in sich die Feststellung des Wahren (das Territorium) und des Falschen (die Karte). Die Unterscheidung ist eindeutig, das Modell aber für Baudrillard nur ein Beispiel für ein Simulakrum zweiter Ordnung, das eine tieferliegende Realität maskiert und denaturiert.¹³³ Diese Vorform der Simulation bezieht sich immer auf einen feststehenden Gegenstand, den es in anderer Form repräsentiert. Ein solches Verständnis von Simulation würde bezogen auf das Reality TV eine Aushandlung von Alltagsinszenierungen innerhalb der Formate unmöglich machen. Die Formate wären lediglich in der Lage, ein Gegebenes, was sie selbst nicht sind,

130 Baudrillard, Jean: *Jenseits von Wahr und Falsch oder die Hinterlist des Bildes*. In: Bachmayer, Hans Matthäus; van de Loo, Otto ; Rötzer, Florian (Hrsg.): *Bilderwelten – Denkbilder*. München: Boer, 1986, S. 268.

131 Vgl. Strehle, 2012, S. 106.

132 Vgl. Baudrillard, 1978, S. 7.

133 Vgl. ebd., S. 15.

bildlich zu repräsentieren. Die Karte zeigt nur, was ist, nicht, was sein könnte. Bezogen auf eine Verkörperung wäre die Inszenierung eine Umsetzung mit anderen Mitteln, die einer Maske gleich übergestülpt wird, um über sie zu kommunizieren.

Zur körperlichen Umsetzung von Zeichen und somit zur Simulation, kommt es beim zweiten Beispiel das Baudrillard anführt: dem Simulanten einer Krankheit. Dieses Simulieren grenzt er vom bloßen Fingieren einer Krankheit ab.¹³⁴ „Jemand, der eine Krankheit fingiert, kann sich einfach ins Bett legen und den Anschein erwecken, er sei krank. Jemand, der eine Krankheit simuliert, erzeugt an sich selbst die Symptome dieser Krankheit.“¹³⁵ Während beim Fingieren Wahrheits- und Realitätsprinzip durch die mögliche Unterscheidung nicht ange-tastet werden, stellt die Simulation beide Prinzipien immer wieder in Frage. Bezogen auf das hiesige Beispiel, ob ein Patient, der echte Symptome an sich erzeugt, krank ist oder nicht, was nicht objektiv beantwortet werden kann und somit die Außenstehenden mit der Wahrheit einer unauffindbaren Krankheit konfrontiert.¹³⁶ Mit Bezug auf eine simulierte Geisteskrankheit wird bei Baudrillard diagnostiziert: „Wenn er so gut verrückt spielt, dann ist er auch verrückt.“¹³⁷ Der Körper wird gleichzeitig zum Projektor und zur Leinwand der Krankheitsbilder, worin der von Baudrillard entsagte Rückschluss auf das Subjekt gesehen werden kann.

Die anschlussfähige Verkörperung einer Konfiguration von Zeichen, die ihrer Erzeugung gleichzusetzen ist, sorgt für eine Simulation, die keine Bezugsrealität mehr hat, sondern aus sich selbst heraus entsteht. Es gibt kein gesund oder krank mehr, nur die neue Form der Krankheit in der Simulation. Die Erzeugung neuer Zeichenkonfigurationen schafft einen Freiraum zwischen Fiktion und Wirklichkeit, der als wirklichkeitskonstituierend bezeichnet werden kann, obwohl die in ihm entstehenden Erzeugnisse in die Kategorie der Simulation fallen.

134 Vgl. Baudrillard, 1978, S. 10.

135 Ebd., S. 10.

136 Vgl. ebd., S. 10.

137 Ebd., S. 12.

Diese Erzeugung ergibt sich aus der Kombination von vorhandenem Wissen um die Zeichen, als auch deren körperliche Umsetzung. Die Verkörperung von Alltagsinszenierungen durch Subjekte, die im Sinne der Glaubwürdigkeit anschlussfähig ist, wird zu einem Teil der Wirklichkeit des Darstellenden. Die Simulation wird, wenn sie vollständig gelingt, zu einer neuen Wirklichkeit. Weitere Begriffliche Erläuterungen erfolgen im Anschluss an die Definitionen der Begriffe Realität und Wirklichkeit. Zum besseren Verständnis werden zunächst das Genre des Reality TVs mit seinen Spezifika und dessen Formate in Struktur und Inhalt beschrieben.

3 Reality TV – Ein Fass ohne Boden, ein Feld ohne Grenzen?

Reality TV als Bezeichnung für ein Genre vereinnahmt viele verschiedene Formate, die sich durch gemeinsame Darstellungsformen und Merkmale auszeichnen, sich aber auch stark voneinander unterscheiden. Es ist das seit der Jahrtausendwende am schnellsten wachsende TV-Genre. Der Begriff Reality TV wird dabei diffus und inflationär verwendet, meist ohne auf die spezifischen Unterschiede der Formate einzugehen. Werner Faulstich, der sämtliche Formen des Reality TV als Hybridsendungen klassifiziert, führt explizit an, dass die Formate im Vergleich heterogen sind, außer durch ihren Charakter als Mischform.¹³⁸

Allgemeine Definitionen des sich immer weiter in Subgenres untergliedernden Genres, bereiten daher immer größere Schwierigkeiten. Definitionsversuche aus den Anfangszeiten des Genres zeigen generelle Parameter auf, die Reality TV von anderen Genres unterscheidet bzw. unterschieden hat. Durch die einerseits immer stärkere Differenzierung des Genres und der andererseits fortschreitenden Hybridisierung, sowohl unter den Subgenres, als auch in Bezug auf andere Genres wie dem der klassischen Soap Opera oder der Dokumentation, werden daraufhin Definitionsversuche der Subgenres folgen. Der Schwerpunkt wird dabei aus mehreren Gründen auf die Subgenres der Doku Soap und des Real Live TVs gelegt. Sie gehören sowohl zu den ältesten, als auch erfolgreichsten Subgenres und können in Hinblick auf das gesamte Genre als formal und ästhetisch maßgebend bezeichnet werden. Die ausgewählten Beispielformate *Villa Germania*, *Ich bin ein Star – holt mich hier raus* und *Extrem Schön* können diesen Subgenres zugeordnet werden. Eine intensive Auseinandersetzung mit diesen Bereichen des Reality TV verspricht, in Bezug auf den qualitativen Ansatz dieser Arbeit und die aufzuzeigenden Mechanismen der Thea-

¹³⁸ Vgl. Faulstich, Werner: *Grundkurs Fernsehanalyse*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2008, S. 136.

tralisierung der Lebenswelt durch Reality TV-Formate, aussagekräftige Ergebnisse. Eine Behandlung des gesamten Genres würde das Ausmaß dieser Arbeit um ein vielfaches überschreiten. Casting-Shows und Scripted-Formate werden in dieser Arbeit daher nur peripher erwähnt, finden aber aus Gründen der Vollständigkeit und Übersicht hier ebenfalls ihre Definition, um einen Gesamtüberblick über das gesamte Genre zu ermöglichen. Formate, die den Daily Talks, Living-History-Formaten, und Gerichtsshow zuzuordnen sind, werden explizit nicht behandelt.

3.1 Allgemeine Merkmale und Definitionsversuche

Claudia Wegener führt zum ersten größeren Boom des Reality TV einige Merkmale des noch jungen Genres an. Demnach haben die gezeigten Ereignisse in Reality TV-Sendungen „in erster Linie keinen unmittelbaren Bezug zu aktuellen, gesellschaftlich relevanten Themen. Die Ereignisse zeigen im Wesentlichen Personen, die entweder psychische und/oder physische Gewalt ausüben und/oder erleiden. Die einzelnen Beiträge thematisieren verschiedene Ereignisse, die in keinem unmittelbaren Zusammenhang miteinander stehen.“¹³⁹ Allgemein herrscht in allen Beiträgen des Reality TVs eine starke Konkretisierung, Personalisierung und Stereotypisierung. Die Protagonisten werden mit ihren Vornamen, Vorlieben, Ängsten und Beweggründen vorgestellt. Sie sind in der Regel dem Klischee ihrer Lebensumstände und Situation angepasst. Sich auf Wegener beziehend, stellt Stephanie Lücke fest, dass Reality TV „tatsächliche Ereignisse nachstellt oder durch sogenannte Augenzeugen dokumentiert (...). Bei den Ereignissen handle es sich zu einem ganz erheblichen Teil um Katastrophen, Unfälle und Verbrechen. Es ist die Darstellung von Grenzsituationen, die das Genre u.a. kennzeichnet.“¹⁴⁰ Der Aspekt der Gewalt wird hier besonders hervorgehoben. Dies wird unterstrichen durch die Schlag-

139 Wegener, Claudia: *Reality TV. Fernsehen zwischen Emotion und Information*. Opladen: Leske und Budrich, 1994, S. 17.

140 Lücke, Stephanie: *Real Life Soaps. Ein neues Genre des Reality TV*. Berlin, Münster: LIT Verlag, 2002, S. 34 f.

zeilen großer Tageszeitungen, die Wegener anführt. „Sterben live vor der Kamera“¹⁴¹, „Live aus der Blutlache“¹⁴² oder „Tote und Tabus“¹⁴³, lassen wenig Interpretationsspielraum.

Allgemeiner hält es ebenfalls 1994 Peter Winterhoff-Spurk, indem er die Verletzung von Normen anführt. Dem Genre zugehörig sind seiner Ansicht nach,

TV- Sendungen, in denen im Allgemeinen bereits vergangene negative Deviationen des Alltäglichen (...) und deren erfolgreiche Bewältigung, vornehmlich mit nachgespielten oder für die Sendung inszenierten Ereignissen, mit Originalaufnahmen und mit Interviews, (...) in den Schritten der Vorgeschichte, Verbrechen, bzw. Notsituationen sowie Ermittlungen bzw. Rettung dargestellt werden.¹⁴⁴

Des weiteren gibt es typische Stilmittel wie das

recording on the wing [...] with the help of lightweight video equipment, [...] the attempt to simulate such real-life events through various forms of dramatised reconstruction; [...] the incorporation of this material in suitably edited form into an attractively packaged television programme¹⁴⁵.

Die Kamera verfolgt die Protagonisten bis in den letzten Winkel, die Inhalte sind alle dramaturgisch auf- bzw. vorbereitet und die Verarbeitung zu einer Fernsehsendung liegt auf der Hand. Die Darstellung der Protagonisten erfolgt vorwiegend in Groß- und Nahaufnahmen.¹⁴⁶

Alltäglicher wird es bei Jürgen Grimm. Dieser bezeichnet Reality TV als „eine Programmform, die mit dem Anspruch auftritt, Realitäten

141 Stuttgarter Zeitung, 20.6. 1992 in Wegener:1994, S. 9.

142 Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt, 3.7.1992 in Ebd., S. 9.

143 FAZ, 6.4.1992 in Ebd., S. 9.

144 Winterhoff-Spurk, Peter; Heidinger, Veronika ; Schwab, Frank: Reality TV: *Formate und Inhalte eines neuen Programmgenres*. Saarbrücken: Logos, 1994, S. 206.

145 Kilborn, Richard: *How real can you get: Recent Developments in Reality Television*. In: *European Journal of Communication*. S. 423. In: Holmes, Su; Jermyn, Deborah: *Understanding Reality TV*. London, New York: 2006, S.2.

146 Winterhoff-Spurk, Peter; Heidinger, Veronika; Schwab; Frank, 1994, S. 206.

im Sinne der alltäglichen Lebenswelt anhand von Ereignissen darzustellen, die das Gewohnte der Alltagsroutine durchbrechen.“¹⁴⁷ Als Merkmale treten hier der Kontrast zwischen Alltag und Ereignis und die Problemlösung, die meist durch systemisch-politische Akteure geschieht, in den Vordergrund.¹⁴⁸

Um eine strukturelle Einteilung des sich immer weiter differenzierenden Genres leisten zu können, berufen sich Klaus und Lücke 2003 auf die Kategorien von Angela Keppler und deren generelle Unterteilung der Formate in performatives und narratives Reality TV.¹⁴⁹ Narratives Reality TV „umfasst jene Sendungen, die ihre Zuschauer mit der authentischen oder nachgestellten Wiedergabe realer oder realitätsnaher außergewöhnlicher Ereignisse nicht-prominenter Darsteller unterhalten.“¹⁵⁰ Vier Subgenres sind dem narrativen Reality TV nach Klaus und Lücke zuzuordnen. Gewaltzentrierte Sendungen wie *Notruf*, welche die Anfänge des Genres kennzeichneten; Real Life Comedy wie das US-Format *Jackass*; die sogenannten Gerichtsshow mit nachgestellten oder inszenierten juristischen Fällen wie *Richterin Barbara Salesch* und letztlich Personal-Help-Shows, in denen zwischenmenschliche Probleme von Laiendarstellern vorgetragen werden.¹⁵¹

Performatives Reality TV dagegen „umfasst jene Sendungen, die eine Bühne für nicht-alltägliche Inszenierungen sind, jedoch zeitgleich in die Alltagswirklichkeit nicht-prominenter Menschen eingreifen.“¹⁵² Dazu zählen in der Systematik von 2003 sieben Subgenres:

147 Grimm, Jürgen: *Wirklichkeit als Programm? Zuwendungsattraktivität und Wirkung von Reality TV*. In: Hallenberger, Gerd (Hrsg.): *Neue Sendeformen im Fernsehen. Ästhetische, juristische, ökonomische Aspekte*. Siegen: DFG Sonderforschungsbereich 240, Universität GH Siegen, 1995, S. 81.

148 Vgl. ebd., S. 83.

149 Klaus, Elisabeth & Lücke, Stephanie: *Reality TV- Definition und Merkmale einer erfolgreichen Genrefamilie am Beispiel von Reality-Soaps und Doku-Soap*. Medien und Kommunikationswissenschaft 51–2, 2003, S. 198.

150 Keppler, Angela: *Wirklicher als die Wirklichkeit? Das neue Realitätsprinzip der Fernsehunterhaltung*. Frankfurt a. M.: Fischer, 1994, S. 8f.

151 Vgl. Lüneborg, Margreth; Martens, Dirk; Köhler, Tobias; Töpfer, Claudia: *Skandalisierung im Fernsehen. Strategien, Erscheinungsformen und Rezeption von Reality TV Formaten*. Düsseldorf: Vistas Verlag GmbH, 2011, S. 21.

152 Keppler, 1994, S. 8f.

Beziehungsshow wie *Verzeih mir*, Beziehung-Gameshows wie *Bauer sucht Frau*, Daily Talks, Problemlösendungen bzw. Coaching-Shows wie *Raus aus den Schulden*, Casting-Shows wie *DSDS*, Doku-Soaps wie *Villa Germania* und Reality-Soaps wie *Ich bin ein Star – holt mich hier raus* in künstlicher Umgebung.¹⁵³ Abbildung 2 veranschaulicht diese Kategorisierung.

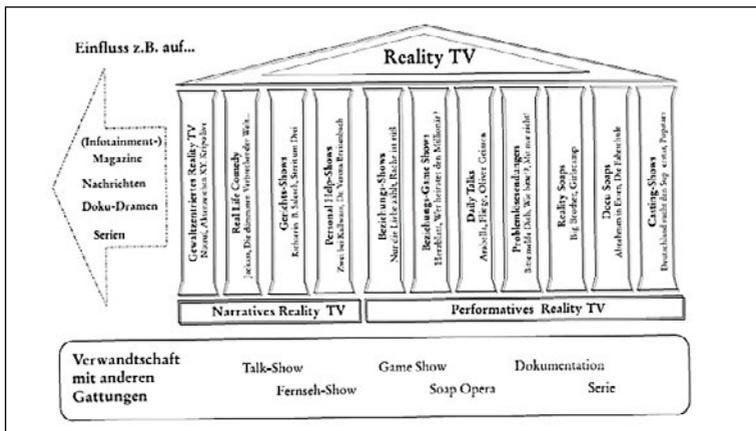


Abb. 2: Genre des Reality TV heute

Auch diese Kategorien sind nicht starr und die ihnen zugehörigen Formate nicht im Sinne eines Entweder-Oder zu klassifizieren. So gibt Klaus zu bedenken, dass Reality TV sich allgemein durch eine „widersprüchliche Einheit von Künstlichkeit und Wirklichkeit, von Inszenierung und Leben, von Fiktivem und Faktischem, von Performance und Dokumentation, schließlich auch von Besonderem und Alltäglichem“¹⁵⁴ kennzeichnet.

Robin L. Nabi rückt das Event in den Vordergrund. Reality TV verinnahmt „programs that film real people as they live out events (con-

¹⁵³ Vgl. Klaus, Lücke, 2003, S. 198ff zudem Lüneborg, Martens, Köhler, Töpfer, 2011, S. 22.

¹⁵⁴ Klaus, Elisabeth: *Fernsehreifer Alltag: Reality TV als neue, gesellschaftsgebundene Angebotsform des Fernsehens*. In: Thomas, Tanja (Hrsg.): *Medienkultur und soziales Handeln*. Wiesbaden: VS, 2008, S. 157.

trived or otherwise) in their lives, as these events occur.¹⁵⁵ Der Event bzw. das Ereignis wird dabei insofern inflationär, als dass alles, was passieren kann, auch als Ereignis ausgestellt werden kann. Es werden folgende charakterisierenden Elemente angeführt:

- (a) people portraying themselves (i.e.), not actors or public figures performing roles; (b) filmed at least in part of their living or working environment rather than on a set; (c) without a script; (d) with events placed in a narrative context; (e) for the primary purpose of viewer entertainment.¹⁵⁶

Auch die hier gezogen Grenzen wurden in der Entwicklung des Genres durchlässig. So konstatieren Beck, Hellmueller, Aeschbacher 2012 „while early TV formats such as *The Real World* focused on „real life“ and portrayal of „ordinary,“ non prominent people, these characteristics are no longer typical for the genre.“¹⁵⁷ Was bleibt ist die Unterhaltung.

Still a common characteristic of reality TV programs remains their claim to provide viewers an „unmediated, voyeuristic, and yet often playful look into what might be called the entertaining real.“¹⁵⁸

Zu ähnlichen Schlüssen kommt Nabi, die in der Unterhaltung das einzig verbleibende, gemeinsame Element sieht:

In fact since the end of the 1990s, reality TV has undergone an enormous diversification, with dozens of new formats introduced every year (...and has become) a complex and dynamic research field. (...) It seems important that reality TV's primary [...] entertain an audience.¹⁵⁹

155 Nabi, Robin; Biely, Erica N; Morgan, Sara ; Stitt, Carmen: *Reality-Based Television Programming and the Psychology of its Appeal*. Media Psychology, 5:4, 2003, S. 304.

156 Ebd., S. 303.

157 Beck, Daniel; Hellmueller, Lea C.; Aeschbacher, Nina: *Factual Entertainment and Reality TV*. Communication Research Trends 31 (2), 2012, S. 6.

158 Vgl. ebd., S. 6.

159 Beck; Hellmueller; Aeschbacher, 2012, S. 5–12.

Statt einer genauen Definition empfiehlt sie die Grundzüge bzw. „Key Dimensions“¹⁶⁰ zur Klassifizierung der Formate zu benutzen.

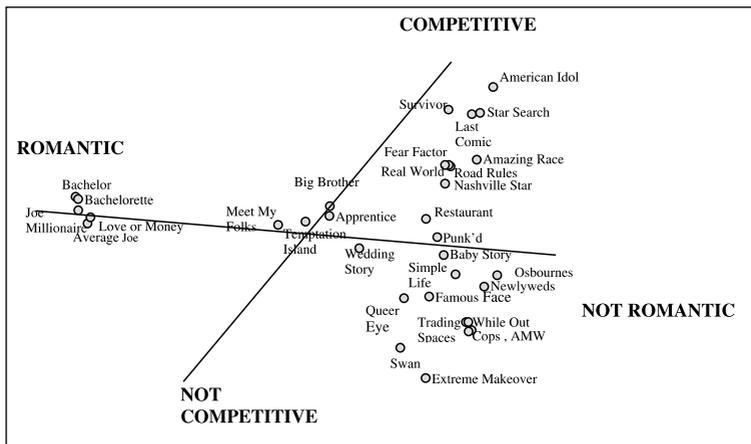


Abb. 3: Key Dimensions of Reality TV

Eine Definition des gesamten Genres scheint angesichts des Angebots an sich ständig verändernden Merkmalen entweder unmöglich oder unzureichend. Je nach gesetztem Schwerpunkt werden viele ebenfalls dem Genre zuzuordnende Formate ausgeschlossen.

Gewalt, deviantes Verhalten, der Alltag, Narration und Performanz sowie die Ausstellung von Ereignissen, die Alltagsmenschen aber auch Prominenten passieren und von einer bestimmten optischen und dramaturgischen Ästhetik geprägt sind, scheinen das Genre in seinen Grundzügen auszumachen. All dies geschieht zur Unterhaltung, was als übergreifende Eigenschaft die einzelnen Formate verbindet, dabei aber nicht von anderen Genres abgrenzt. Altersauswanderung in den größten Freilandpuff der Welt, Zickenzoff in den australischen Subtropen und Brustvergrößerungen lassen eindeutige Abgrenzungsmerk-

¹⁶⁰ Nabi, Robin: *Determining Dimensions of Reality. A Concept Mapping of the Reality TV Landscape*. In: Journal of Broadcasting & Electronic Media, June, 2007, S. 383. In: http://academic.csuohio.edu/kneuendorf/frames/phx/creativegeography/nabi_07.pdf letzter Zugriff: 09.02.2015.

male zu Nachrichten oder Dokumentationsendungen vermuten. Die Definitionen der einzelnen Subgenres sollen diesbezüglich Klarheit schaffen, insofern es sich als möglich erweist. Parallel zu den Definitionen werden kleine Einblicke in die Beispielformate Theorie und praktisches Anschauungsmaterial miteinander verbinden.

3.2 Besonderheiten der Doku-Soap

Seit den frühen 90er-Jahren gibt es Doku-Soaps im deutschen Fernsehen, was sie zu einem der älteren Subgenres macht.¹⁶¹ Sie vermischen die fiktionale Gattung der Serie mit einer non-fiktionalen wie der Dokumentation.¹⁶² Meistens geschieht dies durch das Nachstellen oder Serialisieren von Ereignissen, wobei stark auf Personalisierung und Emotionalisierung gesetzt wird.¹⁶³ Diese wird auf den „Tatsachencharakter der zugrundeliegenden Ereignis- und Personenvorlage und auf lebensweltliche Orientierung hin ausgelegt.“¹⁶⁴

Das Format *Villa Germania – Forever Young* behandelt in diesem Sinne die Geschichten der Bewohner der alleindeutschen Wohnanlage Villa Germania, die sich am Golf von Thailand in Pattaya befindet. Der Ort des Geschehens und der persönliche Werdegang der Protagonisten bilden die angesprochene Ereignisgrundlage. Die lebensweltliche Orientierung bewegt sich zwischen der Voraussetzung von Bekanntem, das durch Tatsachen oder zumindest Tatsächliches unterlegt wird. So lässt der Vorspann keinen Zweifel aufkommen, dass es sich beim Drehort um Pattaya handelt und die Villa Germania sich dort befindet. Der Große Leucht-Schriftzug mit dem Stadtnamen, sowie eindeutige Bilder der Strandpromenade, die in jedem Reiseführer oder sonstigen Dokumentationen über Pattaya gezeigt werden,¹⁶⁵ sind zu sehen, während die Villa Germania anhand der Vogelperspektive im Stadtbild verortet wird. Diese Dokumentationen drehen sich haupt-

161 Vgl. Faulstich, 2008, S. 137.

162 Vgl. Klaus & Lücke, 2003, S. 201.

163 Vgl. Faulstich, 2008, S. 137 f.

164 Ebd., S. 138.

165 Vgl. <http://www.n24.de/n24/Mediathek/Dokumentationen/d/147678/im-tollhaus-von-thailand.html>, letzter Zugriff: 01.06.2014.

sächlich um Sextourismus und Altersauswanderung. Für beides wurde Pattaya durch das internationale Warenangebot und die gute medizinische Versorgung in den letzten Jahren zum Synonym.¹⁶⁶ Das Format behandelt in gewisser Hinsicht beide Themenfelder, wobei die Altersauswanderung als alle Protagonisten verbindendes Element betrachtet werden kann.

Illustriert wird die Möglichkeit, unter Palmen zu altern, an dem Verwalter der Villa Germania, Horst Thalwitzer, seinem besten Freund Ingo Kerp und ihrer Clique aus deutschen Auswanderern, die sich ganzjährig oder über die Wintermonate in der Villa niedergelassen haben. Alle Protagonisten werden mit Vornamen vorgestellt und ihr persönlicher Werdegang vor und während ihrer Zeit in der Villa erläutert. Doku-Soaps thematisieren typisierte Rollenträger, exemplarische Vertreter von Berufsgruppen oder auch Durchschnittsbürger in klassischen Problemsituationen. Auch wenn die Protagonisten sich individuell in ihrem Werdegang unterscheiden, können sie als verschiedene Vertreter des Altersauswanderers bezeichnet werden.

Inhaltlich zeichnen sich Doku-Soaps dadurch aus, dass sich „normale Menschen“, also keine professionellen Schauspieler und Schauspielerinnen, freiwillig in ihrer gewohnten privaten oder beruflichen Umgebung von Kameras begleiten und filmen lassen. Die Akteure stellen ihren Alltag in der Fernsehöffentlichkeit dar und zeigen sich in privaten, nicht selten intimen Situationen.¹⁶⁷

Der Alltag der Protagonisten steht auch hier im Zentrum der Doku-Soap. Dramaturgisch werden dazu meist drei Handlungsstränge im Sinne der Zopfdraturgie parallel dargestellt. Der Haupthandlungsstrang behandelt dabei explizit Horst Thalwitzers Alltag. Dieser bewegt sich zwischen seiner deutschen Ehefrau Monika, seinen beiden thailändischen Freundinnen Porn und Noun, Geschäften

¹⁶⁶ Vgl. Osang, Alexander: *Tod im Paradies*. Der Spiegel: 13/ 2009. Zudem Brandt, Verena: *Villa Germania- Pensionärs Paradies Pattaya* http://www.verenabrandt.de/photo/downloads/verenabrandt_villagermania.pdf, letzter Zugriff: 10.11.2013.

¹⁶⁷ Klaus & Lücke, 2003. S. 201.

in der Villa Germania und Unternehmungen bzw. Trinkgelagen mit seinen Freunden. Im Zentrum des zweiten Handlungsstrangs befindet sich die Freundschaftsbeziehung zwischen Horst und Ingo. Die beiden vereint nicht nur die Gemeinsamkeit der Altersauswanderung. Als ehemals erfolgreiche Geschäftsmänner mit einer Leidenschaft für jüngere thailändische Frauen, alkoholische Getränke und lockere Sprüche in Bezug auf diese Themen, begegnen sie sich auf Augenhöhe und unternehmen einiges miteinander.¹⁶⁸ Der dritte Handlungsstrang verknüpft Horsts und Ingos Unternehmungen mit den anderen Bewohnern der Villa oder widmet sich explizit einem von ihnen und ihren jeweiligen Wegen im Alltag durch Pattaya. Auch andere, der klassischen Seifenoper entlehnte, Stilelemente wie der Cliffhanger zur Spannungssteigerung,¹⁶⁹ werden verwendet. Die Entwicklungen in Horsts Liebesleben bilden dabei das Zentrum der offen bleibenden Handlung.

Vorrangig sind es aber die Stilelemente der Dokumentation, welche den Wirklichkeitsgehalt des Gezeigten hervorheben sollen. „Dabei ist der Dokumentarfilm nicht darin privilegiert, sich auf die Wirklichkeit zu beziehen, [...] weil er in seiner Eigenschaft als Film immer das irrealisiert, was er darstellt.“¹⁷⁰ Roger Odin nimmt daher die Existenz einer dokumentarischen Filmlektüre an, die nach bestimmten Funktionsweisen die Lesart des Films bestimmt. Eine Verwendung dieser Funktionsweisen lassen demnach eine Lektüre, hier ein Reality TV-Format, automatisch dokumentarisch erscheinen. Dadurch kommt es zu einem authentifizierenden Effekt beim Rezipienten. Einige dieser Funktionsweisen, die Odin als bestimmend für die Zugehörigkeit einer Lektüre zum dokumentarischen Ensemble bezeichnet¹⁷¹, finden sich im angesprochenen Format wieder.

168 VG: Seq.: M, R.

169 Vgl. Lüneborg, Martens, Köhler, Töpfer, 2011, S. 27.

170 Odin, Roger: *Dokumentarischer Film – dokumentarisierende Lektüre*. In: Hohenberger, Eva: *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. Berlin: Verlag Vorwerk 8, 2006, S. 259.

171 Vgl. ebd., S. 267.

Der Vorspann kann als Anweisung zur dokumentarischen Lektüre dienen. Das kann durch Anwesenheit eines Schildes, welches klar auf einen Dokumentarfilm oder eine dem Dokumentarfilm spezialisierte Produktionsform verweist, geschehen. Im vorliegenden Format werden im Vorspann nach der kurzen Einblendung des Formatlogos zuerst nur Bilder von Pattaya, dem Strand sowie von Touristen und Einheimischen gezeigt. Diese Bilder werden mit einer allgemeinen Beschreibung der Szenerie unterlegt.¹⁷²

Als weiteres Stilmittel kann das Weglassen von Schauspielernamen gelten, was die lebensweltliche Existenz der Protagonisten impliziert.¹⁷³ Die Protagonisten werden im Format namentlich als diejenigen vorgestellt, die dauerhaft ein Leben unter Palmen führen können. Im Vorspann finden sich keine Verweise auf Darstellernamen, Rollen oder ähnliches. Die Wahl des Titels kann zudem eine dokumentarische Lesart provozieren. Odin nennt als Beispiel dafür Titel wie *Unser Planet Erde*, *Der Küfer*, die dem hiesigen Titel *Villa Germania* entsprechen. Diese Namen beziehen sich allesamt auf lebensweltlich existente Versatzstücke, über die allem Anschein nach objektiv und lediglich beschreibend berichtet wird. Das gänzliche Fehlen des Vorspanns kann ebenfalls dazu beitragen, das vorliegende Format nicht als Produkt, sondern als Dokument zu lesen.¹⁷⁴ Durch den offenen Dokumentationscharakter der Bildmontage, die nur von einer kleinen animierten Sequenz vom eigentlichen Format getrennt wird, ist der Vorspann hier nicht eindeutig als solcher kenntlich gemacht. Dies kann zu dem beschriebenen Effekt führen.

Odin hält es für wahrscheinlich, dass es verschiedene stilistische Strukturen gibt, die für das Hervorbringen einer dokumentarischen Lektüre geeignet sind, skizziert allerdings nur zwei dieser Subensembles. Das Subensemble des pädagogischen Films beinhaltet u.a. die direkte Anrede des Lesers oder seines Platzhalters im Film durch den Inhaber des Wissens – den Interviewer¹⁷⁵ und eine abstrakte Strukturie-

172 Vgl. VG: Seq.: A3.

173 Vgl. Odin, 2006, S. 267.

174 Vgl. ebd., S. 268.

175 Vgl. ebd., S. 168.

rung des Diskurses durch einen Kommentar erklärenden Typs.¹⁷⁶ Die Übergänge und Verknüpfungen der einzelnen Handlungsstränge, sowie deren Inhalt und mögliche Auslegungen werden im Format auf diese Art gestaltet.

Als zweites Subensemble führt er den Reportagefilm an, zu dem verschiedene Figuren gehören, auf der Ebene des Bildes u.a. brutale Schnitte im Ablauf der Szenenabfolge und der Verbindung der einzelnen Sequenzen und auf der Ebene des Tons beispielsweise ein spezifischer Klang, der sich von einer Studioaufnahme unterscheidet. Auf beiden Ebenen sorgt die Zuwendung zum Kameramann für den Dokumentareffekt.¹⁷⁷ Die Länge der einzelnen Schnittsequenzen bei *Villa Germania* variiert über die Gesamtlänge der Episode. Längere Sequenzen, in denen eine Situation oder ein Protagonist ausführlich gezeigt werden, sind durch eine Abfolge von sehr schnellen Schnitten kontrastiert.¹⁷⁸ In jeder Aufnahme die nicht innerhalb der Villa aufgenommen wurde, gibt es Geräusche des Umfeldes. Die besuchten Bars, der Streifzug der Protagonisten durch Pattaya bei Nacht oder der Regen am Strand sind immer auch deutlich zu hören. Die Interviewsequenzen und die in ihnen hergestellte Face-to-Face-Situation, sowie die Kommentierung der eigenen Handlungen in die Kamera, durchziehen das gesamte Format.

Diese Stilelemente finden sich sowohl in Dokumentationen, als auch in Doku-Soaps und prägen ihre Ästhetik. Der Wirklichkeitsgehalt des Inhalts steht bei beiden Genres nicht per se fest. Das einzige Unterscheidungsmerkmal scheint die Intention zu sein, mit der sie produziert werden. So bezeichnet auch Margreth Lüneborg Doku-Soaps als „serielle dokumentarische Erzählung“,¹⁷⁹ während Faulstich anführt, dass Doku-Soaps vordergründig auf die emotionalisierende Aufladung von Wirklichkeit im Sinne des Affektfernsehens zielen und sich der angeb-

176 Vgl. Odin, 2006, S. 168.

177 Vgl. ebd., S. 169.

178 Vgl. VG: u.a. Seq.: A3- U/u- z1.

179 Lüneborg, Margreth: *Phänomene der Entgrenzung. Journalismus zwischen Fakt und Fiktion, Information und Unterhaltung*. In: Göttlich, Udo; Friedrichsen, Mike (Hrsg.): *Diversifikation in der Unterhaltungsproduktion*. Köln: Herbert von Halem Verlag, 2004, S. 115.

lichen Realität nur bedienen, um ihren Geschichten mehr Plausibilität, Glaubwürdigkeit und Bedeutung zu verleihen.¹⁸⁰

Zusammenfassend können Doku-Soaps als dokumentarische Formate beschrieben werden, die sich in ihrer Struktur und Ästhetik sowohl an der fiktionalen Soap Opera, als auch an Dokumentationen im klassischen Sinn orientieren und dabei Elemente wie Personalisierung, Emotionalisierung und Intimisierung betonen. Personalisierung wird dabei durch das explizite Vorstellen der Protagonisten, ihrer Lebensumstände und Vorstellungen erzeugt. Dies beinhaltet sowohl emotionales als auch intimes, wie sich hier an der polygamen Lebensweise Horst Thalwitzers und deren konsequenter Thematisierung durch ihn, seine Ehefrau und Freunde zeigt. Ob es sich hier um emotionale Aufladung im Sinne Faulstichs handelt, oder aber um ein explizites Sozialkolorit, das nicht vor Normübertretungen in den Bereich des Privaten zurückschreckt, obliegt der Entscheidung des Rezipienten. Sollte die Bedeutung erst durch die angeführten Stilmittel entstehen, besitzt sie eben durch diese Mittel eine besondere Qualität für ein Personen- oder Sozialkolorit. Des Weiteren können Doku-Soaps als Mehrteiler beschrieben werden, die über mehrere Folgen hinweg fortlaufend (Alltags-)Geschichten unterschiedlicher Protagonisten in ihrer privaten oder beruflichen Umgebung durch Parallelmontage kontrastiert.¹⁸¹

3.3 Besonderheiten des Real-Life TV zwischen Dschungel und OP-Tisch

Das Subgenre des Real-Life TV, begann zur Jahrtausendwende mit Big Brother.¹⁸² Es wird oft als Reality Soap bezeichnet,¹⁸³ da thematisch die Beziehungen der Figuren untereinander und ihr individuelles Verhalten im Vordergrund stehen. Vergleichbar mit Doku-Soaps werden auch hier Elemente von Serien und Dokumentation, aber auch von Talk- und Game Shows vermischt. Das zentrale Abgrenzungsmerkmal

180 Vgl. Faulstich, 2008, S. 141.

181 Vgl. Lüneborg, Martens, Köhler, Töpfer, 2011, S. 27.

182 Vgl. Faulstich, 2008, S. 137.

183 Vgl. Klaus; Lücke, 2003, zudem Lüneborg, Martens, Köhler, Töpfer, 2011.

des Real Life TV ist das künstlich arrangierte soziale Setting, indem sich die Kandidaten während der Dreharbeiten aufhalten.¹⁸⁴ Das sogenannte Dschungelcamp bzw. *Ich bin ein Star – holt mich hier raus*, so der offizielle Name des Formates, kann diesem Subgenre zugeordnet werden. Der wesentliche Unterschied zu Big Brother besteht in der Auswahl der Kandidaten, die einen gewissen prominenten Status besitzen müssen, oder ihn zumindest besessen haben. Der inhaltliche Focus liegt auf der erzeugten Konkurrenzsituation. Diese wird meist dadurch verstärkt, dass Kandidaten vom Publikum hinaus gewählt werden können.¹⁸⁵ Der Selektionsprozess verläuft bei diesem Format in der Form, dass die Zuschauer für den oder die Kandidaten, die sie weiter im Camp sehen wollen, anrufen müssen. Die Teilnehmer mit der geringsten Anruferzahl müssen das Camp verlassen, sodass der letzte Insasse des Camps dadurch zum Dschungelkönig wird.

„Es geht um Gruppendynamik und Beziehungsstress in einer künstlichen Situation, die von der Außenwelt isoliert.“¹⁸⁶ Daraus ergibt sich eine Mischung aus Spiel, Show und Soap in einem quasi-authentischen Rahmen.¹⁸⁷ Die Teilnehmer werden in das angelegte Camp in den australischen Subtropen in der Nähe von Brisbane gebracht.¹⁸⁸ Das Camp wird zum Lebensraum, in dem die Kandidaten die Aufgaben des täglichen Lebens verrichten müssen. Jeder Teilnehmer erhält pro Tag nur eine kleine Ration Reis und Bohnen, weiteres Essen oder Luxusgüter müssen sich die Kandidaten in den Dschungelprüfungen verdienen. Dafür müssen die Kandidaten, die von den Zuschauern per Telefonvoting dazu bestimmt wurden die Prüfung zu absolvieren, das Camp über eine Brücke verlassen.¹⁸⁹ Die Prüfungen gestalten sich in einer Bandbreite, die vom sportlichen Hindernissparkurs bis zur bloßen Überwindung von Ekel durch den Verzehr von bspw. Känguruhoden

184 Vgl. Klaus & Lücke, 2003, S. 201.

185 Vgl. Lücke, 2002, S. 92f.

186 Ebd., S. 138.

187 Vgl. Mikos, Lothar; Feise, Patricia; Herzog, Katja; Prommer, Elisabeth; Veihl, Verena: *Im Auge der Kamera. Das Fernsehereignis Big Brother*. Berlin: Vistas, 2000, S. 180f.

188 Siehe Abb. 4 auf der kommenden Seite.

189 Siehe Abb. 4.

oder ähnlichem reicht. Erklärt und kommentiert werden die Prüfungen von dem Moderatoren-Duo Sonja Zietlow und Daniel Hartwig.

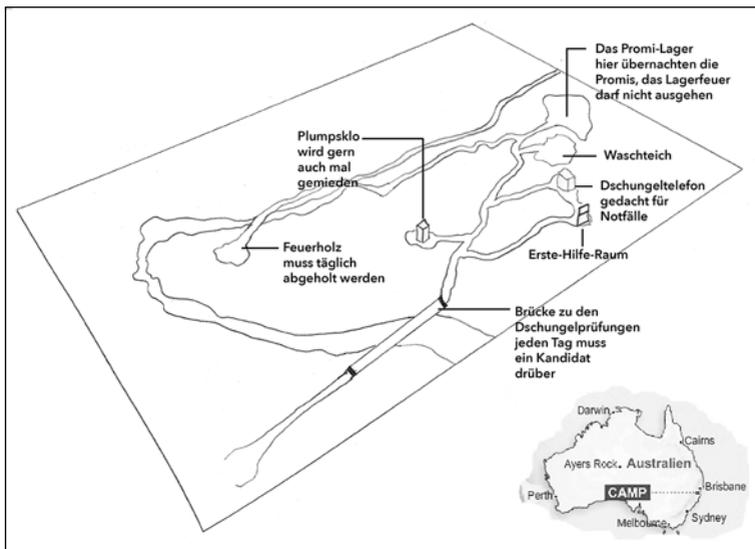


Abb. 4: Lageplan des Dschungelcamps

In den verschiedenen Dschungelprüfungen müssen die Kandidaten Sterne sammeln, von denen jeder in eine zusätzliche Portion Essen für die Gemeinschaft getauscht wird. Das artifiziiell angelegte Camp erweckt keinen Moment den Eindruck, ein natürlicher Lebensraum zu sein. Dennoch sorgen die erzeugten und vorhandenen natürlichen Bedingungen wie Temperaturschwankungen, Insekten und vor allem der Hunger nach misslungenen Prüfungen für eine extreme Situation, die sich auf die Gruppendynamik auswirkt. Der Seifenoper-Anteil ergibt sich aus den Gesprächen unter- und übereinander. Mit wenigen Ausnahmen besteht der Alltag aus den Gesprächen der Kandidaten. Jeder einzelne bringt sich mit seinen persönlichen Erfahrungen und dem gesamten Spektrum seines Selbst in diese Gespräche ein, wobei nicht selten intimes und emotionales öffentlich verhandelt wird. Rainer Langhans bezeichnete das Dschungelcamp daher als Grundsituation der Kommune, in der diese soziale Auseinandersetzung im Vor-

dergrund steht.¹⁹⁰ Das künstlich erzeugte Setting des Camps wird zum Mikrokosmos mit eigenen Regeln und Begriffen. Die Aufgaben wie die des Teamchefs müssen in der Gruppe verteilt werden. Informationen werden über das Dschungeltelefon empfangen oder erteilt und die Verantwortung des Dschungelprüflings für das Abendessen aller Kandidaten, wird schnell Camp bezogenes Hauptthema. Dieser Rahmen wird gefüllt mit den Kandidaten, ihren Leibern, ihren Geschichten, Erlebnissen und Ansichten, die sich auf ihr Leben vor der Teilnahme beziehen. Der Rahmen dient als performative Kulisse, die gewisse Situationen erzeugt, dabei aber genug freien Spielraum für das eigentliche Ereignis der sozialen Konfrontation und der Offenbarung des Selbst der Kandidaten lässt, auf der die Verhandlung der Alltagsinszenierungen und ihre Übernahme durch die Protagonisten beruht.

Die zentrale Frage, die sich die Medien in Bezug auf dieses Genre seit *Big Brother* stellen, besteht darin, inwieweit im Zuge der permanenten Überwachung die Würde des Menschen verletzt wird. Der Menschenzoo, der mit Mikrofonen und Kameras ausgestattet, die totale Überwachung gewährleistet, bediene explizit den Voyeurismus der Zuschauer. Gleichzeitig ist die Thematisierung des Überwachungsdispositivs zeitgemäß, was man an der, zumindest im Vergleich zum Formatstart, etwas differenzierten Berichterstattung sehen kann. Diese wird im zehnten Kapitel dieser Studie explizit beschrieben, soll aber hier die Bandbreite kurz illustrieren. Damals bestimmten Schlagzeilen wie „Schamlose Kommerzialisierung des Werteverfalls“,¹⁹¹ oder „Fernsehen – wie wir lernten unser Mitleid zu verlieren“,¹⁹² die Tageszeitungen und das Internet, während bei den letzten Staffeln zunehmend

190 Vgl. „Wenn du einmal Gott warst, erträgst du es nicht mehr ein Arschloch zu sein.“ Gespräch mit Rainer Langhans über das Dschungelcamp, siehe Anhang 3.

191 Brackemeier, Tim: *Kommerzialisierung des Werteverfalls*. In: Stern.de, 16.01.2004 <http://www.stern.de/kultur/film/kritik-schamlose-kommerzialisierung-des-werteverfalls-518954.html?eid=518906>, letzter Zugriff: 08.04.2014.

192 Thomann, Jörg: *Wie wir lernten unsere Mitleid zu verlieren*. In: Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung, 25.01.2004, Nr. 4, S. 29. <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kino/fernsehen-wie-wir-lernten-unser-mitleid-zu-verlieren-1144722.html>, letzter Zugriff 22.11.2013.

Potential in dem umstrittenen Format gefunden wird, wenn es heißt „Dschungelcamp – Der gläserne Mensch wird zum Ideal“.¹⁹³

Innerhalb dieses Subgenres kam es zu weiteren Differenzierungen, von denen hier nur die Swap-Dokus und Coaching Formate explizit angeführt werden. Andere, wie Living History Formate und Beziehungsshowes seien lediglich kurz erwähnt. Sogenannte Swap-Dokus, wie das Format *Frauentausch* kann als Mischung aus sozialem Experiment und Dokumentation mit melodramatischen Strukturen beschrieben werden.¹⁹⁴ Die Protagonisten tauschen für eine bestimmte Dauer ihr alltägliches Lebensumfeld gegen das einer anderen Person und werden dabei von Kameras beobachtet, mit der Grundidee Lebensentwürfe und Milieus zu kontrastieren.¹⁹⁵ Eine weitere Entwicklung des Reality TV zeichnet sich in Bezug auf Helptainment bzw. Coaching Formate ab. „In Deutschland begann die Entwicklung des Helptainments oder Coaching-TV im Jahr 2004 mit der Adaption des britischen Formats *Die Super Nanny*, RTL.“¹⁹⁶ Es steht dabei nicht mehr der Protagonist mit seinem jeweiligen Problem im Zentrum der Aufmerksamkeit, sondern das Problem selbst und der Experte, der dieses Problem stellvertretend löst.¹⁹⁷ „Jetzt naht auch die Rettung für die unterschiedlichsten Problemlagen, sei es Kindererziehung, Geldmangel oder Wohnungseinrichtung.“¹⁹⁸ Die gesamte Lebenswelt wird dadurch systematisch vom Reality TV als zu bearbeitendes Problemfeld erschlossen. Durch Doku-Soap Elemente wird diese Fokussierung auf den Ratgeber teilweise aufgebrochen und auf die Protagonisten wie eine hilfeschuchende Familie gelenkt,¹⁹⁹ wodurch das Problem weitrei-

193 Herzinger, Richard: *Der gläserne Mensch wird zum Ideal*. In: Welt.de, 01.02.2014, <http://www.welt.de/debatte/kommentare/article124425776/Der-glaeserne-Mensch-wird-in-Deutschland-zum-Ideal.html>, letzter Zugriff 09.04.14.

194 Vgl. Hill, Anette: *Fernsehzuschauer und Factual TV in Großbritannien*. In: tv diskurs 30, 4/2004, S. 4–9.

195 Vgl. Lüneborg, Martens, Köhler, Töpfer, 2011, S. 30.

196 Lüneborg, Martens, Köhler, Töpfer, 2011, S. 31.

197 Vgl. ebd., S. 31.

198 Gottberg, Hajo von; Hallenberger, Gerd: *Reality Shows, soziale Netzwerke und Videoüberwachung. Die Grenzen des Privaten werden gesellschaftlich immer neu ausgehandelt*. In: tv diskurs 48, 2/2009, S. 27.

199 Vgl. Heinen, Christina: *Zuhause im Glück*. In: tv diskurs 48, 2/2009, S. 31.

chender personalisiert wird. „Coaching-Formate werden definiert als dokumentarische Serien, die unter Kamerabeobachtung mittels Experten interventionistisch den Alltag „normaler Menschen“ in Bezug auf die vormediale Situation verändern.“²⁰⁰ Diese Veränderung kann mehr oder weniger Wirklichkeitsgehalt aufweisen. So beschreibt eine ehemalige Protagonistin des Formates *Die Super Nanny*, die Teilnahme als Grenzgang zwischen eigentlicher Realität und konsequenzloser Zeitverschwendung,²⁰¹ während Gewichtsverluste oder Hausrenovierungen als Ergebnisse der Sendung lebensweltlich empirisch messbar sind. In solchen Fällen erzeugt Reality TV zwangsläufig Wirklichkeit, insbesondere wenn es den Ursprung aller Wirklichkeitserfahrung, den menschlichen Leib ver- und behandelt.

Das in dieser Arbeit behandelte Helptainment-Format *Extrem Schön* stellt die Veränderung der Leiblichkeit und den in Etappen erfolgenden Transformationsprozess ins Zentrum des Geschehens. Das Format kann dem Real Life TV zugeordnet werden, unterscheidet sich dabei aber stark von Klassikern wie *Ich bin ein Star – holt mich hier raus* oder *Big Brother*. Im Fokus der Aufmerksamkeit stehen nicht die Kandidaten, sondern ihre, in der Ausgangssituation stark von jeglicher Norm abweichenden, Leiber und der Prozess der Veränderung dieser durch ein Expertenteam. Das Schicksal des Lebens mit einem solchen Leib, wie auch individuelle Zustandserklärungen wie Schwangerschaft, extremer Gewichtsverlust oder Verwahrlosung durch Depression werden uniform thematisiert. Bei dem Expertenteam, das den Prozess durchführt und begleitet kommt es, wie bei den Kandidaten, zu einer Personalisierung durch die Erwähnung individueller Fähigkeiten, Fertigkeiten und Motivation für die Berufswahl. Diese verbleibt ebenso auf einer uniformen Ebene. Der Prozess, der verschiedene Schönheitsoperationen umfasst, wird dagegen in aller Professionalität detailliert und am lebenden Exponat des Kandidatenleibes durchexerziert.

200 Lüneborg, Martens, Köhler, Töpfer, 2011, S. 31.

201 Vgl. Brinkhan, Natascha: *Die Wahrheit vom Grill*. In: Pörksen, Bernhard; Krischke, Wolfgang (Hrsg.): *Die Casting Gesellschaft. Die Sucht nach Aufmerksamkeit in den Medien*. Köln: Herbert von Halem Verlag, 2010, S. 61.

Das vom Format künstlich erzeugte Setting beschränkt sich auf wenige Elemente, wie die Rückführung der Kandidaten zu in ihren Familien, die an einem besonderen Ort vom Format inszeniert wird. Die restlichen Schauplätze sind die Heimstätten der Kandidaten, Arztpraxen, Krankenhäuser und Beauty Salons, an deren lebensweltlicher Existenz und Funktionalität kein Zweifel aufkommt. Es wird keine Konkurrenzsituation zwischen den Kandidaten erzeugt. Vielmehr muss jeder Kandidat für sich diesen Prozess durchlaufen und sich seiner Leiblichkeit und den Verkörperungsmöglichkeiten seines Seins stellen. Der stilistische Schwerpunkt liegt auf dokumentarischen Elementen. Einzelinterviews mit Kandidaten, deren Familien und den Experten, aber auch Grafiken über Problemzonen und formale Beschreibungen der operativen Vorgänge durchziehen das gesamte Format. Intimisierung wird durch die Ausstellung des Leibes erzeugt, der erst in schamhafter Mangelhaftigkeit, dann in seiner modifizierten Form stark sexualisiert präsentiert wird.

Zudem erfolgt die, an die Personalisierung und Emotionalisierung geknüpfte, Beschreibung des Leidens am eigenen Leib und die daraus entstehende Unfähigkeit, mit einem solchen Leib ein normales Leben führen zu können. Die Überwachungssituation wie im Dschungelcamp wird durch einen dokumentarisch anmutenden Zusammenschnitt des Gesamtprozesses, der sich über Monate erstreckt, ersetzt und enthält dabei ebenso beiläufige Äußerungen wie alltägliche und sehr private Momente.

Bei aller Verschiedenheit innerhalb des Subgenres gibt es immer auch verbindende Elemente. So konnte man zu Beginn der 2000er Jahre unter den Protagonisten des Subgenres fünf Rollenmuster unterscheiden, die kontinuierlich in wechselnden Variationen auftraten. Diese haben sich innerhalb ihrer Kategorien zwar weiter differenziert, sind dabei aber weiterhin existent. Die „Spieler“ selbst sind echte Normalmenschen und keine Schauspieler.

Die Kandidaten des Dschungelcamps müssen dagegen einen wie auch immer entstandenen prominenten Status aufweisen. Von Sport-

lern über Sänger sind somit auch in jeder Staffel Schauspieler unter den Teilnehmern, wie in der besprochenen Staffel Wilfried Glatzeder. Die anderen Kandidaten können als Personen bezeichnet werden, die eine gewisse Medienerfahrung aufweisen. Prominente wurden auch damals schon gerne in Formate einbezogen. Im Kern der damaligen Feststellung lag die Sehnsucht nach dem authentischen Ausdruck in der Situation. Auch hier steht das Selbst der jeweiligen Person im Fokus der Bewertung der einzelnen Kandidaten. Die Erfahrungen der Kandidaten werden durch ihre Präsentation durch das Format an den Zuschauer und die anderen Kandidaten weitergegeben und können so im Bewertungsprozess einzelner Handlungen berücksichtigt werden. Die Frage nach der Authentizität des Menschen wird in Bezug auf Menschen mit Medienerfahrung differenzierter gestellt. Ein weiteres Kriterium war, dass die Teilnehmer meist jünger waren und aus der unteren Mittelschicht mit geringem Bildungsniveau stammten.²⁰² Das Dschungelcamp bricht auch mit diesen einstigen Konventionen und ließ Mediendinosaurier Costa Cordalis, Rainer Langhans oder Helmut Berger in das Camp einziehen.

In *Extrem Schön* kommen Experten und Psychologen zum Einsatz, die jedes Ereignis kommentieren, evaluieren, mit Bedeutung aufladen und pseudowissenschaftlich Hintergründe erhellen.²⁰³ Der Vorwurf der Pseudowissenschaftlichkeit wird durch das, im Format *Extrem Schön* integrierte *Mang Medical One*-Team, das aus renommierten Schönheitschirurgen und Zahnärzten besteht, zumindest relativiert. Alle im Format auftretenden Experten führen die von ihnen besprochenen Operationen selbst durch. Der Prozess der einzelnen Operationsschritte, der im Mittelpunkt steht, wird dadurch explizit erläutert.

Des Weiteren werden Fans, Zuschauer und Angehörige der Spieler miteinbezogen²⁰⁴. In *Extrem Schön* ist das Verlassen des familiären Umfeldes ein großer Teil des für die Veränderung zu bringenden Opfers für die Kandidaten und ihre Familie. Die Leiden am und durch

202 Vgl. Mikos, Feise, Herzog, Prommer, Veihl, 2000, S. 139.

203 Vgl. ebd., S. 139.

204 Vgl. ebd., S. 140.

den Leib werden nicht nur von den Kandidaten, sondern auch von ihren Familien beschrieben. Ehemänner, die über eine nicht mehr existente sexuelle Beziehungen klagen und Kinder, die mit ihrer Mutter wieder in der Öffentlichkeit, in die sie sich nicht mehr traut, spielen wollen, nehmen wie die Rückführung der transformierten Kandidaten einen wichtigen Teil im inszenatorischen Rahmen des Formates ein. Die Kandidaten im Dschungelcamp bringen dagegen nur einen Vertrauten mit, der sie im Hotel nach ihrem Ausstieg im Camp empfängt. Dieses Wiedersehen wird nur beiläufig gezeigt und wenig thematisiert.

Zuletzt ist der Kommentator in der Rolle des auktorialen Erzählers zu beachten, der im Off, nur vom Zuschauer vor dem Bildschirm zu hören, die Ereignisse stringent für das Publikum strukturiert. Dies trifft bei *Extrem Schön* zu. Im Dschungelcamp ist die Moderation ein Fixpunkt im Format. Das Moderatoren-Duo führt die Zuschauer durch das Format, kommentiert sowohl formatinterne, als auch formatexterne Vorkommnisse wie die Berichterstattung über das Format in anderen Medien. Dies wurde unter anderem mit einer Grimme Preis-Nominierung honoriert.²⁰⁵ Die Moderation im Dschungelcamp ist die Schnittstelle zwischen den Kandidaten, dem Format und dem Publikum. Sie verkünden dem Plenum der Kandidaten, wer das Camp verlassen muss, oder sich der nächsten Dschungelprüfung zu stellen hat. Während der Prüfung sind sie vor Ort und erklären und kommentieren das Geschehen.

3.4 Besonderheiten der Casting-Show

Castingshows sind kein neues Phänomen des Reality TV Booms, sondern können in die Traditionslinie der Talentwettbewerbe gestellt werden.²⁰⁶ Das Prinzip von Schönheitswettbewerben wie bspw. die Wahl zur *Miss America*, die seit 1921 stattfindet²⁰⁷, wurde vom Fernsehen auf

205 Vgl. Alanyali, Iris: *Warum ist das „Dschungelcamp“ 2013 preiswürdig?* In: Welt.de, 29.01.2013, <http://www.welt.de/kultur/medien/article113220650/Warum-ist-das-Dschungelcamp-2013-preiswuerdig.html>, letzter Zugriff 02.06.2014.

206 Vgl. Lüneborg, Martens, Köhler, Töpfer, 2011, S. 25.

207 Vgl. <http://www.missamerica.org/>, letzter Zugriff: 04.06.13.

allgemeines Talent hin übertragen. In Deutschland wurde so 1953 die Sendung *Toi Toi Toi – Der erste Schritt ins Rampenlicht* von der ARD ausgestrahlt. 1963 folgten die Sendungen *Und Ihr Steckenpferd* im ZDF und *Wer will der kann – die Talentprobe für jedermann* in der ARD.²⁰⁸ Während damals die künstlerischen Darbietungen der Kandidaten sowie der Selektionsprozess im Mittelpunkt der Show standen, liegt heute der Focus auf dem Kandidaten und seiner Auseinandersetzung mit sich, seiner Lebenssituation und vor allem der Jury im Zentrum der Show. Heutige Castingshows betonen die Inszenierung des Castings, das Urteil der Jury und thematisieren in hohem Maße die Geschichte, Entwicklung, und das Umfeld der Kandidaten.²⁰⁹

Die Ausstrahlung des Formates *Popstars* im Jahr 2000 auf RTL 2 kennzeichnet den Beginn dieser neuen Castingshows. Das dem amerikanischen Format *Pop Idol* nachempfundene Format *Deutschland sucht den Superstar* folgte 2002 auf RTL.²¹⁰ Das Prinzip der neuen Castingshows ist nicht auf den Musiksektor begrenzt und wurde in die verschiedensten Bereiche von allgemeinen Talentwettbewerben²¹¹ über Tanz²¹² und Modellwettbewerbe²¹³ bis zu Castings für Mentalisten²¹⁴ und Politiker²¹⁵ übertragen. Dies sei hier zwar erwähnt, aber nicht weiter ausgeführt.

Lüneborg, Martens, Köhler und Töpfer definieren Castingshows folgendermaßen:

208 Vgl. Thomas, Tanja: *Showtime für das „unternehmerische Selbst“ - Reflexionen über das Reality TV als Vergesellschaftungsmodus*. In: Mikos, Lothar; Hoffmann, Dagmar; Winter, Rainer (Hrsg.): *Mediennutzung, Identität und Identifikationen*. Weinheim, München: Juventa, 2007, S. 56, zudem Vgl. Lüneborg, Martens, Köhler, Töpfer, 2011, S. 26.

209 Vgl. Lüneborg, Martens, Köhler, Töpfer, 2011, S. 26.

210 Vgl. ebd., S. 26.

211 Bspw. *Das Supertalent*, RTL, 2007.

212 Bspw. *Let's Dance*, RTL, 2006.

213 Bspw. *Germany's Next Topmodel*, ProSieben, 2006.

214 *The Next Uri Geller*, ProSieben, 2008.

215 *Ich kann Kanzler*, ZDF, 2009.

Castingshows sind hybride Formate, die auf der Ebene der Darstellungsformen Elemente der Comedy, Doku-Soap, Reality Soap und des Musikfernsehens vermischen, wobei Letzteres nicht in allen Castingshows vorkommt und je nach Format andere Schwerpunkte gesetzt werden. Wesentlicher Bestandteil ist das Auswahlverfahren der Bewerber durch eine Jury. Castingshows beginnen in der Regel mit der Vorauswahl der Kandidaten und enden mit einer (Live-)Show, bei der die Sieger gekürt werden. Das Vorführen der jeweiligen Fähigkeiten der Teilnehmer vor einer Jury und das fortwährende Ausscheiden von Kandidaten sind elementare Bestandteile. Ebenso kann die aktive Entscheidung über das Ausscheiden und Verbleiben von Kandidaten durch Zuschaueranrufe Bestandteil der Castingshow sein. Zudem nutzen Castingshows crossmediale Vermarktungsmöglichkeiten.²¹⁶

Die Hybridisierung in diesem Subgenre bezieht sich sowohl auf die Vermischung verschiedenster Stilelemente anderer Reality TV-Subgenres, als auch auf die Grenzaufhebung zwischen den Bereichen TV, Internet und Print im Sinne der Medienkonvergenz.²¹⁷ Durch umfangreiche PR-Arbeit, Sponsorings und Berichterstattungen in diversen Zeitungen und Boulevard-Magazinen stilisieren sich Castingshows zu übergreifenden Medienereignissen.²¹⁸

Für die Kandidaten bedeutet dies, dass sich Veränderungen ihres täglichen Lebens einstellen, und zwar in mehrerlei Hinsicht. Durch die Stilelemente der Doku-Soap und des Real Life TV werden das Verhalten der Kandidaten, ihre Emotionen und Intimitäten öffentlich präsentiert und von den Zuschauern und der Jury bewertet. Das Erfüllen der ihnen abverlangten Aufgaben und das Ertragen öffentlicher Kritik können dazu führen, dass sie als Sieger oder gut platzierte Teilnehmer ihren sozialen

216 Lüneborg, Martens, Köhler, Töpfer, 2011, S. 27.

217 Der Begriff der Medienkonvergenz bezieht sich auf ein Zusammenwachsen und Verschmelzen bisher traditionell getrennter Kommunikationsbereiche, Vgl. Knothe, Matthias: *Konvergenz der Medien – eine rechtliche Betrachtung*. Bonn: Europa Verlag, 1999, S. 4.

218 Vgl. Hickethier, Knut: „Bild erklärt den Daniel“ oder „Wo ist Kübelböcks Brille?“ – *Medienkritik zur Fernsehshow „Deutschland sucht den Superstar“* In: Weiß, Ralph (Hrsg.): *Zur Kritik der Medienkritik. Wie Zeitungen das Fernsehen beobachten*. Schriftenreihe Medienforschung der LfM, Band 48, 2005, S. 339.

Status positiv verändern. Ein seit über zehn Jahren erfolgreiches Format wie DSDS, das immer wieder hunderttausende junger Menschen anzieht, hat sich in Teilen der Gesellschaft als anerkannter Wettkampf fest etabliert und dem Gewinner wird, zumindest kurzzeitig, die Ehrerbietung des Publikums zu Teil.

3.5 Besonderheiten des Scripted-Reality-Formates

Die Scripted-Reality-TV-Formate auch Scripted-Dokus oder Pseudo-Dokus,²¹⁹ bilden im Kontrast zu den Doku-Soaps das andere Ende des Spektrums Reality TV. Als solche weisen sie grundsätzlich alle Merkmale des klassischen Reality TVs auf. Im Unterschied zu anderen Formaten des Genres agieren alle Personen nach einem Drehbuch, das den Plot festschreibt. Die geführten Dialoge werden dabei aber von den Laiendarstellern improvisiert. Ob diese Laiendarsteller sich selbst in der Rolle des jeweiligen Protagonisten oder sich selbst spielen, bleibt in der Regel ungeklärt. Der Hinweis, der am Ende einer Scripted-Reality-TV-Sendung für ca. eine Sekunde eingeblendet wird und auf die Fiktion der gezeigten Darsteller und Handlung verweist, kann unterbleiben, wenn eine Person sich selbst darstellt. Der dokumentarische Stil wird lediglich vorgetäuscht, verleitet aber zu einer dokumentarischen Lesart des Gezeigten.²²⁰ Der Vorteil des Scripted-Formates ist, dass es eine lückenlose „Dokumentation“ des Ehestreits, der Affäre, der kriminellen Tat usw., erlaubt, da durch die Fiktion des Drehbuchs die Persönlichkeitsrechte der Darsteller nicht verletzt werden. Die Kamera kann und darf überall hin folgen.²²¹

Die Scripted-Formate unterscheiden sich damit zwar von Suchsendungen, Dokumentationsdramen und Reality-Shows, die das Genre

219 Vgl. Kissler, Alexander: *Das große Harz 4 Theater* In: Süddeutsche Zeitung, 08.12.2009
Zudem: Collalti, Markus; Collalti, Zoé: *Papa wen stört das?* In: FAZ Sonntagszeitung 17.02.2013.

220 Vgl. Odin, 2006, S. 263 f.

221 Vgl. Pauer, Nina: *Der produzierte Prolet*. In: Zeit Online, 09.08.2010, In: <http://www.zeit.de/2010/32/Dokusoaps>, letzter Zugriff: 17.01.2015.

zu zum Zeitpunkt ihres Entstehens bestimmten²²², knüpfen aber nahtlos an die durch sie entstandenen Rezeptionsmuster an. Der Unterschied zur klassischen Soap besteht im Casting von Laiendarstellern. Mehrteilige Formate wie *Berlin Tag und Nacht* werfen die Frage auf, inwiefern Laiendarsteller durch Routine in ihre Rolle hineinwachsen und sie im Zweifelsfall „echter verkörpern“, als ein Soap-Darsteller mit Schauspielausbildung. Die Wahl der Inszenierung ist ein weiteres Unterscheidungsmerkmal. Es wird in der Stadt des Geschehens so gefilmt, dass die Stadt deutlich zu identifizieren ist. Auch wenn Wohnungen klar als Kulisse für das gescriptete Laienspiel dienen, sind es keine Studiokulissen, sondern entweder, wie bei *Mitten im Leben*, die echten Wohnungen der Protagonisten,²²³ oder für diesen Zweck angemietete, „normale“ Wohnungen.

So, wie sich die Doku-Soaps nicht mehr von klassischen Dokumentationen unterscheiden lassen, kann man keine klaren Grenzen zwischen rein fiktionalen Serien und Scripted-Reality-Formaten bestimmen. In einer kurzen Zusammenfassung sollen daher die wesentlichen Elemente des Reality TV, die sein gesamtes Spektrum ausmachen, angeführt werden.

3.6 All about Reality TV – eine Zusammenfassung konstituierender Merkmale

Doku-Soaps, Real-Life-TV, Castingshows und Scripted-Formate stehen im besonderen Maße für die Ausdifferenzierung des Reality TVs.²²⁴ Die folgende Beschreibung der wichtigsten Merkmale von Reality TV-Formaten beruht wesentlich auf einer Bestandsaufnahme des Genres bis Ende 2012.

²²² Vgl. Wegener, 1994, S. 16.

²²³ Vgl. Wick, Claudia: *Alles nur Inszeniert*. In: Berliner Zeitung, 19.12.2011.

²²⁴ Vgl. Klaus & Lücke, 2003, S. 203 Die Autoren sahen zum damaligen Zeitpunkt lediglich die ersten beiden Subgenres als beispielhaft an.

Als prägnantestes Merkmal können die verschiedenen inhaltlichen und strukturellen Grenzüberschreitungen angeführt werden. „Reality TV löst als Sammlung von Hybridgenres vermeintliche Gegensätze von Authentizität und Inszenierung, Information und Unterhaltung, Alltäglichem und Außergewöhnlichem auf und vermischt diese zu neuen Fernseh-Produkten.“²²⁵ Die Grenze zur nicht-fiktionalen Genres wird ebenso aufgelöst, wie die zu rein fiktionalen Genres. Reality TV kann somit sowohl als strukturelles, als auch ästhetisches Bindeglied zwischen Nachrichten und Dokumentationen auf der einen und fiktionalen Filmen und klassischen Serien auf der anderen Seite bezeichnet werden.

Es entsteht ein Dualismus aus Information und Unterhaltung,²²⁶ wobei die Grenzen immer weiter verschwinden. Der Trend dieser Verschiebung geht in die Richtung der Wiedergabe des Realen bzw. des real Scheinenden. Sowohl inhaltlich, als auch ästhetisch wird versucht, die Frage nach dem Wirklichkeitsgehalt der Formate nicht einmal mehr aufkommen zu lassen. Anleihen bei fiktionalen Formaten in Form des Skriptes oder eines feststehenden Drehbuchs werden nach Möglichkeit nicht auffällig thematisiert. Die Realitätsgrundlage ist auch bei den Scripted-Formaten in irgendeiner Form, und seien es nur Bilder realer Orte, gegeben. Im englischen Sprachraum wird Reality TV daher auch als „popular factual television“²²⁷ bezeichnet. Auch Oulette und Murray verweisen auf beide Seiten des Reality TV. „We define reality TV as an unabashedly commercial genre united less by aesthetic rules or certainties than by the fusion of popular entertainment with a self-conscious to the discourse of the real.“²²⁸ Diese Grenzüberschreitungen führen innerhalb des Genres zu einer immer größer werdenden Anzahl an Subgenres, die sich aus den angeführten Gegebenheiten ständig neu kombinieren.

225 Klaus & Lücke, 2003, S. 204.

226 Vgl. Klaus, Elisabeth: *Der Gegensatz von Information ist Desinformation, der Gegensatz von Unterhaltung ist Langeweile*. In: Rundfunk und Fernsehen Nr. 3, 1996, S. 402–417.

227 Hill, Anette: *Reality TV. Audiences and Popular Factual Television*. London, New York: Routledge, 2005, S. 2.

228 Oulette, Laurie; Susan Murray: *Introduction*. In: Ders. (Hrsg.): *Reality TV. Remaking Television Culture*. New York, London: New York University Press, 2004, S. 15.

Die bereits angeführte Medienkonvergenz lässt sich immer stärker auf das gesamte Genre übertragen und ist ebenfalls als Grenzüberschreitung des TV-Bereichs zu werten. Die Formate werden in Print Medien, aber auch verstärkt im Internet, besprochen, verhandelt, aufbereitet, illustriert und damit zu Teilen erlebt.²²⁹ Dies beinhaltet auch das „Zusammenfließen von Heimtechniken und Fernsehtechniken, [...] den An- und Verkauf globaler Formate und ihre lokale Adaption, Mischformen von Finanzierungsmodellen aus Einnahmen von Kulturmarketing, Sponsoring, Product-Placement, Call-Ins und traditioneller Werbung bis hin zur Publikumsansprache.“²³⁰

Als weiteres Merkmal des Genres können seine Inszenierungstechniken beschrieben werden, die sich über alle Subgenres in unterschiedlicher Ausprägung erstrecken. Diese werden im Zusammenhang mit Theatralität und Inszenierung zwar explizit behandelt, sollen hier aber aus Gründen der Vollständigkeit angeführt werden.

Bente und Fromm arbeiten in ihrer Untersuchung des „Affektfernsehens“ Personalisierung, Emotionalisierung, Authentizität und Intimisierung als gemeinsame Merkmale des Genres heraus.²³¹ Diese Elemente offenbaren sämtliche Bereiche des Selbst der Kandidaten, wodurch es in wirklichkeitsnaher Informationsdichte verhandelt werden kann. Während sie Reality TV zuerst dem Affektfernsehen zuordnen, es dann aber aus ihrer empirischen Untersuchung ausschließen,²³² werden diese dramaturgischen Mittel für das Fernsehen der 90er Jahre konstituierend²³³ und sind im Reality TV allgegenwärtig. Als weiteres Merkmal können Dramatisierung und Stereotypisierung genannt

229 Es sei hier nur kurz auf die in dieser Arbeit verwendeten Artikel, die allgemeine Berichterstattung in Boulevard Magazinen wie bspw. *In Touch*, die ganze Resorts mit Berichten über Reality TV füllen, und die fast nicht mehr zu überblickende online Aufbereitung der Formate, v.a. bei RTL2, verwiesen, die in anderen Kapitel noch expliziter besprochen werden.

230 Lüneborg, Martens, Köhler, Töpfer, 2011, S. 19.

231 Vgl. Bente, Gary; Fromm, Bettina: *Affektfernsehen. Motive, Angebotsweisen und Wirkungen*. Opladen: Leske und Budrich, 1997, S. 14.

232 Vgl. Klaus, Lücke, 2003, S. 196.

233 Vgl. Klaus & Lücke, 2003, S. 208.

werden.²³⁴ Elemente der dokumentarisierenden Lektüre finden sich ebenfalls in nahezu allen Reality TV-Formaten, von der Doku-Soap bis zu den Scripted-Formaten.²³⁵

Trotz der großen Anzahl an verbindenden Merkmalen scheint eine klare Definition des Reality TVs, die es klar von anderen Genres abgrenzt, strukturell und ästhetisch nicht möglich zu sein. Für die vorliegende Arbeit soll es daher in Bezug auf seine Rahmung durch die angrenzenden Genres der fiktionalen Soap-Opera und der non-fiktionalen Informationsformate wie Dokumentationen und Nachrichtensendungen als ästhetisch-strukturelles Bindeglied definiert werden. Die beschriebenen Grenzüberschreitungen und Inszenierungsstrategien haben eine immer stärkere Nichtunterscheidbarkeit zwischen fiktionalen und non-fiktionalen Inhalten zur Folge, die zur gestalterischen Grauzone im Sinne eines Aushandlungsfeldes von Alltagsinszenierungen betrachtet werden kann. Der durch Ästhetisierungen fiktionalisierende, theatrale Rahmen, ermöglicht die Verhandlung des Wirklichen.

Die Wahrheit liegt immer mehr im Auge und Vertrauen des Betrachters, oder in der Intention der Produzenten. Durch das Fehlen der Eindeutigkeit scheint die Authentizität über die Zuschreibung von Wahrheit zu entscheiden. Es gibt keinen anderen Garant der Fakten oder Schlüssel zur Wirklichkeitserfahrung des Rezipienten. Das zentrale Merkmal des Reality TV ist, dass es Teile unserer Wirklichkeit und Lebenswelt abbildet, verhandelt und erzeugt, indem es Wirklichkeitskonstruktionen unserer Lebenswelt, also das, worüber wir uns unserer Wirklichkeit versichern, adaptiert. In einer Kultur, die sich über Bilder definiert und strukturiert, herrscht ein immenses Verlangen nach Authentizität, die einen vermeintlichen Blick hinter die Kulissen der Alltagswelt und somit unserer Wirklichkeit impliziert. Ein weiteres, auf dieser Beschreibung aufbauendes Merkmal des Genres, ist die Kombination von Unterhaltung und Wirksamkeit. Die Wirksamkeit bezieht sich dabei auf die Erzeugung, Modifikation und Transforma-

²³⁴ Vgl. ebd., S. 209f.

²³⁵ Vgl. Lüneborg, Martens, Köhler, Töpfer, 2011, S. 24.

tion von Wirklichkeit. Um diese Modi beschreiben zu können, soll im Folgenden eine Definition der vielgefallenen Begriffe Realität, Wirklichkeit, Lebenswelt und Authentizität erfolgen.

4 Realität, Wirklichkeit, Lebenswelt – Perspektiven allgemeiner Ausgangspunkte?

Die Auflösung der Grenze zwischen Fakten und Fiktionen impliziert eindeutig zu lokalisierende Bereiche des Wirklichen, und des Erfundenen. Es ist der Glaube an eine ontologische Realität, der durch solche Aussagen erschüttert wird, weil sie einen Täuschungsversuch unserer Weltwahrnehmung bedeuten. Die Fakten, als Informationen über das, was wirklich ist, vermischen sich mit Informationen oder Ideen dessen, was lediglich sein könnte. Der Ausgangspunkt dieser Annahmen, die Realität selbst, erweist sich allerdings bei näherer Betrachtung als sehr vielseitig und eben nicht eindeutig. Verschiedene Perspektiven aus Philosophie, Naturwissenschaften und Soziologie auf die einzelnen Begriffe Realität, Wirklichkeit und Lebenswelt sowie Erschließungsmöglichkeiten unserer Wahrnehmungsbasis werden Ausgangs- und Bezugspunkte der Analyse in Form von Arbeitsbegriffen vorstellen. Alle, für diese Arbeit definierten, Begriffe sollen dabei nicht der Illusion der Universalität verfallen, bzw. der Illusion, wirklich-wirklich zu sein.

4.1 Abendländisches Denken und Realität

Bevor explizit auf spezifische Betrachtungen der Realität von verschiedenen Positionen eingegangen wird, erfolgt zuerst ein philosophischer Abriss des Realitäts- und Wirklichkeitsbegriffs. Dies soll in Form von gängigen Definitionen geschehen, die angeführt und anschließend voneinander abgegrenzt werden.

Alexander Ulfigs *Lexikon der Philosophischen Begriffe* beschreibt Realität als „Wirklichkeit, Dinghaftigkeit; das, was in Wirklichkeit besteht (im Gegensatz zum Schein bzw. zur Einbildung).“²³⁶ Angeführt wer-

²³⁶ Ulfig, Alexander: *Lexikon der Philosophischen Begriffe*. Augsburg: Bechtermünz Verlag, 1993, S. 351.

den Parmenides, der Realität als das unveränderliche, zeitlose Sein beschreibt²³⁷ und Platon, der die Idee als höchste Instanz der Realität betrachtet. Die „Ideen haben wegen ihrer Unveränderlichkeit, Zeitlosigkeit und Allgemeinheit einen höheren Realitätsstatus als die sinnlich wahrnehmbaren Dinge.“²³⁸

Als eine der transzendentalen Seinsbestimmungen, die der Unterscheidung von Wirklichkeit als einer Aktualität und Möglichkeit als Potentialität dienen,²³⁹ definiert das *Philosophische Wörterbuch* von Alois Halder Realität. Sowohl Wirkliches, als auch Mögliches hat eine seinsbegrenzende Wesensbestimmtheit und somit einen sachlichen Gehalt. Die unbegrenzte Seinsfülle aller Wesensbestimmtheit ist gesammelt im reinen Denken des Geistes, der Gott ist.²⁴⁰ Menschlichem Denken entzieht sich zwangsläufig der Gesamtüberblick über das, was seine Realität letztlich ausmacht, was nicht bedeutet, dass die Dinge ohne ihn nicht existieren würden. So unterscheidet Descartes zwischen einer subjektiv vorgestellten und einer formellen Realität in den Dingen selbst.²⁴¹ Kant sieht den Grundsinn der Realität in der Sachheit, unterscheidet zwischen Realität und Aktualität und sieht Realität folglich als Kategorie des Verstandes zur Bestimmung dessen, was einer jeden sinnlich-vermittelbaren Vorstellung als solches zugehört.²⁴²

Das *Philosophische Wörterbuch* von Schischkoff und Schmidt definiert Realität als „Dinghaftigkeit [und] das ontologische Ansichsein.“²⁴³ Realität ist alles, was „in der Zeit entstehen kann bzw. entstanden ist, besteht und vergeht.“²⁴⁴ Sie ist ein klarer Referenzhorizont der, da er zu den letzten Dingen gehört, keines Beweises bedarf. Auch Wider-

237 Vgl. Ulfing, 1993, S. 351.

238 Ebd., S. 351.

239 Vgl. Halder, Alois: *Philosophisches Wörterbuch*. Freiburg: Herder, 1993, S. 256.

240 Vgl. ebd., S. 256 f.

241 Vgl. ebd., S. 257, zudem Brugger, Walter; Schöndorf, Harald (Hrsg.): *Philosophisches Wörterbuch*. Freiburg im Breisgau: Karl Alber Verlag, 2010, S. 389.

242 Halder, 1993, S. 257.

243 Schischkoff, Georgi; Schmidt, Heinrich: *Philosophisches Wörterbuch*. Stuttgart: Kröner Verlag, 1991, S. 602.

244 Ebd., S. 602f.

fahrungen wie „Erfahren, Erleben, Erleiden, Ertragen“²⁴⁵ werden, insofern sie als Erfahrungen real sind und von der Realität Zeugnis ablegen, als Realität anerkannt.²⁴⁶ Das Ansichsein wird demnach durch das Durch-jemanden-empfinden-werden ergänzt. Realität bewegt sich somit zwischen den Polen des nicht zeitlich Begrenzten, physisch Existenten und der direkten Erfahrung der Umwelt, schließt aber auch die Möglichkeit des Seins außerhalb der Wahrnehmung mit ein und kann somit als raumunabhängig definiert werden.

Der *Brockhaus Philosophie* vermischt bei der Definition von Wirklichkeit die Begrifflichkeiten, indem er diese als die Realität im Unterschied zur Möglichkeit und zum Schein²⁴⁷ bestimmt. Auch Halders Wörterbuch der Philosophie vereinnahmt den Begriff der Realität für die Wirklichkeitsdefinition indem von Wirklichkeit als die zwar nicht notwendige, aber tatsächlich geschehende, reale Verwirklichung und somit Aktualisierung einer realen, sachlich vorgegebenen Möglichkeit gesprochen wird.²⁴⁸ Auch bei Kant sind Realität und Wirklichkeit gleichbedeutend. Alles Wirkliche muss einen Sachgehalt besitzen, da es sonst leer, nichtig und somit unwirklich ist.²⁴⁹ „In diesem Sinne bedeutet „real“ so viel wie wirklich oder tatsächlich, während „irreal“ das Unwirkliche bezeichnet.“²⁵⁰

Eine Abgrenzung der Begriffe leistet Schischkoffs und Heinrichs Wörterbuch. So beinhaltet der Wirklichkeitsbegriff im Deutschen die wichtige Komponente des Wirkens, wohingegen er im Altgriechischen und Lateinischen identisch mit der Wahrheit ist.²⁵¹ Wirklichkeit und Wahrheit unterscheiden sich aber im Deutschen insofern, als dass Wahrheit unabhängig vom Wirken an die Evidenz im Sinne einer nicht

²⁴⁵ Schischkoff; Schmidt, 1991, S. 603.

²⁴⁶ Vgl. ebd., 603.

²⁴⁷ Vgl. Brockhaus Philosophie: *Ideen, Denker und Begriffe*. Mannheim und Leipzig: F. A. Brockhaus, 2004, S. 281.

²⁴⁸ Vgl. Halder, 1993, S. 348.

²⁴⁹ Vgl. Brugge, Schöndorf, 2010, S. 390.

²⁵⁰ Ebd., S. 390.

²⁵¹ Vgl. Schischkoff; Schmidt, 1991, S. 783.

zu hinterfragenden Gewissheit geknüpft ist.²⁵² Realität und Wirklichkeit unterscheiden sich durch den Aspekt der Möglichkeit der zum Gegensatz des Wirklichen wird, obwohl er der Realität immanent ist.²⁵³ „Ferner wird „real“ oft als Gegenbegriff zu „ideal“ gebraucht.“²⁵⁴ In diesem Zusammenhang wird unter „real“ das tatsächlich Existierende unter „ideal“ das geistig Erfassbare bezeichnet.²⁵⁵

Soweit, so unspezifisch. Die Frage was, bzw. wo die Realität zu lokalisieren ist, in den Dingen oder im Bewusstsein des Wahrnehmenden, bleibt bei dieser Vielfalt an Definitionen offen. Es werden im Folgenden zwei Sichtweisen vorgestellt, um bezüglich des Ausgangspunktes von Realität in dieser Studie Klarheit zu schaffen. Der Realismus, der eine ontische Realität als Ausgangspunkt für Beschreibungen betrachtet und der radikale Konstruktivismus, der die Realität im Subjekt verortet, werden zu diesem Zweck in verkürzter Form vorgestellt. Für die Darstellung der Position des Realismus wird auf Aussagen von John R. Searle zurückgegriffen, die konstruktivistische Position hingegen wird durch Aussagen von Ernst v. Glasersfeld, Heinz v. Foerster und Paul Watzlawick illustriert.

4.2 Wo ist die Realität – Realismus und radikaler Konstruktivismus im Raum des Möglichen

Wir leben in einer Welt, die vollständig aus physischen Teilchen in Kraftfeldern besteht. Einige von ihnen sind in Systemen organisiert. Einige dieser Systeme sind lebende Systeme, und einige dieser lebenden Systeme haben ein Bewusstsein entwickelt. Mit Bewusstsein einher geht die Intentionalität, die Fähigkeit des Organismus, sich Gegenstände und Sachverhalte zu repräsentieren.²⁵⁶

252 Vgl. Schischkoff; Schmidt, 1991, S. 783f.

253 Vgl. ebd., S. 784.

254 Brugge, Schöndorf, 2010, S. 390.

255 Vgl. ebd., S. 390.

256 Searle, John R.: *Die Konstruktion der gesellschaftlichen Wirklichkeit. Zur Ontologie sozialer Tatsachen*. Reinbek: Rowohlt, 1997, S. 17.

John R. Searle entwickelt hier einen reduktiv realistischen Erkenntnisanspruch und geht dabei von einer Theorie des gesunden Menschenverstandes aus.²⁵⁷ Diese beruft sich auf eine lange Geistesgeschichte. Ernst von Glaserfeld führt über verschiedene Beispiele an, dass es von den Vorsokratikern bis zu Kant keinen Philosophen gegeben hat, der in seinen Grundsätzen kein metaphysischer Realist gewesen wäre und das bei allen Streitigkeiten über das, was wirklich existiere, die Übereinkunft über den Begriff der Wahrheit, der mit einer objektiven Gültigkeit verknüpft war, bestand.²⁵⁸ Dafür arbeitet Searle mit vereinfachten Bildern, um die Grundannahmen dessen, was er externen Realismus nennt²⁵⁹, zu beweisen. Kersten Reich fasst dies folgendermaßen zusammen:

(1) Die Welt. Die Wirklichkeit, das Universum, alles was wir annehmen, dass es auch ohne uns vorhanden ist, existiert real, d.h. unabhängig von unseren Repräsentationen. [...]

(2) Andere Teile der Welt, objektive Tatsachen in der Welt, sind Produkte menschlicher Übereinkunft. Dazu gehören nach Searle Dinge wie Geld, Eigentum, Regierungen u. Ehen. In dieser symbolischen Ordnung, die unser Konstrukt ist, gibt es eine unsichtbare Struktur von Wirklichkeit, deren Muster wir uns über Sozialisation und Erziehung aneignen. Diese Unterscheidung führt nun zu einer Verdopplung unserer Wirklichkeit.²⁶⁰

Wie das einleitende Zitat beschrieben hat, leben wir, aus der Perspektive des externen Realismus, in einer objektiven, nicht von uns beeinflussbaren Welt. Die Fähigkeit der Repräsentation verhilft den Organismen, nur die per se vorhandenen Gegebenheiten der Welt an sich zu erfassen.²⁶¹ „Dagegen existiert eine epistemische Sicht, in der wir

257 Vgl. Reich, Kersten: *Zum Realitätsbegriff im Konstruktivismus*. Köln: 2002, <http://www.uni-koeln.de/hf/konstrukt/texte/download/realitaetsbegriff.pdf>, letzter Zugriff: 19.07.2014, S. 3.

258 Glaserfeld, Ernst v.: *Einführung in den radikalen Konstruktivismus*. In: Watzlawick, Paul: *Die erfundene Wirklichkeit. Wie wir wissen, was wir zu wissen glauben? Beiträge zum Konstruktivismus*. München: Piper, 6. Auflage, 2012, S. 18.

259 Vgl. Searle, 1997, S. 160.

260 Reich, 2002, S. 3.

261 Vgl. ebd., S. 3.

nur beobachterrelativ unsere Wirklichkeit konstruieren.“²⁶² Diese Welt ist aber nur im begrenzten Sinne objektiv, da sie historisch, kulturell erzeugt und subjektiv auf Basis einer intersubjektiven sozialen Übereinkunft verinnerlicht wird.²⁶³ Dieser Dualismus wird zur Basis einer Korrespondenztheorie der Wahrheit, die annimmt, dass unsere Ideen und Aussagen, wenn sie den tatsächlichen Gegebenheiten der Welt entsprechen, wahr sind.²⁶⁴ Dies deckt sich mit der Beschreibung Glaserfelds bezüglich des metaphysischen Realismus, der darauf bestehe, etwas nur dann als Wahrheit bezeichnen zu dürfen, wenn es mit einer als absolut unabhängig konzipierten Wirklichkeit übereinstimmt.²⁶⁵ Die auch nicht durch Kants These, dass der Verstand seine Gesetze nicht aus der Natur schöpft, sondern sie ihr vorschreibt, zu erschütternde Vorstellung einer echten Wahrheit halte sich vehement.²⁶⁶ Nach wie vor herrsche die Auffassung, dass „Wissen nur dann Wissen ist, wenn es die Welt erkennt, wie sie ist“²⁶⁷, und sich Wissenschaftler als Entdecker fühlen können wenn sie die „Geheimnisse der Natur lüften und den menschlichen Wissensbereich [...] erweitern.“²⁶⁸

Die Frage nach den Tatsachen bzw. tatsächlichen Gegebenheiten bleibt allerdings auch bei der Unterscheidung von konstruierter symbolischer Ordnung und Welt-an-sich offen. Sie bleiben letztlich ein Gegenstand des Glaubens oder blinden Vertrauens in die Welt. Der Konstruktivismus, wie ihn z.B. Ernst v. Glaserfeld vertritt, setzt sich radikal von dieser Begriffswelt ab und wird hier als Gegenkonzept vorgestellt.

Der radikale Unterschied liegt im Verhältnis zwischen Wissen und Wirklichkeit. Während die traditionelle Auffassung in der Erkenntnistheorie, sowie in der kognitiven Psychologie, dieses Verhältnis stets als eine mehr oder weniger bildhafte (ikonische) Übereinstimmung oder Korrespondenz betrachtet, sieht der radikale Konstruktivismus es als Anpassung im Funktionalen Sinn.²⁶⁹

262 Reich, 2002, S. 3.

263 Vgl. ebd., S. 3.

264 Vgl. ebd., S. 3.

265 Vgl. Glaserfeld, In: Watzlawick, 2012, S. 18.

266 Vgl. ebd., S. 19.

267 Ebd., S. 19.

268 Ebd., S. 19.

269 Glaserfeld, In: Watzlawick, 2012, S. 19.

„Wie [aber] wissen wir, was wir zu wissen glauben?“²⁷⁰ Nach Paul Watzlawick gilt das, *was* wir wissen, im Allgemeinen als Ergebnis unserer Erforschung der Wirklichkeit unter der Annahme, man könnte sie finden.²⁷¹ Das *wie* wir wissen erweist sich als schwieriger, da der Verstand aus sich heraustreten und selbst seine Operationen beobachten muss.²⁷² Es geht also nicht mehr um Tatsachen, sondern um geistige Prozesse, deren Ablauf nicht fraglos feststeht.

Wenn [...] [nun] das Was des Wissens vom betreffenden Erkenntnisvorgang dem Wie, bestimmt wird, dann hängt unser Bild der Wirklichkeit nicht mehr nur davon ab, was außerhalb von uns der Fall ist, sondern unvermeidlich auch davon, wie wir dieses Was erfassen.²⁷³

Jede „Wirklichkeit [ist] somit im unmittelbarsten Sinne die Konstruktion derer [...], die diese Wirklichkeit zu entdecken glauben.“²⁷⁴ Noch allgemeiner und radikaler formuliert dies Heinz v. Foerster. „Die Umwelt, so wie wir sie wahrnehmen, ist unsere Erfindung.“²⁷⁵ Aus solchen Aussagen kann schon jetzt vorgehend die Schlussfolgerung gezogen werden, dass der Konstruktivismus die Realität nicht als Abbild oder Beschreibung einer absoluten Wirklichkeit auffasst, sondern „als ein mögliches Modell der Erkenntnis in kognitiven Lebewesen, die imstande sind, sich auf Grund ihres eigenen Erlebens eine mehr oder weniger verlässliche Welt zu bauen.“²⁷⁶ Im Zentrum stehen daher eben nicht ontologische Was-Fragen, die auf das Wesen der Dinge und das, was außerhalb der Erkenntnis liegt, ausgerichtet sind, sondern epistemologische Wie-Fragen der Konstruktion von Wirklichkeit.²⁷⁷ Denn gerade diese Sehnsucht nach der natürlichen Wesenhaftigkeit sieht Glaserfeld als Kernproblem der abendländischen Epistemologie.²⁷⁸

270 Watzlawick, Paul: *Die erfundene Wirklichkeit. Wie wir wissen, was wir zu wissen glauben? Beiträge zum Konstruktivismus*. München: Piper, 6. Auflage, 2012, S. 9.

271 Vgl. ebd., S. 9.

272 Vgl. ebd., S. 9.

273 Ebd., S. 9.

274 Ebd., S. 9.

275 Foerster, Heinz v.: *Das Konstruieren einer Wirklichkeit*. In: Watzlawick, 2012, S. 40.

276 Glaserfeld, In: Watzlawick, 2012, S. 37.

277 Vgl. Glaserfeld, In: Watzlawick, 2012, S. 23.

278 Vgl. ebd., S. 19.

Er setzt sich dagegen mit dem Verhältnis zwischen Wissen und einer absoluten Wirklichkeit auseinander, um aufzuzeigen, dass unser Wissen „nicht als Bild interpretiert werden kann, sondern nur als Schlüssel, der uns mögliche Wege erschließt.“²⁷⁹ Dieser Schlüssel sagt nur etwas über seine Richtigkeit, nichts über alle anderen Schlüssel, die ebenfalls passen könnten, geschweige denn über das Schloss, das er aufzuschließen vermag.²⁸⁰ Wir können nie mit Sicherheit wissen was ist, sondern nur das, was nicht ist, was nicht passt.²⁸¹ Der empirische Beweis für eine Hypothese, hier das Passen des Schlüssels, bedeutet nicht die Erkenntnis einer objektiven Welt. Diskussion und Aushandlung von Alltagsinszenierungen in Reality TV-Formaten erweisen sich in diesem Sinne als Möglichkeit der Wirklichkeitskonstitution. Erkenntnis ist hier immer subjektiv, denn die Wahrnehmung eines Gegenstandes kann nicht mit dem Gegenstand selbst verglichen werden, der diese Wahrnehmung verursacht hat, nur mit der Wahrnehmung des Gegenstands selbst.²⁸² Die Beschreibung von Theatralität und Inszenierung als rezeptionsästhetische Kategorien erhält hier ihr erkenntnistheoretisches Fundament. Wenn dazu noch die Dinghaftigkeit des Gegenstandes angezweifelt wird,²⁸³ unterminiert dies

jede Vorstellung von objektiver Struktur in der Welt und wirft darum unweigerlich die Frage auf, warum und vor allem wie es dazu kommt, dass wir in unserer Erlebenswelt eine Struktur suchen und auch finden können, die nicht eine Spiegelung der Wirklichkeit ist.²⁸⁴

Die Antwort auf diese Hauptfrage an den Konstruktivismus sieht Glaserfeld in Grundzügen bereits 1710 durch Giambattista Vico in dessen Schlagwort *Verum ipsum factum* – das Wahre ist dasselbe wie das

279 Glaserfeld, In: Watzlawick, 2012, S. 17.

280 Vgl. ebd., S. 20.

281 Vgl. ebd., S. 23.

282 Vgl. ebd., S. 24f. Glaserfeld bezieht sich dabei auf Xenophanes Aussage, dass der Schein allem anhafte, sowie die Ausarbeitungen im Bereich der Wahrnehmung anhand des Beispiels von Sextus Empiricus und der Beschaffenheit eines Apfels. Die Wahrnehmung, dass ein Apfel süß, duftend etc. sei heißt nicht, dass er diese Eigenschaften tatsächlich besitzt.

283 Vgl. ebd., S. 25.

284 Ebd., S. 26.

Gemachte – beantwortet.²⁸⁵ Vico bezieht sich zwar auf die ontologische Schöpfung Gottes, und dessen alleiniges Allwissen über die Welt, da er sie geschaffen habe, gesteht dem Menschen aber zu, seine Welt in den Zügen zu kennen, in denen er Erbauer und Zusammensteller der Dinge ist.²⁸⁶ „Erkenntnis ist für ihn also, was wir heute die Bewußtmachung der Operationen nennen würden, deren Resultat unsere Erlebenswelt ist.“²⁸⁷ So erklärt sich auch die Kohärenz unserer Wirklichkeit, die wir selber erschaffen haben, auch wenn dies nur das Nutzen der „Möglichkeiten innerhalb der Schranken“²⁸⁸, bzw. das Handeln innerhalb der Schranken bedeutet. Dieses Handeln, das Wissen aufbaut, ist das Operieren der kognitiven Instanz, die sich selbst und die Lebenswelt organisiert.²⁸⁹ Es ist das Schmieden von Schlüsseln und der Vergleich zu bisher vorhandenen Schlüsseln, die uns den Zugang zu unserer Wirklichkeit öffnen. Der Vergleich ist dabei immer relativ zu seinem Gegenstand. Die Schranken, an denen diese Unternehmungen scheitern, bekommen wir dabei nie zu Gesicht.²⁹⁰ „Was wir erleben und erfahren, erkennen und wissen, ist notwendigerweise aus unseren eigenen Bausteinen gebaut und lässt sich nur auf Grund unserer Bauart erklären.“²⁹¹

Wissen wird vom lebenden Organismus aufgebaut, um den an sich formlosen Fluss des Erlebens soweit wie möglich in wiederholbare Erlebnisse und relativ verlässliche Beziehungen zwischen diesen zu ordnen. Die Möglichkeiten, so eine Ordnung zu konstruieren, werden stets durch die vorhergehenden Schritte der Konstruktion bestimmt. Das heißt, dass die „wirkliche“ Welt sich ausschließlich dort offenbart, wo unsere Konstruktionen scheitern. Da wir das Scheitern aber immer nur in eben jenen Begriffen beschreiben und erklären können, die wir zum Bau der scheiternden Strukturen verwendet haben, kann es uns niemals ein Bild der Welt vermitteln, die wir für das Scheitern verantwortlich machen könnten.²⁹²

285 Vgl. Glaserfeld, In: Watzlawick, S. 26.

286 Vgl. ebd., S. 26f.

287 Ebd., S. 27.

288 Ebd., S. 29.

289 Vgl. ebd., S. 30.

290 Vgl. ebd., S. 35.

291 Ebd., S. 35.

292 Ebd., S. 37.

Realität als Konstrukt macht den Konstrukteur zum Zentrum, aber auch zum Außenstehenden. Das was wir erfahren können, der Fluss des Erlebens ist die Wirklichkeit bzw. eine, oder unsere Wirklichkeit. Nur an den Bruchstellen ihrer Kohärenz gibt sich die nicht erfassbare und beschreibbare „wirkliche“ Welt als Vermutung, als unspezifische Nicht-Erscheinung zu erkennen. Hier bedarf es einer begrifflichen Differenzierung. Alles Beschreibbare ist als Konstruktion eben genau dies und nichts mehr, während das Nicht-Beschreibbare auf ein Jenseits der Konstruktion verweist. Diese von Glaserfeld als „wirklich“ bezeichnete Welt ist ein Jenseits der Wirklichkeit unserer Konstruktion einer symbolischen Ordnung. Sie ist demnach eben nicht die wirkliche, sondern die reale Welt. Es geht dabei ausdrücklich nicht um die ontologische Welt an sich, sondern lediglich um Erregungsursachen, das, was zur Interpretation und dadurch zur Konstruktion von Wirklichkeit führt.²⁹³

[Es gibt] „da draußen“ weder Licht noch Farbe, es gibt lediglich magnetische Wellen; es gibt „da draußen“ weder Schall noch Musik, es gibt nur periodische Schwankungen des Luftdrucks; „da draußen“ gibt es weder Wärme noch Kälte, es gibt nur Moleküle, die sich mit mehr oder minder großer mittlerer kinetischer Energie bewegen, usw. ... Schließlich gibt es „da draußen“ ganz gewiss keinen Schmerz.²⁹⁴

Unsere Nervenzellen können nur das „wie viel“ der Welt, die Quantität der Sinnesreize erfassen, nicht ihre Qualität.²⁹⁵ Die physikalische Natur der Erregungsursache, ist nicht in den Erregungszuständen der Nervenzelle codiert.²⁹⁶ Das Wesen der Dinge und der Welt, das Was, kann es nicht geben, wenn wir ihm nicht seine Bedeutung zuschreiben, es konstruieren.

Die von uns erzeugte Wirklichkeit lässt sich dagegen in ihren Ordnungsstrukturen weitaus genauer beschreiben. Die Betrachtung der Realitätskonstruktionen soll daher ein abruptes Ende finden. Realität als Arbeitsbegriff wird im Folgenden definiert als allumfassende,

293 Vgl. Foerster, In: Watzlawick, 2012, S. 40.

294 Ebd., S. 44.

295 Vgl. ebd., S. 43f.

296 Vgl. ebd., S. 43.

nicht durch Kategorien bzw. Konstruktionen von Zeit und Raum zu bestimmende Grundlage unserer Wahrnehmung in Form von Reizen, die durch den Wahrnehmenden interpretiert werden. Diese Wahrnehmungen sind subjektiv, können aber durch die Konstruktion von Bewertungssystemen, wie das der Wirklichkeit, intersubjektiv verglichen werden. Sie – die reale Welt – kann letztlich nie mit Sprache beschrieben werden, da sie sich vermeintlich nur im Scheitern offenbart und wir dieses Scheitern nur mit Begriffen beschreiben können, die zum Scheitern selbst geführt haben.²⁹⁷

Die Wirklichkeit ist dagegen als subjektive Konstruktion, die auf Basis intersubjektiver Übereinstimmungen geleistet wird, beschreibbar. Diese Konstruktion umfasst Kategorien wie Zeit, Raum und Sozialität und kann durch diese beschrieben werden. Sie werden zu dem, was man mit Kant als Sachgehalt, den das Wirkliche besitzen muss, bezeichnen kann.²⁹⁸ Dieser Sachgehalt wird zur Basis des Wirkens, das durch ihn in Form von Sprache und Zeichen beschrieben wird, wodurch alles, was über diese Kategorien beschrieben werden kann, ein Wirklichkeitspotential aufweist. Die Entgegensetzung von Möglichem und Wirklichem²⁹⁹ besteht in diesem Sinne nur jenseits dieser Kategorien, während innerhalb des durch diese Kategorien bestimmten Systems alles Mögliche, zumindest subjektiv, wirklich werden kann.³⁰⁰ Wirklichkeit ist das, was wir durch Sprache mit Bezug auf die Kategorien Raum und Zeit beschreiben können. Reality TV ist somit als Wirklichkeitsfernsehen zu definieren. Es bezieht sich explizit auf die hier angeführten Kategorien. Diese Beschreibungen und die mit

297 Siehe dazu auch die Gegenüberstellung Batailles von Kontinuität und Diskontinuität, vgl. Bataille, Georges: *Die Erotik*. Bergfleth, G. (Hrsg.). München: Matthes & Seitz, 1994, S. 49, zudem Wiechens, Peter: *Bataille zur Einführung*. Hamburg: Junius, 1995, S. 57.

298 Vgl. Brugge, Schöndorf, 2010, S. 390.

299 Vgl. Schischkoff; Schmidt, 1991, S. 783.

300 Auch die Überwindung physikalischer Gegebenheiten oder Verbindungen zum Metaphysischen können subjektive Wirklichkeit erlangen, werden dann aber meist durch Kategorisierung wie Spiritualität oder Wahnsinn von Anderen innerhalb der intersubjektiven Wirklichkeit verortet. Vgl. Schütz, Alfred: *Theorie der Lebenswelt 1. Die pragmatische Schichtung der Lebenswelt*. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH, 2003, S. 181, zudem Strassman, Rick: *DMT. Das Molekül des Bewusstseins. Zur Biologie von Nahtod-Erfahrungen und mystischen Erlebnissen*. Baden, München: AT Verlag, 2. Auflage 2012, S. 105ff.

ihnen einhergehende Wirklichkeit, lassen sich über das Konzept der Lebenswelt erschließen, das im Anschluss an die Klärung des Verhältnisses zwischen der hier geleisteten Wirklichkeitsdefinition und Baudrillards Realitätsbegriff angeführt wird.

4.3 Baudrillards Realität – ontologisch oder konstruiert?

Die hier unter konstruktivistischen Prämissen getroffenen Definitionen von Realität und Wirklichkeit stehen, als scheinbarer Kontrast, dem Realitätsbegriff Baudrillards gegenüber. Der Unterschied besteht in der aus Baudrillards Begrifflichkeit entstehenden Annahme einer ontologischen Realität, von der sich entfernt werden könnte. Den Weg in die Simulation beschreibt Baudrillard als historischen Prozess, der drei Ordnungen von Simulakren umfasst. Imitation, Produktion und Simulation folgen parallel zu der Mutation des Wertgesetztes aufeinander und beschreiben verschiedene Modi der Zeichenverwendung sowie ihre Referenzbeziehungen zwischen Signifikat und Signifikant.³⁰¹ Der Prozess beginnt mit dem Niedergang der feudalen Ordnung und der in ihr festgeschriebenen Zeichenvergabe. Die Zeichen vor der Renaissance besaßen laut Baudrillard durch ihre Restriktion und drohende Strafen bei Zuwiderhandlung eine absolute Klarheit.³⁰²

In den Kastengesellschaften, den feudalen oder archaischen Gesellschaften [...], sind die Zeichen zahlenmäßig begrenzt, ihre Verbreitung ist beschränkt, jedes hat den Wert eines Verbotes, jedes bedeutet eine wechselseitige Verpflichtung zwischen Kasten, Clans, Personen: Sie sind also nicht willkürlich.³⁰³

Die Zuordnung der Zeichen ist allumfassend und ihre Beweglichkeit nicht gegeben.³⁰⁴ Mit der Renaissance beginnt der offene Wettbewerb der Distinktionszeichen. Als Sinnbild für die Imitation, die erste von Baudrillards beschriebenen Ordnungen, wählt er den Stuck als Beispiel

301 Vgl. Baudrillard, SST, 2011, S. 92; zudem Strehle, 2012, S. 101 f.

302 Vgl. Baudrillard, ebd., S. 92 f.

303 Ebd., S. 93.

304 Vgl. ebd., S. 92.

für den Umgang, die Vermehrung und zunehmende Beweglichkeit der Zeichen. Mit dem neuen Material lassen sich sämtliche Formen der Natur nachbilden, sodass alle abgebildeten Ausgangsmaterialien in einer universellen Substanz vereint werden.³⁰⁵ „Die Bindungskraft zwischen Signifikant und Signifikat wird gelockert, die Signifikantenseite des Zeichens beginnt sich zu verselbständigen.“³⁰⁶ Durch die nicht mehr vorhandenen Restriktionen können die Zeichen von jedem benutzt werden. Es sind die modernen, freien, emanzipierten Zeichen, die miteinander konkurrieren. „Das moderne Zeichen träumt vom früheren Zeichen und möchte mit seinem Bezug auf das Reale eine *Verpflichtung* wiederfinden, aber es findet nur eine Vernunft.“³⁰⁷ Diese Vernunft beinhaltet noch eine mimetische Kraft, da die Zeichen nach dem Prinzip der Ähnlichkeit das abbilden, was sie imitieren.

Im Zeitalter der Industrialisierung wird die Idee der Imitation zunehmend ausgehöhlt und es zieht eine „neue Generation von Zeichen und Gegenständen herauf“³⁰⁸. Aus der Form der Imitation geht der Modus der Serialität hervor, der immer schon gleiche, identische Massenprodukte ohne ursprüngliches Original erzeugt.³⁰⁹ Baudrillard grenzt sich vom Benjaminschen Begriff der Reproduktion ab, da dieser immer noch eine Gegenüberstellung von Original und Kopie betone, während Baudrillard keinerlei Verhältnis mehr zwischen den Zeichen und dem, was sie bezeichnen, erkennt und einen Zustand der Äquivalenz und Indifferenz diagnostiziert.³¹⁰ Die mechanische Produktion der Zeichen am Fließband hat sämtlichen Bezug zur Natur und Vernunft verloren. Es besteht keine Verbindung zwischen Signifikant und Signifikat mehr, was eine Implosion von Bedeutung zur Folge hat.³¹¹ Nichts desto trotz haben die Zeichen ihren Referenzwert in ihrer Produktionsweise. Ihr Sinn, auf den sie verweisen, ist ihre Produktion als solches.³¹² Die dritte Ordnung ist die der Simulation. Losgelöst von

305 Vgl. Baudrillard, SST, 2011, S. 95.

306 Vgl. Strehle, 2012, S. 102.

307 Baudrillard, 2011, S. 94.

308 Ebd., S. 101.

309 Vgl. ebd., S. 101; zudem Strehle, 2012, S. 104.

310 Vgl. Baudrillard, 2011, S. 103.

311 Vgl. ebd., S. 103 f.

312 Vgl. ebd., S. 103.

Imitation und Produktion, die Zeichen hervorbringen, kommt es zu einer sich zunehmend verselbständigenden Emanzipation der Zeichen, die sich auf nichts mehr beziehen, außer auf sich selbst.

Es gibt Modelle, aus denen alle Formen durch eine leichte Modulation von Differenzen hervorgehen. Nur die Zugehörigkeit zum Modell gibt einen Sinn, nichts geht mehr einem Ziel entsprechend vor, alle geht aus dem Modell hervor, dem Referenz-Signifikanten, auf den sich alles bezieht, der eine Art von vorweggenommener Finalität und die einzige Wahrscheinlichkeit hat.³¹³

Das System bezieht sich auf sich selbst, der Code der Zeichen, der sich aus sich selbst heraus reproduziert, avanciert zum neuen Metaphysischen. Die göttliche Referenzlosigkeit der Bilder führt zur vollständigen Austauschbarkeit und zur Unmöglichkeit finaler Bedeutung durch eine Unendlichkeit an Kombinationsmöglichkeiten, deren Ausgangspunkt nicht mehr bestimmt werden kann.³¹⁴ So verstellt die Simulation die Sicht auf die Welt, wie sie damals war, bzw. verschleiert, dass es diese Welt nicht mehr gibt. Simulation als undurchsichtige Vermischung von Wahrem und Falschem, Realem und Imaginärem, sowie zeitliche Verkehrung von Bild und Wirklichkeit, verweist dabei stets auf die Absenz des Eigentlichen.³¹⁵

Baudrillard bezieht sich bei seinen Beschreibungen dieses Eigentlichen, des Realitätsprinzips auf ein fixierbares Zeichensystem durch ein göttliches Referential.³¹⁶ Der Tod Gottes und der Verlust des von einer göttlichen Ordnung ausgehenden Referentials muss zur Aufrechterhaltung einer Ordnung um jeden Preis gebannt werden. Wahrheits- und Realitätsprinzip beziehen sich beim Nihilisten Baudrillard³¹⁷ auf menschliche Konstruktionen, die zur Zeit ihrer Wirk-

313 Baudrillard, 2011, S. 103.

314 Vgl. ebd., S. 22; zudem vgl. Baudrillard, 1978, S. 10ff.

315 Ebd., S. 10.

316 Vgl. ebd., S. 13.

317 Vgl. Truls, Lie: *Der Tod ist die Kunst des Verschwindens. Interview mit Jean Baudrillard*. In: *Le Monde diplomatique*, 4/2007 In: Keller, Bertram (Übers.): http://www.polarzeitschrift.de/polar_10.php?id=466, letzter Zugriff: 11.01.2014.

samkeit, gleich der Beschreibung des Mythos durch Warning³¹⁸, als gelebte Wirklichkeit zu denken sind und dennoch nicht einer ontologisch vorhandenen Welt gleichgesetzt werden dürfen. Strehle führt die Bezüge zu Nietzsche an, die als philosophische Vorlage für eine solche Beschreibung der Simulation zu deuten sind. Nietzsches Philosophie sei nicht einfach nur ein umgedrehter Platonismus, der Platons Kritik am Schein ein Lob der Illusion gegenüberstelle, sondern eben diese Gegenüberstellung von Schein und Sein, Illusion und Wirklichkeit überwinde.³¹⁹ Die Produktion von Wahrheit wird als illusionärer Prozess entlarvt, denn die Wahrheit sei nach Nietzsche nichts weiter, als ein „bewegliches Heer von Metaphern [...]: die Wahrheiten sind Illusionen, von denen man vergessen hat, das es welche sind.“³²⁰ Strehle sieht den wesentlichen Unterschied zwischen Baudrillard und anderen Kulturkritikern wie Günter Anders, Theodor W. Adorno oder auch Guy Debord darin, dass anstatt nach der Wahrheit hinter den Simulakren zu suchen, Baudrillard den Blick auf die Unmöglichkeit dieses Unterfangens lenkt.³²¹ Gleich dem Beispiel vom Simulanten sind Wirklichkeit und Fiktion durch ihre Verbundenheit ununterscheidbar geworden.³²² Die Zeichen werden zu ihren eigenen Referenten, während der sie verbindende Code zum neuen Metaphysischen avanciert.³²³ Sowohl Baudrillards Realitäts-, als auch sein Wahrheitsprinzip können als intersubjektive Konstruktionen von Realität betrachtet werden, die der Definition von Wirklichkeit, wie sie in dieser Arbeit verwendet wird, entsprechen. Diese Wirklichkeit wird im Folgenden über das Konstrukt der Lebenswelt beschrieben.

318 Vgl. Warning, 1974, S. 25.

319 Vgl. Strehle, 2012, S. 98.

320 Nietzsche, Friedrich: *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne*. Zitiert nach: Strehle, 2012, S. 98 f.

321 Vgl. Strehle, 2012, S. 106.

322 Vgl. Baudrillard, Jean: *Jenseits von Wahr und Falsch oder die Hinterlist des Bildes*. In: Bachmayer, Hans Matthäus; van de Loo, Otto; Rötzer, Florian (Hrsg.): *Bilderwelten – Denkbilder*. München: Boer, 1986, S. 267; zudem Baudrillard, 1978, S. 45.

323 Vgl. Baudrillard, 2011 (STT), S. 105.

5 Die Lebenswelt als intersubjektives Bewertungssystem von Wirklichkeit

Alfred Schütz beschreibt, über einen Verweis auf William James *Principles of Psychology*, Wirklichkeit als Verhältnis zu unserem tätigen und emotionalen Leben.³²⁴ Wie bereits angesprochen, ist der Ursprung aller Wirklichkeiten subjektiv und alles, was unser Interesse erweckt und anregt, ist wirklich.³²⁵

Das Wort „wirklich“ ist [...] unser naiver Impuls, die Wirklichkeit alles Wahrgenommenen unmittelbar zu bestätigen, solange es unwidersprochen bleibt. Doch gibt es mehrere, wahrscheinlich unendlich viele verschiedene Wirklichkeitsordnungen, von denen jede ihren eigenen und gesonderten Seinsstil hat.³²⁶

Wieder mit Bezug auf James entlehnt Schütz dessen Bezeichnung der Subuniversa für diese Wirklichkeiten und nennt als Beispiele u.a. die Welt der Sinne, der physischen Dinge, der Wissenschaft oder des Wahnsinns.³²⁷ Diese stehen im Gegensatz zum volkstümlichen Denken in gegenseitiger Verbindung. Alle Gegenstände unserer Vorstellung können „letzten Endes auf eine dieser Subwelten bezogen werden.“³²⁸ „Jede Welt ist, während man sich ihr zuwendet, auf ihre eigene Art und Weise wirklich; nur verflüchtigt sich der Wirklichkeitsgrad im gleichen Maße, wie die Aufmerksamkeit nachläßt.“³²⁹ Unsere hauptsächliche Aufmerksamkeit gilt dabei der, erstmals von Edmund Husserl als solche bezeichnete, Lebenswelt.³³⁰

324 Vgl. Schütz, Alfred: *Theorie der Lebenswelt 1. Die pragmatische Schichtung der Lebenswelt*. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH, 2003, S. 181.

325 Vgl. ebd., S. 181.

326 Ebd., S. 181.

327 Vgl. ebd., S. 181.

328 Ebd., S. 181.

329 James, William: *The Principles of Psychology. Authorized Edition in two Volumes* (1890). Zitiert nach: Schütz, 2003, S.181.

330 Vgl. Nassechi, Armin: *Soziologie. Zehn einführende Vorlesungen*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften GWV Fachverlage GmbH, 2008, S. 52.

Lebenswelt meint dabei nicht einfach Welt als ganzes, [...] sondern diejenige Welt, die aus einer bestimmten Perspektive als Welt, in der sich die Dinge einer gewohnten Ordnung fügen [...] je nach Vorerfahrung, kulturellem und historischen Hintergrund oder auch sozialer Position.³³¹

Die Lebenswelt ist somit immer subjektiv und setzt sich aus der individuellen Kenntnis verschiedener Subuniversa zusammen. Diese Subuniversa existieren dabei als Bedeutungskomplexe intersubjektiv. „Der Begriff des Alltags wird dabei zum perspektivischen Punkt, er dient der Bestimmung jenes Raumes menschlicher Lebenserfahrung und Lebensentäußerung von dem aus alle Handlungen ihren Ausgang nehmen.“³³² Diesen Ausgangspunkt macht sich Reality TV zu eigen. Über die Vielzahl an Formaten, die lebensweltliche Konzepte in großer soziokultureller Diversität anbieten, steht der Alltagsbezug des Individuums stets im Zentrum. Der, auf der verstehenden Soziologie Max Webers und Edmund Husserls basierende, phänomenologische Ansatz von Alfred Schütz erscheint diesbezüglich als umfassendste und genaueste Beschreibung eines komplexen gesellschaftlichen Wirkungsgefüges und seiner Prozesse.³³³

Dabei steht er nicht außer Kritik. Einige dieser Kritikpunkte sollen der Vollständigkeit wegen angeführt und kurz erläutert werden. So vollzieht Schütz eine Verabsolutierung der lebensweltlichen Strukturen, indem er der objektiven Welt ihre phänomenologische Verwurzelung in der transzendentalen Subjektivität nimmt und dennoch eine Universalmatrix findet, wodurch er die Erfahrung der eigenen Welt zur Kernstruktur aller verdinglicht.³³⁴ Dadurch unterschlägt Schütz die Prozessualität der menschlichen Lebensform und formte die phänomenologische Egozentrik zum Paradoxon.

Denn statt auf den phänomenologischen Anfangspunkt, in dem „vollkommene Klarheit das Maß aller Wahrheit ist“, setzt Schütz auf Konstruktion. So mißtraut er Husserl Methodologie in ihrer Funktion,

331 Nassehi, 2008, S. 52.

332 Steuten, Ulrich: *Das Ritual in der Lebenswelt des Alltags*. Gießen: Focus Verlag, 1998, S. 58.

333 Vgl. ebd., S. 58 f.

334 Vgl. Schütz, 2003, S. 202.

welche die Begründung jedweden Wissens verspricht, und wählt deren Untersuchungsperspektive dennoch zur Matrix seiner Sozialforschung.³³⁵

Lebenswelt und Gesellschaft entstehen somit durch subjektive Konstruktion, werden aber in ihrer Objektivität bereits vorgefunden. Ein weiterer Kritikpunkt entstand durch die zunehmende Technisierung und vor allem Virtualisierung unserer Lebenswelt. So sei die Idee einer natürlichen und intakten Lebenswelt unter den faktischen Lebensbedingungen in der Gegenwartsgesellschaft zur Illusion geworden.³³⁶ Die massenmedial produzierten Zeichenwelten, die zur natürlichen Realität geworden sind, destabilisieren demnach die Wirklichkeit in einem Maße dass sie keinen Stoff für Erfahrung mehr gewähre.³³⁷ Auch hier erscheint Realität bzw. Wirklichkeit im Sinne einer fixen ontologischen Gegebenheit, in der sich Erfahrung über unmittelbar haptische Erfahrung definiert. Des Weiteren zeugen solche Aussagen von einem Medienverständnis das Massenmedien als separaten Teilbereich der Gesellschaft betrachtet. Der hier vertretene Ausgangspunkt der Untersuchungen ist nicht das Leben in den Zeichenwelten der Massenmedien, sondern ein Leben in der Zeichenwelt mit Massenmedien.

Die weitere Auseinandersetzung mit dem Lebenswelt-Konzept wird zeigen, inwiefern es gerade über den Modus des Wirkens Erfahrungen in dieser Zeichenwelt ermöglicht. Inszenierungsangebote als Konfiguration von Zeichen können durch ihre Verkörperung bzw. die Verknüpfung von Leib und Leben wirklich werden. Diese Vereinnahmung zeigt vielmehr den dynamischen Charakter eines Konstrukts, in dem neuen Referenzpunkten der Wirklichkeit ihr Wirklichkeitsgehalt zugeschrieben werden kann. Weitere Kritikpunkte sind das fragwürdige Verhältnis der Theorie zur Empirie und einer Undurchsichtigkeit bezüglich der Bedingungen einer erfahrbaren realen Wirklichkeit und ihrem (möglicherweise) falschen Inhalt. Zudem degradiere „Schütz’ Ansatz Wissenschaft zur Deskription.“³³⁸

335 Schütz, 2003, S. 205.

336 Schulz, Walter: *Philosophie in der veränderten Welt*. Zitiert nach: Welz, Frank: *Kritik der Lebenswelt. Eine soziologische Auseinandersetzung mit Edmund Husserl und Alfred Schütz*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1996, S. 209.

337 Vgl. Welz, 1996, S. 209.

338 Schütz, 2003, S. 207.

Die Lebenswelt als intersubjektives Bezugssystem von Wirklichkeit wird hier als Modell gewählt. Es dient nicht nur als Orientierungsmuster der zu analysierenden Vorgänge, sondern steht in besonderem Maße für die individuelle Setzung von Referenzpunkten der Wirklichkeitskonstitution. Die technischen Gegebenheiten und die über sie ablaufenden Verhandlungen unserer Wirklichkeit, wie hier im Reality TV, werden durch die Gewöhnung an sie zu lebensweltlichen Fakten einer durch Medien mitkonstituierten Welt. Die Matrix der sozialen Wirklichkeit ist dabei an die Feststellung Luckmanns anknüpfend, nur ein Vergleichsmaßstab, eine Protosprache, die als Grundlage für fachspezifische Analysen anderer Einzelwissenschaften dienen kann.³³⁹ Dieser Ansatz, der zunächst beobachtend und verstehend vorgeht, stellt einen grundlegenden Zugang zum Verständnis theatraler Prozesse dar.³⁴⁰ „Seine Bemühungen um die Offenlegung der lebensweltlichen Strukturen zielen gerade auf das Verstehen des Wesens von Phänomenen, die sich der Anschauung [nach] als das Gegebene oder Selbstverständliche präsentieren.“³⁴¹ Die Verfahren der Lebensweltanalyse bilden heutzutage in einer qualitativen Sozialforschung einen zentralen Bestandteil³⁴² und sind somit mit dem hiesigen qualitativ, deskriptiven Ansatz vereinbar. Die Auseinandersetzung mit den Prozessen der Theatralisierung durch Reality TV-Formate wird zeigen, inwiefern das Lebensweltkonzept auch zum Verständnis unserer Existenz in der Zeichenwelt mit Massenmedien hilfreich ist. Wenn sich unser Leben und Erleben virtualisiert, bezieht es sich immer noch auf die von Schütz angeführten Dimensionen Zeit, Raum und Sozialität und kann somit ebenfalls zum lebensweltlichen Alltag werden.

Steuten verweist auf die unzureichende Abgrenzung der Begriffe Alltag, Lebenswelt oder Lebenswelt des Alltags in Wissenschaft und Öffentlichkeit.³⁴³ Er führt diesbezüglich verschiedene Typologien

339 Vgl. Luckmann, Thomas: *Lebenswelt und Gesellschaft. Grundstrukturen und geschichtliche Wandlungen*. Paderborn, München, Wien, Zürich: Schöningh. 1980, S. 51.

340 Vgl. Schütz, Alfred: *Über die mannigfaltigen Wirklichkeiten*. In: Schütz, Alfred: *Gesammelte Aufsätze I. Das Problem der sozialen Wirklichkeit*. Den Haag: Martinus Nijhoff 1971, Bd.1, S. 282.

341 Steuten, 1998, S. 60.

342 Vgl. Welz, 1996, S. 208.

343 Vgl. ebd., S. 60.

von Alltagsbegriffen an, die sich auf zwei Bedeutungsgruppen reduzieren lassen. So kann Alltag als gleichbedeutende Erlebnissphäre neben anderen gesehen werden. Die zweite Gruppe sieht dagegen im Alltag aufgrund der „natürlichen Einstellung“, eine spezifische Form der Welterfahrung, der ein Vorrang vor anderen Einstellungen zuzusprechen ist.³⁴⁴ Für das Verständnis theatraler Prozesse in der Lebenswelt des Alltags und aufgrund der unklaren begrifflichen Situation erscheint auch hier, wie bei Steutens Arbeit, eine Explikation des alltagstheoretischen Ansatzes von Schütz im doppelten Sinne notwendig. Eine Beschreibung der Theatralisierung der Lebenswelt bedarf einer Beschreibung des theoretischen Hintergrundes dessen, was verinnahmt werden soll. Desweiteren werden theatrale Prozesse wie Feierlichkeiten und Rituale im wissenschaftlichen Bereich meistens nicht dem Bereich des alltäglichen zugeordnet, sondern gerade dem Bereich des Nicht-Alltäglichen.³⁴⁵

5.1 Willkommen in den Wirklichkeiten

Wie bereits erwähnt beschreibt Schütz mit bezug auf James die verschiedenen Sub-universa bzw. Sinnbereiche, denen alle Gegenstände unserer Vorstellung zugeordnet werden können. Sie stehen prinzipiell jedem Menschen offen, wobei die Welt des Alltags als Ausgangspunkt für einen Wechsel in andere Sinnbereiche gilt. Den Wechsel zwischen diesen Sinnbereichen bezeichnet Schütz mit dem Begriff der Transzendenz.³⁴⁶

Die Sinnwelten stehen zwar in Verbindung zueinander, können aber aufgrund ihres spezifischen Erfahrungs- und Erkenntnisstils als

³⁴⁴ Vgl. Welz, 1996, S. 61, zudem Schütz, Alfred; Luckmann, Thomas: *Strukturen der Lebenswelt*. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft, 2003, S. 69.

³⁴⁵ Vgl. z.B. Rauch, Elisabeth: *Sprachrituale in institutionellen und institutionalisierten Text- und Gesprächsorten*. Frankfurt a.M. (Diss.): 1992, S. 71f., zudem Gebhardt, Winfried: *Fest, Feier und Alltag. Über die gesellschaftliche Wirklichkeit des Menschen und ihre Deutung*. Frankfurt a.M.: 1987, S. 52ff. In: Steuten, 1998, S. 61, zudem Vgl. Turner, Victor: *Das Ritual. Struktur und Anti Struktur*. Frankfurt a. Main: Campus Verlag, 1989, S. 95, sowie Bataille, Georges: *Die Erotik*. München: Matthes und Seitz, 1994, S. 68.

³⁴⁶ Vgl. Schütz; Luckmann, 2003, S. 57ff.

geschlossen bezeichnet werden. Ein Übergang, die Erfahrung von Transzendenz, ist dabei stets mit einem Schock verbunden³⁴⁷, der mit einer Veränderung der Bewusstseinsspannung einhergeht.³⁴⁸ Zudem nimmt Schütz an, dass es für jeden Wirklichkeitsbereich spezielle Formen der Spontanität, der Sozialität, der Selbsterfahrung, der Erfahrung von Zeit und Raum, sowie der sinnprovinztypische Verfahren der Einschränkung der Gültigkeit von Elementen bezüglich des herrschenden Erfahrungsstils gibt.³⁴⁹ Reality TV als Teil der Massenmedien ist in diesem Sinne explizit nicht als gesondertes Subuniversum zu verstehen. Es konstituiert sich aus lebensweltlichen Teilbereichen, mit denen es durch die Vereinnahmung medialer Transformation und Erzeugung bleibend in Verbindung steht. Erfahrungs- und Erkenntnisstil richten sich nach den Ausgangs- und Bezugspunkten der Wirklichkeit des Alltags.

5.2 Die Wirklichkeit des Alltags

Die hauptsächliche Aufmerksamkeit bringen wir der Wirklichkeit des täglichen Lebens entgegen, die Schütz als „Urtypus unserer Realitätserfahrung“³⁵⁰ bezeichnet. Diese erfährt „der hellwache, erwachsene Mensch, der in ihr handelt und auf sie inmitten seiner Mitmenschen einwirkt, in der natürlichen Einstellung als wirklich [...]“³⁵¹ Die Welt des täglichen Lebens wird als intersubjektive Welt bezeichnet, da sie schon vor unserer Geburt bestand, von unseren Vorfahren gedeutet wurde und wir diese Deutungen verinnerlicht haben.³⁵² Jegliche Interpretation dieser Welt erfolgt aufgrund unserer Erfahrungen und des verfügbaren Wissens über sie. Sie ist die Welt wohlumschriebener Gegenstände, die durch ihre Beschreibung vor unserer Zeit nicht hinterfragt wird und daher nicht als unsere Privatwelt, sondern als eine uns allen gemeine, intersubjektive Welt erscheint.³⁵³

347 Vgl. Schütz; Luckmann, 2003, S. 56.

348 Vgl. ebd., S. 58.

349 Vgl. Steuten, 1998, S. 63; Schütz; Luckmann, 2003, insbesondere S. 58ff., S. 69.

350 Schütz, Luckmann, 2003, S. 57.

351 Schütz, 2003, S. 182.

352 Vgl. ebd., S. 182.

353 Vgl. ebd., S. 182 f.

Zu diesem Wissen gehört auch das Wissen um die Praxis. Die Welt des Alltags ist der Schauplatz unserer Handlungen und Interaktionen, durch die wir auf sie einwirken können. „So verstanden, ist die Welt etwas, das wir durch unsere Handlungen modifizieren müssen, oder etwas, das unsere Handlungen modifiziert.“³⁵⁴ Der Sinn dieser Modifikationen und Handlungen erschließt sich uns erst als wohlumgrenzte Erfahrung, die in der Vergangenheit erfasst wird. Das „hell-wache“³⁵⁵ Selbst vereint durch sein Wirken seine Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft in einer spezifischen Zeitdimension. Der Modus des Wirkens vereint dabei verdeckte Leistungen des Denkens mit offenkundigen Leistungen in Form physischer Bewegung. Der Modus des Wirkens ist als Interaktions- und Erfahrungsmodus auch in Bezug auf virtuelle Handlungen anwendbar, die von einem Handelnden intendiert vollzogen werden. Durch Wirken verwirklicht sich der Mensch als Ganzes. Vicos Ausspruch *Verum ipsum factum* erklärt auch hier den Plausibilitätsgehalt unseres Selbst in der von uns verwirklichten Wirklichkeit.

Theatralisierung als öffentliche Veranschaulichung des gesellschaftlich, kulturell und individuell bedingten Verhandlungsprozesses unserer Alltagsinszenierungen, setzt diesen Verhandlungsprozess in der Lebenswelt voraus. Die Analyse der lebensweltlichen Strukturen wird aufzeigen was, wann, wo und womit, unsere Wirklichkeit durch uns verhandelt wird. Lebenswelt als Ausgangs- und Bezugspunkt der Theatralisierungsprozesse wird durch Reality TV-Formate in ihren Funktionsweisen und ihrem Bestehen, welche diese Verhandlung beinhalten, vereinnahmt. Es wird sich zeigen, dass sich diese Vereinnahmung an den individuellen, kulturellen und gesellschaftlichen Inszenierungsmechanismen orientiert, wodurch die Transformationsleistung durch die Formate nicht als solche erscheint, sondern als Teil des Verhandlungs-

³⁵⁴ Schütz, 2003, S. 183.

³⁵⁵ Schütz bezieht sich auf die Theorie Bergsons, der zufolge unser bewusstes Leben eine unbegrenzte Anzahl an Ebenen aufweist, die sich von dem einen Extrem, der Ebene des Handelns, zum anderen Extrem, der Ebene des Traumes, erstrecken. Diese Ebenen weisen verschiedene Spannungszustände auf, wobei die Ebene der Handlung den höchsten Spannungsgrad aufweist, da er von höchstem Interesse gegenüber der Wirklichkeit zeugt und hier als Begriff des „Hellwachseins“ verwendet wird. Siehe Schütz, 2003, S. 187.

prozesses an sich, in einem theatralen Setting, rezipiert werden kann. Die einzelnen Teilbereiche der Sozialität, der Zeit und des Raumes werden zu den Teilbereichen des Theatralitätsclusters Inszenierung, Wahrnehmung, Performance und Korporalität zwischen Präsenz und Präsentation in Bezug gesetzt.

5.3 Die soziale Struktur der Alltagswelt

In der Alltagswelt als intersubjektiver, gemeinsamer Welt, werden Handlungen mit Handlungen der Mitmenschen beantwortet. Soziales Handeln setzt Kommunikation voraus, die in jeder Form wie Schrift, Sprache oder Gesten auf das Wirken und die damit verbundenen Körperbewegungen gründet. Gleichzeitig setzt sie auch das Verstehen der gesendeten Signale, das Deuten des gesellschaftlichen Codes, der besagt wann, was, wie in welcher Form zu einem bestimmten Empfänger gesendet wird. Die Lebenswelt ist unter diesem Aspekt beschreibbar als sozialer, historischer, kultureller Ort der Praxis, der anschlussfähig sein muss. Die angeführte soziale Rolle ist als Mittel der Interaktion nach Nassehi die

reziproke Verhaltenserwartung an den Inhaber einer Position. [...] Soziale Rollen dienen also dazu, das Verhalten von anderen, aber auch das eigene Verhalten erwartbar zu machen [...]. Soziale Rollen machen es demnach möglich, von konkreten Situationen und konkreten Personen zu abstrahieren.³⁵⁶

Erwartungshaltung und Abstraktionsvermögen an und von sozialen Rollen bestimmen die Formen und Deutungen individueller, gesellschaftlicher und kultureller Inszenierung. Alle Protagonisten treten in den sozialen Rollen, die das Spektrum ihres Seins bestimmen, auf. Als solches werden sie bzw. ihre Praxis greifbar und können vom Rezipienten in Bezug auf die Erwartungshaltung an diese Praxis gedeutet und verhandelt werden. Diese Fähigkeit lässt sowohl auf das Wissen um Alltagsinszenierungen schließen, die aus der Verkörperung der sozia-

³⁵⁶ Nassehi, 2008, S. 55.

len Rollen entstehen, als auch auf die prinzipielle Verhandlung dieser Inszenierung durch die, an sie gerichtete, Erwartungshaltung.

Mit der performativen Verkörperung des semiotischen Körpers durch den phänomenalen Leib verhält es sich mit dem Laiendarsteller des Reality TVs ähnlich, wie mit dem Akteur der Performance-Kunst seit den sechziger Jahren. Ein Körper wird nicht als vollständig beherrschbares Material vorausgesetzt. Stattdessen wird konsequent von der Dopplung von Leib-Sein und Körper-Haben, von phänomenalem Leib und semiotischen Körper ausgegangen.³⁵⁷

Verwendungen des Körpers finden im leiblichen In-der-Welt-Sein der Schauspieler / Performer ihr Fundament und ihre Begründung. [...] Als besonders produktiv und folgenreich haben sich in diesem Zusammenhang vor allem vier Verfahren erwiesen, die in den unterschiedlichsten Arten von Aufführungen eingesetzt wurden und werden: 1) Umkehrung des Verhältnisses von Darsteller und Rolle; 2) Hervorhebung und Ausstellung des individuellen Darsteller(körper)s; 3) Betonung der Verletzlichkeit, Gebrechlichkeit, Unzulänglichkeit des (Darsteller)Körpers; [...] Häufig werden auch zwei oder mehrere dieser Verfahren miteinander kombiniert.³⁵⁸

Die Analyse der Formate wird aufzeigen, inwiefern einzelnen Verfahren angewendet werden.

Auf individueller Ebene steht dabei die Verkörperung des jeweiligen Protagonisten im Vordergrund. Wie der Vorspann im Dschungelcamp gezeigt hat, kann es dabei innerhalb eines Kontextes zu abrupten Wechseln zwischen den einzelnen Rollen kommen. Larissa tritt als Kandidatin die Dschungelprüfung an, stellt sich den Gegebenheiten, um dann doch während der Prüfung Champagner zu trinken. Die Formate zeigen die Protagonisten zudem in verschiedenen Situationen, in denen sie verschiedene Rollen verkörpern. So sieht man Horsti mit seiner deutschen Ehefrau zusammen frühstücken und Gespräche führen.

³⁵⁷ Vgl. Fischer-Lichte, 2004, S. 139.

³⁵⁸ Ebd., S. 139.

Horsts Verhalten und der Inhalt der Gespräche unterscheidet sich dabei von den Interaktionen mit seinen Kumpanen oder seiner jungen thailändischen Freundin. Die Erwartungshaltung des Rezipienten bestimmt dies entweder als Rollenwechsel oder Inszenierungsbruch, was die rezeptionsästhetischen Komponenten der Alltagsinszenierungen hervorhebt. Die Erwartungshaltung an Larissas Rolle als Kandidatin ist eine andere, als die an ein Model, ein verzogenes junges Mädchen oder eine erwachsene Frau. Ebenso verhält es sich bei Horst mit den Rollen Ehemann, Freund oder Liebhaber.

Die angeführte Abstraktion ermöglicht die Verhandlung von Alltagsinszenierungen auf einer gesellschaftlichen Ebene und zeigt Horst Thalwitzer, Larissa Marolt oder die Danielas aus *Extrem Schön* als Personen, die einen gewissen Lebensstil führen. Sie erscheinen als Typen, die durch ihre individuelle Verkörperung von Alltagsinszenierungen eine Möglichkeit unter vielen zur Verhandlung stellen, dabei aber auf das semantische Feld des Lebensstils verweisen. Horst ist nicht nur Horst, sondern Rentner, Altersauswanderer, Lebemann, Trinker, Raucher und pflegt einen, auf sein Kapital aufgebauten, polygamen Lebensstil.

Die angesprochene Kommunikation findet nicht direkt zwischen Protagonist und Rezipient, sondern innerhalb der Formate zwischen den Protagonisten statt. Sie präsentieren dabei die sozialen Strukturen der Interaktion wie den individuellen und kontextbezogenen Vollzug der Alltagsinszenierungen. Die mediatisierte Form dieser Aushandlung in einem Fernsehformat, das sich lebensweltlicher Gegebenheiten bedient, verweist dabei auf die kulturelle Ebene von Inszenierung als Teil der lebensweltlichen Struktur.

Der, Nassehis Definition der Rolle zu Grunde liegende interpretative Ansatz von Georg Herbert Mead, knüpft an die theateranaloge Verwendung des Rollenbegriffs an und betont das improvisatorische Moment des Einübens und Ausbalancierens dieser Rollenmuster.³⁵⁹

359 Wiswede, Günter: *Rollentheorie*. Stuttgart: Kohlhammer-Verlag, 1977, S. 17.

Er bindet dabei sein Rollen- an sein Identitätskonzept. Das unterschiedliche Merkmal der Identität sieht er in der Fähigkeit des denkenden Organismus, sich selbst Objekt zu sein. Dies ist möglich durch die Übernahme von Rollen. Durch die Übernahme der Rolle eines anderen, kann man gegebenenfalls auf sich selbst zurückblicken und so für sich selbst zum Objekt werden.³⁶⁰ Dabei werden zwei Stadien der Entwicklungen von Identität beschrieben. Im kindlichen Spiel übernimmt das Kind die Rolle von Personen und Tieren, die für sein Leben bedeutsam sind³⁶¹, um anschließend im Wettkampf sich mit allen anderen, die der gleichen Tätigkeit nachgehen, zu identifizieren. Die Person übernimmt die Haltung des „verallgemeinerten Anderen“³⁶². Alle Haltungen der anderen Menschen, die über solche Prozesse organisiert und in die eigene Identität hineingenommen werden, bilden das Ich, die eigene Identität. Die Interaktionspartner können durch sprachliche Symbolisierung sowohl das eigene Handeln, als auch das des Interaktionspartners steuern, wie auch innerlich vorwegnehmen, um dabei eine Vorstellung zu entwickeln, wie sie sich gegenseitig sehen.³⁶³ Die von Mead als „me“³⁶⁴ bezeichnete, interpretativ zugeschriebene Sichtweise über den Anderen wird als Rolle in Form von reziproken Verhaltensmustern übernommen.³⁶⁵ Im Sozialisationsprozess übernehmen Menschen immer wieder neu eine Vielzahl von me's, die dann im Sinne einer „balancierenden Identität laufend zu einem einheitlichen „Selbst“ synthetisiert werden.“³⁶⁶

Durch den gesellschaftlichen Prozess gewinnt das biologische Individuum aus organischem Stoff Geist, Tun, Identität. Durch die Gesellschaft wird das impulsive Tier zu einem rationalen Wesen, einem Menschen. Auf-

360 Vgl. Mead, Georg Herber; Morris, L. W. (Hrsg.): *Geist, Identität und Gesellschaft*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1993, 9. Auflage, S. 26.

361 Vgl. Ullrich, Otto: *Soziale Rolle in der Industriegesellschaft*. München: Juventa, 1978, S. 75f.

362 Ebd., S. 26, zudem Griese, Hartmut M.: *Rollentheorie und Anthropologie*. Duisburg: Verlag der Sozialwissenschaftlichen Kooperative, 1976, S. 27

363 Vgl. Schreyögg, Astrid: *Supervision: Ein intergratives Modell. Ein Lehrbuch für Theorie und Praxis*. Paderborn: Junfermann, 1991, S. 261.

364 Ullrich, 1978, S. 75.

365 Vgl. Nassehi, 2008, S. 60.

366 Schreyögg, 1991, S. 261, zudem Griese, 1976, S. 42.

grund der Verinnerlichung oder Hereinnahme des gesellschaftlichen Kommunikationsprozesses schafft sich das Individuum den Mechanismus für reflektives Denken.³⁶⁷

An diesem theoretischen Ansatz soll festgehalten werden. Rollen werden selbst interpretiert, erlernt und praktiziert. Wir fügen uns somit nicht in eine strikte Rollenstruktur bzw. Rollenvorgabe, sondern bringen sie selbst hervor. Diese gemeinsame Basis der Rollen und der aus ihnen resultierenden Alltagsinszenierungen befähigen den Rezipienten eines Reality TV-Formates zur Wahrnehmung dieser Rollen als Teile des Selbst eines Anderen. Durch die individuelle Verkörperung, die sich der eindeutigen Festlegung durch ihr transitorisches Entstehen entzieht, wird die Notwendigkeit ihrer Verhandlung sowohl auf individueller, als auch auf gesellschaftlicher Ebene offensichtlich. Kriterium für die Legitimität ist die Anschlussfähigkeit der Verkörperung.

Dies wird durch Nassehi in Bezug auf Bourdieu noch erweitert, indem er die Determination des Habitus beim Ausfüllen der Rolle anführt, um diese angemessen bzw. anschlussfähig zu machen.³⁶⁸ Der Habitus bringt dabei eine Restriktion im Sinne einer nicht freien Verfügbarkeit mit sich. Habituelles Verhalten ist so internalisiert, dass es nicht als produzierbar gilt. Bourdieu verdeutlicht dies v.a. an sogenannten ‚sozialen Aufsteigern‘, die ihre Herkunft aus niedrigen sozialen Schichten vielleicht im Hinblick auf ihre Positionen loswerden, schwieriger aber im Hinblick auf das eigene Verhalten.³⁶⁹ „Man sieht ihnen entweder die Herkunft direkt an oder den Versuch, genau dies zu vermeiden.“³⁷⁰ Auch wenn die Rolle als Vermittler zwischen Gesellschaft und einer konkreten Person und zusätzlich durch Symbole wie Kleidung, Titel usw. als Strukturmerkmal einer Gesellschaft dient, muss sie stets wieder praktisch, körperlich umgesetzt werden.³⁷¹

367 Mead, 1993, S. 29, zudem Ullrich, 1978, S. 76f.

368 Nassehi, 2008, S. 58.

369 Ebd., S. 58.

370 Bourdieu, Pierre: *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Frankfurt: Suhrkamp, 1982, S. 405.

371 Vgl. Nassehi, 2003, S. 57.

Die rollenbedingte Performanz, sowie die Rede des Mitteilenden ist während des Ablaufs einer Kommunikation gemeinsames Element der lebendigen Gegenwart aller teilnehmenden Akteure. An die, im Kapitel Theatralisierung – Theater-Metapher aktualisierte, Theater-Metapher und ihr Prinzip der Simultaneität anknüpfend, müssten deutliche Bezüge auf eine mittelbare Gleichzeitigkeit der Handlung zu dieser lebendigen Gegenwart führen. Die Formate stellen explizite zeitliche Bezüge zur Handlung her, die sich jetzt, heute, diese Woche oder zumindest in der Lebenszeitspanne der Rezipienten ereignet und für ihn von zeitlicher Relevanz ist.

Durch die räumliche Gleichzeitigkeit bzw. unmittelbare soziale Beziehung werden die Akteure nicht nur Teil der lebendigen Gegenwart des Anderen, sondern auch zum Teil seiner Umwelt, in der der Andere stets als partielles Selbst, als Rollenträger, erscheint. Durch die Gemeinsamkeit des Raumes bspw. in der face-to-face-Situation werden die Ausdrucksweisen des Anderen nicht zum Teil der Außenwelt, sondern zum Teil der Kommunikation.³⁷² Bei der Kommunikation herrscht dennoch nie Eindeutigkeit. Das Zusammenspiel von Mimik, Gestik, Intonation, allgemeiner und kontextbezogener Wortbedeutung wird jeweils subjektiv erzeugt und interpretiert. Für Schütz leiten sich alle „Beziehungen [...] von der ursprünglichen Erfahrung der Totalität des anderen Selbst in der Gemeinsamkeit von Raum und Zeit ab.“³⁷³

Mit Bezug auf das Simultaneitätsprinzip der Theater-Metapher, wird die weitere Analyse der lebensweltlichen Strukturen aufzeigen, dass die Präsentation eines anderen als gleichwertig zur körperlichen Kopräsenz für die Aushandlung und weitere Verkörperungen der, als legitim bewerteten, sozialen Strukturen der Lebenswelt zu betrachten ist. Die Unmittelbarkeit der Kommunikation stellt bei Schütz die einzige Möglichkeit dar, das Selbst eines anderen als Ganzes in der lebendigen Gegenwart zu erfahren. Räumliche Gleichzeitigkeit verhält sich dabei relativ zur Definition des Raumes. So wird die Stan-

372 Vgl. Schütz, 1971, S. 253.

373 Ebd., S. 253.

dardzeit, als intersubjektiv messbare, universelle Zeitstruktur und die Erde als universelle Raumstruktur angeführt.³⁷⁴ Des Weiteren ist das Erfahren eines anderen als Ganzes, wenn überhaupt unter einer philosophischen Betrachtung, wie sie im weiteren Verlauf dieser Studie in Bezug auf Georges Batailles Transgressionsphilosophie beschrieben wird, möglich.³⁷⁵

5.3.1 Sozialität als Schlüssel zu Inszenierung und Wahrnehmung auf einen Blick

Reality TV-Formate vereinnahmen die soziale Struktur der Lebenswelt, indem sie die Protagonisten als sie selbst und im gesamten Spektrum ihres Seins präsentieren. Dies geschieht entweder durch die Darstellung der Protagonisten in verschiedenen Situationen, oder durch die lückenlose Darstellung einer Situation, die verschiedene Rollenübernahmen ermöglicht. Das Wissen um die individuelle, kontextbezogene Umsetzung der Rollen bedingt die Wahrnehmung als Rollenübernahme auf individueller und Lebensstilpräsentation auf gesellschaftlicher Ebene innerhalb eines, durch unsere Kultur inszenierten, medialen Settings. Der intersubjektive Ausgangspunkt für diese Rollenübernahme und die damit einhergehende Sozialisation führen zur Deutung und Möglichkeit der Verhandlung des Präsentierten durch den Rezipienten. Rollenübernahmen werden dadurch als intentionales Verhalten vor anderen als Inszenierung wahrgenommen, wobei Intention und die Anschlussfähigkeit des Ergebnisses sowohl aus produktions-, als auch aus rezeptionsästhetischer Sicht betrachtet werden können.

5.4 Zeit und Wirklichkeit

Handlungen jedweder Art beziehen sich auf zeitliche Kategorien, wobei Zeit als Konstrukt in verschiedene Komponenten unterteilt werden kann. Zeit als einer der Fixpunkte, über die wir unsere Wirk-

³⁷⁴ Vgl. Schütz, 1971, S. 255.

³⁷⁵ Siehe dazu [Kapitel 6.8.4](#). Mit Bezug auf Bataille soll aufgezeigt werden, dass wir den Anderen immer, außer in einer transgressiven Erfahrung, als partielles Selbst erleben.

lichkeit beschreiben, ermöglicht die Reflexion sowie die Vorstellung unserer Handlungen und verortet sie im Verlauf unserer Geschichte. Es wird sich zeigen, wie sich diese Komponenten in Bezug auf unsere Konstruktion von Wirklichkeit verhalten, wie sie von den Formaten adaptiert werden und dass sich die in [Kapitel 2.4.](#) aufgestellte These der zeitlichen Simultaneität als haltbar erweist. Dafür werden die Handlungen einzelner Charaktere, aus den in dieser Studie zu untersuchenden Formaten, in Bezug auf ihre zeitliche Kontextualisierung beschrieben.

5.4.1 Die Zeitperspektive des „ego agens“ und ihre Umsetzung im Reality TV

Schütz unterscheidet zwischen dem Handeln als andauerndem Prozess (actio) und der Handlung als abgeschlossenem Ding (actum).³⁷⁶ Während der Handlung ist das Handeln Bestandteil der lebendigen Gegenwart. Bei der Reflexion des Handelns hin zum Sinn der Handlung, ist das Handeln schon Vergangenheit. Es gibt folglich keine Reflexion der Handlung (actum) während des Handelns (actio). Von der Gegenwart aus, in der reflektierte Einstellungen bezogen werden, ist das vollzogene Handeln nur in Form der geleisteten Handlungen zugänglich.³⁷⁷ Schütz räumt aber die Erprobung der Handlung in der Phantasie durch den Modus der vollendeten Zukunft, des „ich werde so gehandelt haben“, ein. Dabei kann aber nur die vollzogene Handlung, niemals das ablaufende Handeln erfolgreich oder erfolglos sein. Vollendete Handlungen stellen als Erzeugnis somit eine Simultaneität von Vergangenheit, Zukunft und Gegenwart her.

Die im Reality TV ablaufenden Handlungen sind, mit Ausnahme der Live-Moderation im *Dschungelcamp*, für die Handelnden Personen abgeschlossen. Sie können dadurch von den Handelnden reflektiert werden, während den Rezipienten sowohl die Handlung, als auch ihr Reflexionsprozess präsentiert wird. Die Formate präsentieren alltags-

³⁷⁶ Vgl. Schütz, 1971, S. 245.

³⁷⁷ Vgl. ebd., S. 246.

bezogene Inszenierungen der Protagonisten im Verlauf dieser Handlungen detailliert. Die in [Kapitel 3.6.](#) angesprochenen Elemente der Personalisierung und Intimisierung zeigen die Handelnden im gesamten Spektrum ihres Seins mit sämtlichen physischen und psychischen Voraussetzungen für die Verkörperung der Inszenierungen in Bezug auf die jeweilige Situation. Die Rezipienten erhalten dadurch Auskunft über mögliche Motivationen, die zu den jeweiligen Handlungen führen, sowie die Möglichkeiten, sich zu verhalten.

Die zeitliche Kontextualisierung der Selbstinszenierungen, die sich aus diesen Handlungen ergeben, erfolgt in den Formaten durch eine überzeitliche Kollage der Ereignisse. Es werden verschiedene Momente des Handelns (*actio*) während des eigentlichen Ablaufs der vollendeten Handlung (*actum*) gezeigt, um auf Ergebnisse zu verweisen und Motivationen zu aktualisieren. Das Ergebnis ist die Teilhabe am Handlungs- und Reflexionsprozess, durch die Möglichkeit Inszenierungen, ihre Verkörperung, die daraus resultierende kontextbezogene Anschlussfähigkeit, sowie die Selbstreflexion der Akteure in einer kontrastierenden Simultaneität bewerten zu können. Die zeitliche Kontextualisierung ist für diesen Beurteilungsprozess essentiell und erfolgt in den Formaten über verschiedene Stilelemente, die in ihrer Grundstruktur allen Formaten gemein ist.

5.4.2 Lebemann Horsti

Horst Thalwitzer verbringt seinen Lebensabend als Verwalter der Villa Germania in Pattaya, hat eine deutsche Ehefrau und zwei thailändische Freundinnen. Er hat sich seinen Vorruhestand hart erarbeitet, um sich mit mehreren Millionen auf dem Konto, Sonne, Suff und Polygamie hinzugeben und sieht sich somit als Inbegriff eines Lebemanns.³⁷⁸ Die ablaufende Handlung im Sinne des Plots zeigt Horsti mit seiner Frau Monika und seinen Freunden in der Villa Germania und thematisiert Horsts polygamen Lebensstil, seinen sozialen Status als gutsituier-

³⁷⁸ Vgl. VG: Seq.: S, f.

ter Geschäftsmann und Anführer der Auswanderergruppe. Es folgen Monikas Abreise und die Vertiefung der Beziehung zu seiner Freundin Nuong als Haupthandlungsstrang der ersten Folgen.

Die zeitliche Kontextualisierung seiner Selbstinszenierung kann in Aussagen des Formates und anderer Personen über ihn, seine Selbstaussagen und den von ihm ausgehenden Verlauf der Handlung unterteilt werden. Der Off Kommentar bezeichnet ihn schon in der ersten Sequenz als Anführer der Teutonengruppe, die am Golf von Thailand die deutschen Tugenden vertreten wollen.³⁷⁹ Er wird zudem als fürsorglicher Ehemann beschrieben, der seit vielen Jahren mit seiner Frau Monika verheiratet ist. In Thailand gelten laut OFF-Kommentar andere Regeln und so viel er auch mit seiner Frau bespricht – er erwähnt aus Diskretion keine seiner Freundinnen.³⁸⁰ Zur Überleitung zwischen manchen Szenen verwendet das Format animierte Trailer in Zeichentrick-Ästhetik, die Horst und seinen Freund Ingo in verschiedenen Posen zeigen, die alle dem Lebemann-Image entsprechen. Sie lassen sich am Strand von mehreren Frauen massieren und haben ein strahlendes Lächeln auf den Lippen oder stoßen ausgelassen und fröhlich mit Bierflaschen an.³⁸¹ Für weitere Überleitungen gibt es eine kurze Einspielsequenz, in der ein unbekannter Arm Horst Lieblingsgetränk in Richtung Kamera reicht und auf einen Tisch stellt. Ein weiteres Element sind die eingeblendeten Bildunterschriften, die Informationen über den jeweiligen Protagonisten liefern. So erfährt der Zuschauer, dass Horst drei Frauen hat, oder sich für tolerant hält³⁸². Die Selbstauskünfte der Protagonisten geschehen über die direkte Rede in die Kamera, wie sie in [Kapitel 3.2](#). mit Bezug auf die dokumentarisierende Lektüre beschrieben wurde. Es gibt keinen gesonderten Raum für diese Auskünfte im Format. Entweder werden Protagonisten im Handlungsverlauf gesondert von anderen Protagonisten gefilmt, oder die Kameraeinstellung sorgt für eine simulierte Face-to-Face-Situation und stellt die Aussage des Einzelnen für sich aus. Die Rezipien-

379 Vgl. VG: Seq.: A.

380 Vgl. VG: Seq.: F.

381 Vgl. VG: Seq.: u.a. F, K, r.

382 VG: Seq.: V, f.

ten erfahren von Horst in der direkten Anrede seine Ansichten und Einschätzungen der jeweiligen Situation und können Mimik, Gestik und Inhalt explizit beobachten. Horst beschreibt sich selbst als Lebemann, der viel und hart gearbeitet hat und sich mit Erfolg zur Ruhe gesetzt hat, seine Frau Monika liebt und schätzt, aber nicht auf seine Freundinnen verzichten will.³⁸³ Diese Selbstauskünfte müssen in der ablaufenden Handlung umgesetzt werden und so sieht man Horst in Aktion beim innigen Frühstück mit seiner Frau, beim beherzten Streicheln von Nuongs Hintern und vor allem immer fröhlich nach Glas und Zigarette greifen.³⁸⁴ Die ablaufende Handlung als Verkörperungsprozess steht im Zentrum der Betrachtung. Sie wird nicht nur von den, zu anderen Zeitpunkten entstandenen Elementen, sondern auch durch interne Zeitsprünge kontrastiert. Vorschau und Rückblende vergegenwärtigen, dass es sich um eine abgeschlossene Handlung handelt, die dem Rezipient in seiner Gegenwart als Kombination von Vergangenheit, verlaufender Gegenwart und Zukunft von Horsts Lebenszeit simultan präsentiert wird. Die Kontrastierungen durch die anderen Elemente in Form des eingesprochenen OFF-Kommentars oder einer eingblendeten Bildunterschrift unterstreichen dies durch die Gleichzeitigkeit der Präsentation von überzeitlichen Informationen. Die Einspielsequenzen haben durch die entfremdende Ästhetik und das Aufgreifen der Grundthematik überzeitlichen Charakter.

5.4.3 Zeit und Dauer – Über das Innen und Außen der Zeit

Schütz bezieht sich in seinen Beschreibungen der lebensweltlichen Funktionsweisen der Zeit auf Husserl und Bergson, die der Körperbewegung eine wichtige Rolle für die Konstitution der Außenwelt und ihrer Zeitperspektive zuschreiben.³⁸⁵ Die Erfahrung der Körperbewegung findet auf verschiedenen Ebenen statt. So kann die Bewegung „innen“ durch die Wahrnehmung von Ereignissen in der Außenwelt bzw. im Raum beschrieben werden und gleichzeitig von „außen“

383 Vgl. VG: Seq.: e, f, 11.

384 Vgl. VG: Seq.: E, F, I.

385 Vgl. Schütz, 1971, S. 247.

durch die Messung eines zurückgelegten Weges. Die Änderung eines Zustands von „innen“ bezieht sich dabei auf die innere Zeit, die als *durée* bezeichnet wird. Veränderungen in der Außenwelt gehören zur gleichen Zeitdimension wie alle Ereignisse der unbeseelten Natur und sind physikalisch messbar. Die ins Räumliche verwandelte, homogene Zeit ist die universelle Form der objektiven, kosmischen Zeit.³⁸⁶ Gleichzeitig ist es aber die innere Zeit *durée*, in der Erlebnisse durch Erinnerung und durch Präsentation mit der Zukunft verknüpft sind. Lebenswelt zeigt sich auch hier als subjektive, rezeptionsbezogene Konstruktion, die aufgrund intersubjektiver Übereinkünfte getroffen wird. Eine messbare Stunde ist eine Stunde, egal was ein Einzelner in ihr erlebt und wie er die Dauer dieser Erlebnisse empfindet. Standardzeit und *durée* stehen im selben Verhältnis mit der Anzahl von Tönen in einem Musikstück. Das Stück als Ergebnis des Wirkens ist einerseits standardzeitlich beschreibbar, ergibt sich aber nur im Verhältnis der Töne in genau dieser Zeit. Inszenierung des Selbst als ein zeitlich Eingrenzbare, Situatives zur Erscheinung bringen, setzt sich als Resultat des Wirkens ebenso zusammen, ist aber im Ereignisablauf nicht klar abgrenzbar.

Die zwei Ebenen der Zeit verhalten sich unterschiedlich zu den Kategorien der Produktion und Rezeption eines Reality TV-Formates. Für die Handelnden bezieht sich die Standardzeit auf die Produktion des gesamten Formates, das für sie den zeitlichen Rahmen ihrer Selbstinszenierung bedeutet. Im Falle der *Villa Germania* erstreckten sich die Aufnahmen über vierzehn Wochen³⁸⁷, *Extrem Schön* veranschlagt einen Zeitraum von ca. acht Wochen für die Begleitung des Veränderungsprozesses einer Episode,³⁸⁸ während das Dschungelcamp für die Kandidaten bis zu zwei Wochen gehen kann. Der gesamte Ereignisablauf innerhalb dieser Standardzeit ist nur den Protagonisten bekannt. Sequenzen, die zusammenhängend die Handlung vorantreiben, lassen sich für die Handelnden ebenfalls über die Standardzeit beschreiben, da sie die Handlungen in der messbaren Zeit unverändert wiedergeben.

386 Vgl. Schütz, 1971, S. 247.

387 Vgl. Anhang 1, S. 386.

388 Vgl. http://rtl2-temp.cc-net.ag/bewerbungsformular/x_extremsoehn.php, letzter Zugriff: 19.01.2015.

Bei der Rezeption kommt es zu einer Umkehrung des Verhältnisses von Standardzeit und innerer Dauer. Die fertige Episode bildet für den Rezipienten die ablaufende Kategorie der Standardzeit und somit die zeitliche Begrenzung der künstlerischen Inszenierung des Formates. Für die Handelnden entzieht sich diese Aneinanderreihung der einzelnen Sequenzen dem ursprünglich unter Standardzeit beschreibbaren Ablauf der Ereignisse. Durch den Zusammenschritt des gesamten Materials, ist die Ebene des gesendeten Formates dadurch sowohl über die Kategorie der Dauer, als auch als Ereignisablauf beschreibbar. Die Darstellung längerer Sequenzen, die sich in beiden Kategorien unter Rekurs auf die Standardzeit beschreiben lassen, erscheint dem Rezipienten als Wiedergabe der Dauer im Ereignisablauf. Die Formate verwenden inszenatorische Mittel wie Slow Motion, Zeitraffer oder erklärende Rückblenden zur Veranschaulichung der Ebenen der Standardzeit und Dauer durch die Veränderung der Bewegungsgeschwindigkeit.

Körperbewegungen schaffen den Übergang zwischen der räumlichen Zeit und der *durée*. Das Wirken vollzieht sich dabei in beiden Zeitdimensionen. Wenn nun eine Bewegung schneller oder langsamer im Verhältnis zur, für sie zu Verfügung stehenden, fixen Standardzeit unternommen wird, verweist dies auf einen Unterschied auf der Ebene der Dauer.

Wir erfahren unser Wirken gleichzeitig als eine Reihe von Ereignissen in der äußeren und inneren Zeit: beide Dimensionen werden so in einem einzigen Strom gefaßt, den wir lebendige Gegenwart [...] nennen.³⁸⁹

Das wirkende Selbst, das in der lebendigen Gegenwart, in seinen Handlungen lebt, erfährt sich als Urheber seiner Handlungen und somit als ganzes Selbst. Die Einheit des wirkenden Selbst, in der alle *modo praesenti* erlebt werden, zerfällt im Moment des Zurückblickens, in dem nur noch ein partielles Selbst als Rollenträger wahrgenommen wird. Dieses Selbst als Rollenträger bezeichnet Mead als „me's“, mittels

³⁸⁹ Schütz, 1971, S. 247.

derer wir in der Alltagswelt sozial interagieren können.³⁹⁰ Durch die beschriebenen Inszenierungstechniken entsteht sowohl der Eindruck eines geschlossenen, als auch eines partiellen Selbst der Protagonisten, wodurch die Alltagsinszenierungen von sozialen Rollen sowie deren mögliche Übernahme und Verkörperung offensichtlich werden.

5.4.4 Zeit für eine Übersicht

Die verschiedenen Kategorien der Zeit, Standardzeit, *durée*, Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft gliedern sich in Bezug auf die Wirklichkeit und ihre theatrale Vereinnahmung in Reality TV-Formate wie folgt:

Die Standardzeit ist das Maß unserer intersubjektiven Lebenswelt. Durch sie können wir Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft zeitlich kontextualisieren. Die Standardzeit bezieht sich für die Protagonisten auf die gesamte Produktionszeit des Formates und auf die Handlungsabschnitte, die technisch unverändert in Echtzeit ablaufen. Für den Rezipienten bezieht sie sich auf die Sendezeit der Episode bzw. den Ablauf der Staffel oder des Formates als Ganzes und ebenfalls auf die Szenen in Echtzeit. Der zeitliche Rahmen der künstlerischen Inszenierungen ist durch den standardzeitlichen Ablauf des Formates fest vorgegeben. Die einzelnen Sequenzen als inszenierte Suggestion der Dauer geben Anhaltspunkte für eine zeitliche Dauer der Selbstinszenierungen, diese entziehen sich aber wie in der Lebenswelt einer exakten zeitlichen Eingrenzung.

Die Formate beinhalten verschiedene Verweise auf die Standardzeit, um die gezeigten Handlungen in den zeitlichen Kontext unserer Lebenswelt zu integrieren. In *Villa Germania* dominieren sprachliche Verweise auf die Zeit. Horst berichtet über sein Alter, seit wie vielen Jahren er Thailand kennt, wann er sich entschieden hat, dort zu bleiben und dass er seitdem jeden Tag als Urlaubstag zählt. Die Zahlen werden von OFF-Kommentar und Bildunterschriften aufgegriffen. Nach

³⁹⁰ Vgl. Schütz, 1972, S. 248, zudem Mead, 1993, S. 26.

diesem sprachlichen Schema werden auch die anderen Protagonisten zeitlich verortet. Unterschiede gibt es in der Klassifizierung des Dauerbewohners und der Saisongäste wie Horsts Ehefrau Monika oder Schalke-Heinz und seiner Frau, die nur einige Monate im Jahr in der Villa leben, was durch explizite Ausführungen zu An- und Abreise thematisiert wird. Weitere Unterteilungen sind Bezüge auf Tages- und Wochenplanung der Protagonisten. Schlafenszeiten, gemeinsame und individuelle Unternehmungen und deren Auswirkungen werden immer in Bezug auf das gegenwärtige Jetzt der Protagonisten bezogen. So trinken Horst und Ingo an einem Tag erst um vier Uhr ein Bier, weil sie bis in den frühen Morgen unterwegs waren. Bildliche Verweise auf einen Ablauf der Zeit sind Tageszeitenwechsel, die in Form von Sonnenaufgängen und Sonnenuntergängen präsentiert werden.

Extrem Schön führt ebenfalls sprachliche Bezüge auf die Standardzeit an. Die Patienten geben z.B. Auskunft über ihr Alter, seit wann sie ihren Körper als mangelhaft empfinden und wie sich diese Situation über die Zeit verändert hat. Bei Daniela Kurras wird angeführt, dass sie durch die stetige Verschlechterung ihrer Zähne seit längerer Zeit nicht mit ihrem Partner intim werden möchte oder sich nicht mehr mit ihren Kindern auf die Straße traut. Alter der Kinder und Dauer der Partnerschaft werden explizit erwähnt. Die Mangelbeschreibungen werden von den jeweiligen Ärzten aufgenommen, indem auf ursprüngliche Mängel oder Verfallserscheinungen des Körpers explizit zeitlichen verwiesen wird. Des Weiteren gibt es Beschreibungen des generellen Veränderungsprozesses, den die Protagonistinnen von ihrer Familie getrennt verbringen müssen, Informationen über die Behandlungsdauer, Operations- und Genesungszeiten. Bildliche Verweise liegen in Form von Animationen vor, die das potentielle postoperative Ergebnis vorab präsentieren und durch die Einblendung der Uhr in OP- und Wartebereichen.

Im *Dschungelcamp* dominieren bildliche Verweise. Während der Live-Moderation, die jede Episode rahmt, wird die Ortszeit im australischen Camp eingeblendet, um auf die Zeitverschiebung hinzuweisen und die vorhandene Gleichzeitigkeit zur ablaufenden Standardzeit des

Rezipienten herzustellen. Die Dschungelprüfungen müssen innerhalb einer festgelegten Zeit absolviert werden, deren Verlauf eingeblendet wird. Der Tagesablauf der Camper nimmt einen großen Teil der Handlungen ein und wird über den Bezug zur sichtbar gezeigten Tageszeiten kontextualisiert. Sprachlich wird Zeit in Bezug auf anliegende Prüfungen und allgemeine Aufgaben, die zu bestimmten Zeiten zu erfüllen sind, thematisiert. Des Weiteren erfolgt dies über die Verweise, seit wie vielen Tagen die Staffel läuft und zu welchen Entbehrungen und Belastungen es bei den Protagonisten aufgrund dieser Zeit kommt. Heimweh und Sehnsucht nach alltäglichen Gebrauchsgegenständen stehen im Focus solcher Bezüge. Die Möglichkeit der Zuschauer, die Protagonisten für die nächste Dschungelprüfung zu bestimmen, erfolgt unter festem Bezug auf die Standardzeit.

Die innere Zeit *durée*, die sich über einen Ereignisablauf beschreiben lässt, ist durch die subjektive Empfindung nicht als objektive Größe definierbar, wird aber als essentieller Teil der Zeitkonstruktion ebenfalls von den Formaten inszenatorisch umgesetzt. So kann die fertige Episode durch den inszenierten Zusammenschritt als Ereignisablauf der Protagonisten gedeutet werden, während die unterschiedliche Länge der Schnittsequenzen und technische Manipulationen der Echtzeit diese Empfindung beim Rezipienten evozieren. In den Formaten gibt es zudem Elemente, die sich mit implizitem Bezug auf die *durée* beschreiben lassen.

Für die Bewohner der Villa Germania ist der Konsum alkoholischer Getränke fester Bestandteil ihres Dauer- bzw. Saisonurlaubs. Die Anzahl der konsumierten Getränke kann als Verweis auf einen innerzeitlichen Ereignisablauf, der individuell verschieden ist, gedeutet werden. Als Ergebnis des Wirkens und als Kombination von Standardzeit und *durée*, ermöglichen die spärlich verhüllten Leiber zudem implizite Aufschlüsse über die Ereignisabläufe innerhalb der vergangenen Lebenszeit. Auch den Campern im australischen Busch sieht man die Tage unter (fast) freiem Himmel und ohne Schminke an. *Extrem Schön* macht den Körper explizit zum Zeichen der Zeit. Der Hauptfokus wird hier auf die Mängel gelegt, die sich über längere Zeit und

durch selbstverschuldetes Unterlassen von gesunder Ernährung und Körperhygiene ergeben haben. Die zahnärztlichen Befunde beider Danielas beschreiben explizit die Verwahrlosung des Körpers durch eigenes Verschulden. Auch Spuren von Schwangerschaften und Unfällen verweisen auf einen, in den Körper eingeschriebenen, Ereignisablauf. Zudem verweist der transformierte Körper auf den Ereignisablauf innerhalb des standardzeitlichen Rahmens des Formates.

5.4.5 Zerbrochene Einheit, freier Blick

Die Kombination von Gedanken, Vorstellungen und ihrer Verkörperung im Modus des Wirkens implizieren Rückschlüsse über die sie konstituierenden Teilelemente. Aber erst ihre retrospektive Dekonstruktion erlaubt einen freien Blick auf die Teilbereiche des Seins und somit die Reflexion und Verhandlung von Alltagsinszenierungen.

Diese stehen als Ergebnis eines Wirkprozesses in einem quantitativen Verhältnis zur Ereignisabfolge in einer bestimmten Standardzeit als Ausdruck des Wirkens. Das Selbst als kohärente Verkörperung verschiedener „Me’s“ ergibt sich aus der Anzahl der Verkörperten „Me’s“ als einzelne, aneinandergereihte Ereignisse in einer bestimmten Standardzeit.

Die Rückschau auf einzelne Abschnitte erlaubt das Partielle einer Person, das jeweilige „me“, zu erkennen. Je detaillierter diese Rückschau vorliegt, desto genauer lassen sich Teilbereiche verhandeln. Für den Rezipienten ist das Verhältnis an Sequenzen als Ausdruck des Ereignisablaufes in standardzeitlichem Rahmen des Formates zu verstehen. Zwei Größen sind dabei zu beachten: die Länge der gezeigten Einzelsequenz und die Anzahl der kontrastierenden Sequenzen zu einem Themenfeld. Sequenzen von langer Dauer lenken den Fokus auf die Einheit der Person in einer Gegenwärtigkeit, geben somit Anhaltspunkte für Kontrastierungen und zeigen die Person explizit bei der Verkörperung des jeweiligen „me“.

Die Verhandlung unserer Alltagsinszenierungen in Reality TV-Formaten gestaltet sich durch die Anzahl der zu deutenden Ereignisse in einem gewissen Zeitraum, der sich intersubjektiv über die Standardzeit ergibt. Das Format als künstlerische Inszenierung setzt einen formal zu bestimmenden standardzeitlichen Rahmen, indem Alltagsinszenierungen verhandelt werden können. Die zeitliche Kontextualisierung der Inszenierungen, innerhalb der Formate, erfolgt über die Anordnung der Sequenzen, die den Vollzug der Inszenierungen und ihrer Teilbereiche im Sinne eines Ereignisablaufes innerhalb des standardzeitlichen Rahmens des Formates präsentieren. Innerhalb der Sequenzen entzieht sich die exakte zeitliche Eingrenzung der Inszenierungen einer intersubjektiven Festlegung, da eine vollzogene Inszenierung gleichermaßen unter produktions- als auch rezeptionsbezogene Aspekten beschrieben werden kann.

5.5 Räumliche Aufschichtung der alltäglichen Lebenswelt

Die Erde als universelle Raumstruktur wird meist aus pragmatischen Gründen vom Subjekt, das sich selbst als Zentrum seiner Welt betrachten muss, unterteilt.³⁹¹ So ist der Mensch in der Argumentation von u.a. Schütz und Mead hauptsächlich am Ausschnitt der Welt interessiert, der zeitlich und räumlich in seiner Reichweite liegt. „Der Platz, den mein Leib innerhalb der Welt einnimmt, also das tatsächliche hier, ist der Ausgangspunkt für die Bestimmung der Lage im Raum.“³⁹² Der eigene Standpunkt wird zum Nullpunkt des Koordinatensystems, das gegenwärtige Jetzt zum Zentrum der eigenen Zeitperspektive. Schütz bezieht sich dabei auf die Wirklichkeitsstrukturierung George H. Meads, der die „manipulative Zone“³⁹³ als Kern der Wirklichkeit bezeichnet. Die Struktur des physikalischen Gegenstands in seiner Beziehung zum menschlichen Handeln ergibt den Handlungsbereich

391 Vgl. Schütz, 1971, S. 255.

392 Ebd., S. 255.

393 Schütz, Luckmann, 2003, S. 77, zudem Schütz, 1971, S. 256.

des Menschen. Der Bereich umfasst diejenigen Gegenstände die gesehen und gehandhabt werden, im Gegensatz zu entfernten, die nicht berührt, aber dennoch gesehen und gehört werden können.

Der Haupthandlungsort subjektiver Wirklichkeit ist das „Selbst“ im Hier und Jetzt, das sich in einem Verhältnis zum intersubjektiv bestimmten Raum verortet. Alltagsinszenierungen haben ihren Ausgangs- und Bezugspunkt am Leib und stehen damit im Zentrum individueller Wirklichkeit. Wie die zeitliche Kontextualisierung aufzeigt, besteht dieses situative Selbst des Subjekts aus einer unbestimmten Anzahl an „me’s“, die leiblich umgesetzt werden müssen. Für eine Beschreibung des subjektiven Zentrums der Wirklichkeit empfiehlt sich die bereits erwähnte Unterteilung in den phänomenalen Leib und den durch ihn mitkonstituierten semiotischen Körper. Aus ihrer Kombination ergibt sich ein performativer Ort der Wirklichkeitskonstitution, an dem sich Alltagsinszenierungen ereignen. Dieser subjektive Mittelpunkt der Wirklichkeit ergibt den strukturell intersubjektiv gleichen Ausgangspunkt für alle Mitglieder unserer Gesellschaft. Der individuell verschiedene Leib ist uns allen gleichermaßen gegeben. Zu der bereits angeführten zeitlichen Simultaneität kommt die örtliche Simultaneität im Sinne eines intersubjektiv existenten Verhandlungs- und Erfahrungsraumes dazu.

5.5.1 Die Rahmung von Körper und Leib als Ort des Seins im Reality TV

Die Formate präsentieren verschiedene Menschen und damit verschiedene Ausgangsorte der zu verhandelnden Inszenierungen. Die Verschiedenheit unterstreicht die Subjektivität, während die mögliche Verhandlung die Intersubjektivität des Selbst als Produktionsort von Wirklichkeit unterstreicht. Der eigene Standpunkt im Sinne der manipulativen Zone kann von einem Fernsehformat nur für die handelnden Protagonisten vereinnahmt werden. Der Rezipient bekommt nur den Mittelpunkt eines Anderen zu sehen. Dieser Mittelpunkt und die von ihm ausgehenden Handlungen verweisen dabei stets auf den Ausgangspunkt der Wirklichkeit im handelnden Subjekt selbst. Die

Körper der Anderen werden gesehen und gehört, was ihre Aushandlung ermöglicht. Dennoch besitzen die Rezipienten das eigene Selbst als strukturell identischen und dabei selbst zu handhabenden Ort der möglichen Verkörperung zu verhandelnder Inszenierungen.

Der phänomenale Leib als zu handhabender physikalischer Gegenstand und der durch ihn mitkonstituierte semiotische Körper werden im Reality TV zu neuen translokalen und intersubjektiv gegebenen Orten der Verhandlung unserer Alltagsinszenierungen. Der semiotische Körper als Ergebnis eines leiblichen Vollzugs von Alltagsinszenierungen kann ohne die haptische Anwesenheit des ihn konstituierenden Leibes verhandelt werden, da jeder Rezipient selbst diese Leiblichkeit besitzt. Die Formate schaffen für diesen Ort durch inszenatorische Mittel einen Rahmen, der sich an den durch zeitliche Kontextualisierung gesetzten Schwerpunkten der Formate orientiert. Dieser bestimmt einerseits das Verhältnis von phänomenalem Leib und semiotischem Körper, geht aber ebenso auch diesem Verhältnis hervor.

Extrem Schön zeigt den Leib und Körper der Kandidatinnen als Ort der Veränderung zwischen eigener Aktivität und passivem Erdulden. Die beiden Danielas haben ihren Leib konstant vernachlässigt, was sich bei beiden auf ihren semiotischen Körper auswirkt. Sie fühlen sich als schlechte Mütter und Partnerinnen, gehen keiner Beschäftigung mehr nach und sind in höchstem Maße unglücklich. Explizite Leibesbetrachtungen und Darstellungen des seelischen Zustands der Kandidatinnen zeugen von den einzelnen Schritten der Gestaltung und mit ihr einhergehender Transformation von Leib, Körper und Wirklichkeit. Sie präsentieren Körper und Leib als nicht nur gegebenen, sondern als produzierten und zugleich produzierbaren Ort des Seins. Dem zu Teilen selbstverschuldeten Ergebnis des jahrlangen Verwahrlosungsprozesses wird das selbstermächtigende Handeln durch die Teilnahme am Format und der mit diesem Prozess einhergehende Mühsal gegenübergestellt. Die Kandidatinnen werden von ihren Familien getrennt,³⁹⁴ müssen Schmerzen ertragen und die Risiken der Operationen auf sich nehmen.

³⁹⁴ Vgl. http://rtl2-temp.cc-net.ag/bewerbungsformular/x_extremschoen.php, letzter Zugriff: 19.01.2015.

Der Schwerpunkt liegt in diesem Format auf der Veränderung des Leibes, der eine Veränderung des durch ihn konstituierten, semiotischen Körpers bewirken soll. Dieser Prozess entsteht zwar aus intendiertem Handeln in Form einer Bewerbung für das Format³⁹⁵, wird aber hauptsächlich durch das Team der Ärzte und Stylisten vollzogen. Diese werden durch das Format als Personen vorgestellt, erklären den Kandidatinnen sowie dem Rezipienten die einzelnen Schritte der Operationen und bewerten die Erfolgsaussichten bzw. das Ergebnis aus Sicht des Spezialisten. Die Protagonisten müssen den Prozess erdulden, sind aber dennoch in Bezug auf die Transformation als passiv zu charakterisieren. Ihre Leiber werden zum gestaltbaren Material, das in seiner transformierten Form neue Verkörperungsmöglichkeiten für den semiotischen Körper schaffen soll.

In *Villa Germania* werden phänomenale Leiber und semiotische Körper dagegen als Orte zwischen Vergänglichkeit und zeitlosem Verweilen präsentiert. Grundthematiken des Formates wie Altersauswanderung, Frührente und Formen eines verdienten Lebensabends verweisen auf die Vergänglichkeit des Seins. Die zeitliche Kontextualisierung zeugt von bereits vergangenen Jahren in Form von reichlich verzehrten Mahlzeiten, getrunkenen Bieren und gerauchten Zigaretten. Der vom Format präsentierte Lebenswandel der Protagonisten impliziert zudem einen forcierten Prozess der leiblichen Vergänglichkeit durch Risikoverhalten in Form von Alkohol- und Nikotinkonsum. Das Format zeigt dieses Risikoverhalten konsequent. Es gibt fast keine Sequenz, in der nicht mindestens einer der Protagonisten raucht oder trinkt. In den Nahaufnahmen sind leibliche Alterserscheinungen und Alkoholeinfluss erkennbar. Das Leben hat sich in die Leiber eingeschrieben.

Dieser Prozess scheint in Bezug auf die semiotischen Körper einen Zustand der Zeitlosigkeit erreicht zu haben. Der durch das Format festgelegte Ereignisablauf präsentiert jeden Tag als Urlaubstag, der eine wie auch immer gartete Festivität bietet, alte Lebensbegleiterin-

395 Vgl. Vgl. http://rtl2-temp.cc-net.ag/bewerbungsformular/x_extremschoen.php, letzter Zugriff: 19.01.2015.

nen neben jugendliche Geliebte stellt, wobei leibliche und seelische Gesundheit den Protagonisten all dies, ohne Einbußen des Alters, zu gestatten scheinen. Die Selbstaussagen der Protagonisten stützen diesen Eindruck. Die Übergangssequenzen nehmen diese Darstellung auf, zeigen in animierter Form wie Horst und Ingo sich zuprosten³⁹⁶, bringen zumindest Horst und Ingo auf eine semiotische, entleibte und dadurch der Vergänglichkeit entzogene Ebene. Die anonyme Übergangssequenz, in der ein Drink in die Kamera gereicht wird³⁹⁷, greift das praktizierte Risikoverhalten ebenfalls auf rein semiotischer Ebene auf.

Die Unzufriedenheit und das Ungenügen von Leib und Körper, das in *Extrem Schön* eine intendierte Veränderung erfahren muss, wird in *Villa Germania* nicht thematisiert. Stattdessen werden in diesem Format die Ergebnisse eines Gestaltungsprozesses konstant und zeitlos durch die Wiederkehr des immer Gleichen ausgekostet. Dieser Gestaltungsprozess bezieht sich auf den semiotischen Körper der Protagonisten. Horst, Ingo und Rheinhold konnten sich als erfolgreiche Geschäftsmänner an einem selbst gewählten Ort in den Vorruhestand begeben. Sie zeigen sich als immer noch geschäftstüchtige, aktive Männer, die aus Interesse und Talent statt aus Notwendigkeit weiterhin Geld verdienen, sich mit jüngeren Frauen treffen und zusammen trinken, wann es ihnen beliebt. Ihre Leiber erscheinen dabei als funktionstüchtige und deshalb nicht thematisierungswürdige Mittel zum Zweck. Trotz aller Vergänglichkeit des leiblichen Seins, verweilt es hier durch den explizit nicht stattfindenden Prozess der Veränderung des semiotischen Körpers, solange dieser verkörpert werden kann.

Im Dschungelcamp können Körper und Leib als Ort der Bestätigung zwischen Schein und Sein betrachtet werden. Protagonisten sind in der Regel Medienpersonen unterschiedlichen Bekanntheitsgrades, aus verschiedenen Bereichen der Öffentlichkeit. Schlagersänger, Schauspieler, Sportler, Models und andere bringen ihren individuellen sozialen Rucksack mit allen Erfolgen, Fehlschlägen, dem persönlichem Schick-

396 Vgl. VG: Seq.: K.

397 Vgl. VG: Seq.: r.

sal und gemachten Lebenserfahrungen mit. Die medialen Bilder der meist gefallenen Stars werden durch das Format aufgegriffen und auf den Prüfstand gestellt. Die Kandidaten müssen sich nach dem Einzug ins Camp im sozialen Miteinander und in den Dschungelprüfungen körperlich und seelisch beweisen.

Die formatinterne Vorstellung der Kandidaten erfolgt durch ein stilisiertes Bild, das im Vorspann zur aktuellen Staffel, in den Einblendungen zum Telefonvoting und auf der Homepage neben der Kurzbeschreibung der Vita zu finden ist.³⁹⁸ Im Hauptsitz der Moderation befindet sich ein Diorama des Camps, in dem die einzelnen Kandidaten durch ihrem Image entsprechende Puppen repräsentiert werden. Zu Beginn jeder Staffel treffen die Kandidaten in einem Fünf-Sterne-Hotel und in Alltagskleidung³⁹⁹ zum ersten Mal aufeinander. Bei einem gehobenen Essen und Champagner werden sie vom Format individuell als sie selbst und im Status eines prominenten Gastes bei einer öffentlichen Gala präsentiert. Die Berichterstattung über das Leben der Kandidaten außerhalb des Camps greift diese Bilder bzw. die Kategorie des medialen Scheins auf. Die Kontrastierung zum Sein der einzelnen Kandidaten wird im Dschungelcamp durch verschiedene Inszenierungsmechanismen intendiert, die an Körper und Leib ansetzen.

Nach ihrer letzten Nacht im Luxus werden sie alle am nächsten Morgen von einem feldwebelartig anmutenden Instrukteur geweckt, um sich in uniformem Camp-Anzug zum Abflug einzufinden. Jeder der Kandidaten bekommt die gleiche Ausrüstung und darf lediglich einen persönlichen Gegenstand mit ins Camp nehmen. Innerhalb des Camps bekommen alle Kandidaten die formal gleiche Ausgangssituation geboten, um mit ihrem Verhalten und ihrer Leiblichkeit das Spektrum ihres Seins zu offenbaren. Semiotischer Körper und phänomenaler Leib sind gleichermaßen an diesem Prozess beteiligt, wobei der individu-

³⁹⁸ Siehe dazu die Analyse der formateigenen Homepage in [Kapitel 9.1](#).

³⁹⁹ Die Bezeichnung des Alltags der Protagonisten betrifft in Bezug auf das Dschungelcamp immer auch ihren Alltag als Medienpersonen, auch wenn sie sich privat geben. Inszenierung erweist sich hier einmal mehr als rezeptionsbezogene Kategorie, die Medienpersonen in medialen Kontexten immer auch als Personen einer medialen Öffentlichkeit verortet.

elle Schwerpunkt verschieden sein kann. Das Format zielt durch die Überwachungssituation auf eine scheinbar universelle Offenbarung dieses individuellen Seins. Es werden aber verschiedene Schwerpunkte gesetzt, die sich dabei stets gegenseitig bedingen.

Die Alltagsstruktur des sozialen Miteinanders wird durch das Format determiniert. Die Kandidaten müssen untereinander ihre Schlafstätte aushandeln, vorgegebene Pflichten und Notwendigkeiten erfüllen, wie z.B. Feuerholz holen, das Feuer hüten oder für zusätzliche Nahrungsrationen für das Team zu einer Dschungelprüfung antreten. Innerhalb dieser Strukturen steht der semiotische Körper im Vordergrund. In welchem Maße die Kandidaten ihre Leiblichkeit in diese Prozesse einbringen, bleibt ihnen überlassen. Die Nutzung dieses Freiraums lässt Rückschlüsse auf den semiotischen Körper zu, der sich aus seiner ihn verkörpernden Leiblichkeit heraus konstituiert. Die Dschungelprüfungen stellen dagegen den Leib ins Zentrum des Geschehens. Sie beinhalten leibliche Anforderungen an die Kandidaten, die von körperlicher Verausgabung bis zu der Konfrontation mit Angst und Ekel, die am Leib ansetzen, reichen. Wie in [Kapitel 2.1.](#) beschrieben, zeigt sich in der extremen Situation einer Dschungelprüfung ein breites Spektrum des Seins der Kandidaten. Die Wahrnehmung oszilliert zwischen den verschiedenen Eckpunkten des Seins. Das im Format offenbarte Sammelsurium an verkörperten Alltagsinszenierungen der Kandidaten kontrastiert das medial vermittelte Bild von ihnen.

5.5.2 Leib und Körper in der Welt

Der Leib als Ausgangspunkt allen Wirkens beschränkt die Reichweite dieses Wirkens nicht auf seine rein leibliche Reichweite. Die eigene Wirkzone im engen Sinne, die durch Verbindung von Kinästhesien und Lokomotionen konstituiert wird, kann durch Technologien erweitert werden. Der Pfeil, der den entfernten Gegner trifft, das Telefon und das Fernsehen bedeuten einen qualitativen Sprung in der Reichweite der Erfahrung und eine Erweiterung der Wirkzone.⁴⁰⁰

⁴⁰⁰ Schütz, Luckmann, 2003, S. 79f.

Durch diese Technologien kommt es zudem zu einer Erweiterung der mittelbar unmittelbaren Wahrnehmungszone. Dennoch bleibt nur die unmittelbare Erfahrung von physischen Dingen innerhalb des Handlungsbereichs der endgültige Prüfstein jeder Wirklichkeitserfahrung.⁴⁰¹ Die Welt unseres Wirkens und unserer Körperbewegung des Handhabens von Gegenständen und des Umgangs mit Menschen und Dingen in unserer zeitlichen und räumlichen Reichweite konstituiert die ausgezeichnete Wirklichkeit, die spezifische Wirklichkeit des alltäglichen Lebens.⁴⁰²

Diese Welt in Reichweite umfasst dabei den sicht- und hörbaren Bereich, den Bereich des tatsächlichen Wirkens, aber auch die angrenzenden Bereiche. Es kann eine Unterteilung in unmittelbare primäre und durch Technologien mittelbare sekundäre Wirkzonen erfolgen, wobei sich die Sekundäre am Stand der Technologien und ihrer Verbreitung in der Gesellschaft orientiert.⁴⁰³ Nach dem Blick auf das Selbst folgt nun der Blick auf dieses Selbst in der Wahrnehmung der Welt. Diese bewegt sich zwischen den Bildern unserer Welt und der Anschlussfähigkeit dieser Bilder an unseren Leib und der daraus resultierenden Lebenswelt.

Das Fernsehen als Wahrnehmungsmedium ist dabei nur einer von vielen Bildschirmfüllern geworden. Es wirkt in Zeiten von Tablets und Smartphones als Apparatur antiquiert und überholt. Ein Medium, das lediglich eine einseitige Kommunikation zulässt und, wenn überhaupt, in die Medialität, nicht in die Virtualität führt, scheint ebenso überholt wie das Theater. Dennoch sind beide Kommunikationssysteme als Metaphern für das Verständnis unserer Wirklichkeitskonstruktion unentbehrlich, da über sie die Bemächtigung eines sonst nicht sichtbaren Teils der Wirklichkeit über seine Darstellung stattfindet. Die Normalisierung der Mediennutzung durch Bildschirme in nie zuvor dagewesener Form, wie sie Smartphones, Tablets, Displays aller Art usw. verändern auch den Blick auf das alte Bildschirmmedium Fernsehen.

401 Vgl. Schütz, 1971, S. 256.

402 Vgl. ebd., S. 260.

403 Schütz; Luckmann, 2003, S. 80.

Fernsehen als Metapher muss heutzutage unabhängig von der Apparatur des Fernsehens betrachtet werden. Im Fernsehen präsentiert sich die Welt, so nah oder fern sie auch liegt, als Abbild der Wirklichkeit im Modus des Jetzt. Es steht aus dieser Perspektive im Kontrast zu Filmsehen und erscheint damit als Produktions- und Rezeptionsmodus jenseits der Werkbasis eines fiktionalen Films oder einer Serie. Die in Kapitel 3.6. angeführte Medienkonvergenz verortet zusätzlich die dort gezeigten Ereignisse in unserer Lebenswelt. Ob das Gezeigte die Nachbarn beim Ehestreit, Z-Prominenz beim Kakerlaken-Menü oder der Raketensucher im Anflug auf Bagdad ist, spielt dabei keine Rolle. Die Wahrnehmung der Welt, das für-wahr-nehmen, so wirklich oder unwirklich es auch scheinen mag, hängt von den Bildern ab, die gezeigt werden. Diese Bilder sind zum konstituierenden Faktor der Wirklichkeit geworden.⁴⁰⁴ Die Erzeugung des performativen Ortes des Selbst kann über diese Wege vermittelt, verhandelt und wiederverkörpert werden.

Eine weitere Differenzierung ist die zwischen der Welt in aktueller und potentieller Reichweite. Aktuelle Reichweite bezieht sich auf die unmittelbare Wirkzone, in der sich das Subjekt in seinem Jetzt befindet. Die potentielle Reichweite unterteilt sich weiter in eine wiederherstellbare und erlangbare Reichweite.⁴⁰⁵ Die wiederherstellbare Reichweite bezieht sich auf Räume, in denen ich mich gerade *nicht* befinde, die ich aber wieder erreichen kann und zwar in der Gewissheit das sie, obgleich einer Abwesenheit, in ihrer Struktur unverändert sind. Dies kann als Grundannahme in die Konstanz der Weltstruktur oder lebensweltlichen Idealisierung des „Und-so-weiter“⁴⁰⁶ bezeichnet werden und weist dabei den zeitlichen Charakter der Vergangenheit, des Erinnerungten, auf. Die erlangbare Reichweite bezieht sich dagegen auf die Zukunft und die Welt, die nicht in Reichweite des Subjektes war, aber in Reichweite gebracht werden kann.⁴⁰⁷ Dies beruht ebenfalls auf den Idealisierungen des „Und-so-weiter“ und „Ich kann-im-

404 Vgl. Kramer, 1998, S. 3.

405 Ebd., S. 71ff.

406 Ebd., S. 72.

407 Vgl. ebd., S. 73.

mer-wieder“.⁴⁰⁸ Die zeitliche Kontextualisierung durch die Bezüge auf die ablaufende Standardzeit, verortet die gezeigten Inszenierungen in der zeitlichen Simultaneität unserer Lebenszeit. Die Inszenierungen des Selbst erfüllen als performative Orte somit die Anforderungen an die hier angeführte zeitliche Erreichbarkeit.

Das Selbst als Mittelpunkt des eigenen Koordinatensystems verweist auf das Wissen um das örtliche Referenzsystem, zudem sich der einzelne in ein Verhältnis setzt. Für den Vollzugsort der Lebenswelt des Alltags kann somit die Erde als haptische, intersubjektiv legitimierte Raumstruktur angeführt werden. Die Handlungsorte der Formate sind Teil dieser Raumstruktur, um die stattfindende Verhandlung auch örtlich auf die Lebenswelt des Rezipienten und lebensweltliche Strukturen als solches zu beziehen. Die Lebenswelt als Vereinigung aller Subuniversa beinhaltet durch den Bereich des Fiktionalen Orte, die in diesem hier angeführten Sinne nicht gleichwertig haptisch erreicht werden können. Solche Orte verweisen auf das fiktionale Gefüge, das sie hervorbringt.

Die Handlungsorte in den Formaten können in drei Kategorien eingeteilt werden. Alle Formate beinhalten öffentliche Orte unserer Lebenswelt, die nach dem beschriebenen Prinzip der potentiellen Reichweite für den Rezipienten zugänglich wären. Diese Orte werden von den Formaten bildlich und sprachlich explizit lokalisiert. Für eine bessere Übersicht werden die Orte zu ihrer Beschreibung mit der Sequenz ihrer ersten Präsentation im Format belegt.

Die laufende Handlung und Einspielsequenzen ermöglichen durch bildliche Verweise auf das Umfeld ihre Lokalisierung. Diese Verweise bedürfen einer intersubjektiven Bekanntheit, die es dem Rezipienten ermöglichen die Bilder zu deuten. Sie können somit als implizite Verweise bezeichnet werden. Die Villa Germania wird im Vorspann durch eine Kamerafahrt im Stadtbild von Pattaya verortet.⁴⁰⁹ Dass es sich um

⁴⁰⁸ Kramer, 1998, S. 73.

⁴⁰⁹ VG: Seq.: A.

Pattaya handelt, zeigt der Neonschriftzug, der die über die Promenade gebaut wurde und manchem Rezipienten aus Reiseführern oder anderen Dokumentationen bekannt sein wird. Der Vorspann des Dschungelcamps zeigt eine Karte von Australien⁴¹⁰, während *Extrem Schön* bei Ortswechseln eine größere Stadt, in der operiert werden soll, das Stadtbild in einer Übergangssequenz präsentiert⁴¹¹. Bildunterschriften verweisen ebenfalls bildlich, dabei aber explizit, auf den aktuellen Ort der Handlung. Zudem kommt es durch die Protagonisten, sowie den Off-Kommentar zu sprachlich expliziten Verweisen auf die Orte, an denen sie sich befinden.

Im Format *Villa Germania – Forever Young* stellt Pattaya den großen öffentlichen Raum der Handlung dar.⁴¹² Alle anderen Handlungsorte beziehen sich auf diesen Raum und lassen sich in ihm verorten. Die Villa selbst ist für Touristen und Langzeiturlauber frei zugänglich, ebenso wie die die Eagle Bar, die Walking Street, der Strand, der Markt, die katholische Kirche, das Café, in dem Horst und Ingo Kuchen essen, sowie das Restaurant am Strand.⁴¹³ In *Extrem Schön* sind die Wohnorte der beiden Danielas, Mellensee in Brandenburg und Bad Iburg in Niedersachsen, ebenso in potentieller Reichweite des Rezipienten wie Düsseldorf, Oberhausen und Dortmund.⁴¹⁴ In den Städten im Ruhrgebiet befinden sich die zahnärztliche Sailerpraxis, der *Schönheitssalon Authentic*, sowie die schönheitschirurgischen Einrichtungen *Centro Klinik* und *Mang Medical One*.⁴¹⁵

Im Dschungelcamp muss der öffentliche Raum in einen formatexternen und in einen internen Raum unterteilt werden. Formatextern bezieht sich auf die mit den anderen Formaten identische Kategorie der frei erreichbaren Räume. Diese beschränken sich auf das Hotel Ver-

410 Anhang 5: Sequenzprotokoll: *Ich bin ein Star – holt mich hier raus* im Folgenden: DC: Seq.: V.

411 Anhang 7: Sequenzprotokoll: *Extrem Schön*, Daniela und Daniela im Folgenden: ES: Seq.: d1.

412 VG.: Seq.: A

413 Belege in der oben angeführten Reihenfolge VG: Seq.: G, W, Ra, k, Xa, Aab, R, Lab.

414 ES: Seq.: C1, V1.

415 Ebd.: e2, Wb1, fl, h1.

sage, in dem sich die Kandidaten zu Beginn des Formates versammeln und den Ort, an dem sich das nach außen hin abgeriegelte Camp als solches befindet.⁴¹⁶ Formatintern bezieht sich auf die öffentlichen Teile des Camps, die von allen Kandidaten gleichermaßen erreicht werden können. Dies ist der Wohn- und Waschbereich im Camp, sowie das Dschungeltelefon, in dem sich die Kandidaten den Rezipienten und der Redaktion des Formates mitteilen können.

Alle Formate beinhalten nicht-öffentliche bzw. private Räume, die nur einzelnen Protagonisten zugänglich sind. In der Villa Germania beschränken sich diese Räume auf das Appartement von Horst mit dem dazugehörigen Balkon, die Appartements von Ingo, Schälke-Heinz und seiner Frau, sowie Rheinholds Poolvilla.⁴¹⁷ *Extrem Schön* beinhaltet ebenfalls die privaten Wohnungen der Familien Kurras und Epp.⁴¹⁸ Die Behandlungs- und Operationsräume können auch dieser Kategorie zugeordnet werden.⁴¹⁹ Im Dschungelcamp beziehen sich diese Räume auf die internen Vorgaben des Formates. Die Orte der Live-Moderation sind für die Kandidaten nicht zugänglich, während sie sich als Teilnehmer im Camp befinden. Wenn sie das Camp verlassen, führt sie ihr Weg aber über die Brücke von der aus moderiert wird. Im sogenannten Baumhaus von dem aus Teile der Moderation stattfinden, wird nach Abschluss einer Staffel die Krönungszeremonie vollzogen.⁴²⁰ Die Plätze, an denen die Dschungelprüfungen vollzogen werden, sind ebenso nur den Moderatoren und den für die Prüfung bestimmten Kandidaten zugänglich.⁴²¹ Diese Orte werden durch dieselben Inszenierungsmechanismen wie die öffentlichen Räume implizit und explizit verortet.

Die dritte Kategorie bilden Räume, die vom Format erzeugt werden, bzw. in der laufenden Handlung weder verortet noch explizit gekennzeichnet sind. In Villa Germania kommt es während der Handlung

416 DC: Seq.: A, B.

417 VG: Seq.: b, B1, Iab, Sa, s.

418 ES: Seq.: K2, V1.

419 Ebd.: I1, q1, oa1/2, pa1/2.

420 DC.: U, W.

421 Ebd.: K.

zu Face-to-Face-Sequenzen, die nicht verortet werden und sich somit auf den durch das Format bestimmten Ordnungsraum Pattaya beziehen. In *Extrem Schön* findet ein Großteil der Selbstauskünfte in einer Black Box statt, in der nur die Protagonisten ohne eine räumliche Verortung präsentiert werden. Die Rückführung der Kandidatinnen zu ihren Familien wird in einer großen Villa vollzogen. Dieses Gebäude wurde allem Anschein nach nicht vom Format erzeugt, wird aber nicht lebensweltlich verortet. Das Dschungelcamp stellt hier wieder den Sonderfall, da sich das Camp zwar haptisch und lokalisierbar im australischen Busch befindet, dabei aber ein rein vom Format erzeugter Raum ist. Innerhalb dieses Raumes können die Orte, in die sich nur der Kandidat begeben kann, wenn er die Prüfung annimmt, als zusätzlich intern erzeugter Raum beschrieben werden. Des Weiteren kommt es auch in diesem Format zu erzeugten Face-to-Face-Situationen in einem nicht verorteten Raum im Dschungel.⁴²²

5.5.3 Hoc est Locus

Die räumliche Struktur der Lebenswelt und ihre Vereinnahmung durch die Formate gliedern sich wie folgt: Ausgangs- und Bezugspunkt der Alltagsinszenierungen oder die Formen der von diesen Inszenierungen abhängigen Kommunikationen, ist das Selbst als Inbegriff von individuell erlebter Wirklichkeit. Die Verhandlungen beziehen sich auf Gestaltungs- und Ausdrucksmöglichkeiten dieses Selbst als einer Kombination aus phänomenalem Leib und ihn konstituierenden semiotischen Körper, die im Vollzug den performativen Ort des Wirklichkeitsmittelpunktes erzeugen. Dieser ist inhaltlich subjektiv, strukturell aber intersubjektiv gegeben und führt unter den Prämissen einer aktuellen bzw. potentiellen Erreichbarkeit zu einer räumlichen Simultaneität, die somit stets durch die zeitliche Simultaneität bedingt wird. Die Formate vereinnahmen den Vollzug des Selbst durch die Präsentation der Verkörperung von Alltagsinszenierungen. Durch zeitliche und räumliche Simultaneität bedarf es für deren Verhand-

⁴²² Einzelne Kandidaten werden aufgefordert sich an diesen Orten mit Psychologen und Redakteuren zu unterhalten, die in den Sequenzen nicht auftauchen. Siehe [Anhang 3: Interview mit Rainer Langhans](#).

lung nicht der körperlichen Anwesenheit des Verhandlungsobjekts, um anschlussfähig zu sein und dadurch wirklich zu werden. Der theatrale Aspekt der Korporalität im Sinne des präsenten Leibes wird durch diese Simultaneität und die Präsentation der Performance des Selbst als hinfällig betrachtet. Theatrale Prozesse können somit transmedial gleichwertig bestimmt und analysiert werden.

Die öffentlichen Orte, an denen diese Inszenierungen vollzogen werden, verweisen auf diese Simultaneität und verorten sie im potentiell erreichbaren, haptischen Bereich unserer Lebenswelt mit der Erde als räumlichem Referenzsystem. Die privaten Räume beziehen sich dagegen auf den lebensweltlichen Alltag der Protagonisten und verweisen somit auf den strukturellen Aufbau unserer Lebenswelt. Alltagsinszenierungen, die am fremden Selbst verhandelt werden, müssen innerhalb des Spektrums zwischen subjektivem Erfahrungsraum des Leibes und der intersubjektiven Raumstruktur der Erde lokalisierbar sein. Diese Orte werden bildlich und sprachlich durch implizite und explizite Verweise von den Formaten lokalisiert. Die von den Formaten erzeugten Räume, die nur situativ von den Protagonisten aufgesucht werden können, fallen in die Kategorie des fiktionalen. Sie verweisen einerseits, wie die privaten Räume, auf den Alltag der Protagonisten, andererseits auf den theatralen Rahmen des Formates. Die Formate werden dadurch ebenfalls zu performativen Räumen der Wirklichkeitsverhandlung.

Trotz Simultaneität und Anschlussfähigkeit erstreckt sich das alltägliche Leben durch die sekundäre Wirkzone über Bereiche, die wir nicht direkt überprüfen können und denen vertraut werden muss. Durch dieses Vertrauen, das den unreflektierten, aber dennoch reibungslosen Ablauf unserer täglichen Prozesse gewährleistet, wird auch das nicht tatsächlich Wirkliche wirklich. „Wir sind nicht daran interessiert ob diese Welt wirklich existiert oder ob sie ein wohlgefügtes System zusammenhängender Erscheinungen ist.“⁴²³ Der Vertrauensbereich, in dem wir uns bewegen können, ohne ihn ständig zu hinterfragen und

423 Schütz, 1971, S. 263.

der zum Ausgangspunkt unserer sozialen Wirklichkeit wird, ist die Lebenswelt des Alltags. Sie bildet das Bedeutungs- und Referenzsystem, das über den tatsächlichen Bereich der Wirklichkeitserfahrung unsere Wirklichkeit, aber auch das Unwirkliche mit unserem Leib im Zentrum konstituiert. Schütz führt folgende Punkte für ihre Charakterisierung an:

- a) Die das tägliche Leben kennzeichnende Form der Bewusstseinsspannung ist die der hellen Wachheit, die dem Interesse der vollen Aufmerksamkeit [...] entspricht.
- b) Die charakteristische Epoché ist die Epoché der natürlichen Einstellung, in der der Zweifel an der Existenz der äußeren Welt und ihrer Objekte suspendiert wird. Die Möglichkeit, dass diese Welt anders sein könnte als sie mir in meiner Alltagserfahrung erscheint, wird eingeklammert.
- c) Die vorherrschende Form der Spontanität ist sinnvolles Handeln, das durch Leibesbewegungen in die Außenwelt eingreift.
- d) Die spezifische Form der Sozialität beruht auf der Erfahrung des Anderen als eines mit Bewusstsein ausgestatteten Mitmenschen, der mit mir eine gemeinsame intersubjektive Welt der Verständigung und des Handelns teilt.
- e) Die charakteristische Form der Selbsterfahrung ist doppelgründig, sie besteht aus der sozial „gebundenen“ Habe seiner selbst unter verschiedenen Rollenaspekten und dem Handeln des „freien“ Ich.
- f) Die Zeitperspektive ist die der Standardzeit, die im Schnittpunkt der inneren Dauer und der Welt-Zeit als der Zeitstruktur der intersubjektiven Welt ihren Ursprung hat.⁴²⁴

424 Schütz; Luckmann, 2003, S. 70.

Dieser Erlebnisstil ist sowohl innerhalb der Formate, als auch extern beim Rezipienten vorherrschend. Die Lebenswelt des Alltags wird im Modus des Alltags bei voller Kenntnis seiner Funktionsweisen erzeugt, vereinnahmt und rezipiert.

5.6 Die Lebenswelt als Bezugssystem von Wirklichkeit

Lebenswelt ist zu verstehen als intersubjektive, soziale Sphäre, in der die Dinge für den Einzelnen als gegeben erscheinen. Ihre Zeitstruktur ist die der intersubjektiv messbaren Standardzeit, ihre universelle räumliche Struktur ist die der Erde. Standardzeit und universelle Raumstruktur bilden den Bezugsrahmen für die subjektive Zeit und Ortsbestimmung. Ihre Struktur kann daher in Bezug auf das Subjekt als transtemporär und translokal bezeichnet werden, da sie vor uns bestand, nach uns bestehen wird und dies auch außerhalb unseres Wahrnehmungsbereichs. Sie ist dadurch die Sphäre der Historie und Tradition und so Ausgangs- und Bezugspunkt kollektiv theatraler, gesellschaftskonstituierender Prozesse. Als Gesamtzusammenhang der Lebenssphären ist sie Hintergrund und Basis aller Praxis. Der Begriff der Lebenssphären bezieht sich auf die einzelnen Subuniversa von der Alltagswelt mit der höchsten Bewusstseinsspannung bis zum Traum mit der niedrigsten Bewusstseinsspannung. Praxis ist dabei zu verstehen als Umgang mit faktisch erfahrbaren Dingen, die allerdings keine ontologische Realität besitzen, sondern sozial konstruiert und soziale Praxis sind. Beides bezieht sich auf die Hervorbringung der Wirklichkeit durch Wirken. Die Eigenschaften des Erkenntnisstils, die Luckmann für die Lebenswelt des Alltags anführt, treffen zum Teil auch für die Lebenswelt als solches zu. Der Begriff der Epoche bezieht sich auch hier auf die Epoche der natürlichen Einstellung. Die spezifische Form der Sozialität muss ergänzt werden durch die übersubjektiven Systeme, die den einzelnen eher als Träger eines anderen universellen Selbst auszeichnen, während der doppelgründigen Selbsterfahrung die charakteristische Form erhalten bleibt.

Ausgangspunkt für sowohl Konstruktion, als auch Hervorbringung der Lebenswelt bildet die individuelle Erfahrung der Akteure, wodurch Lebenswelt nicht eine verallgemeinernde transkontinentale, sondern als sozial und kulturell determinierte Wirklichkeitskonstruktion zu verstehen ist, welche die Wirklichkeitserfahrung des in ihr lebenden Subjektes konstituiert. Der Kern der Wirklichkeitserfahrung ist die Lebenswelt des Alltags mit dem Subjekt im Zentrum. In ihr wirkt das Subjekt auf die Lebenswelt unmittelbar ein. Gleichzeitig erfährt es unmittelbar den Widerstand der Gegenstände und den Anderen als Träger eines Bewusstseins. Somit kann sie als handlungsgenerierender Wahrnehmungsmodus in der erlebten Gegenwart definiert werden, indem die Handlung im Reality TV durch den Protagonisten entsteht und vom Zuschauer rezipiert wird, wenn auch zu unterschiedlichen Zeitpunkten.

Sie bezeichnet die Welt in räumlicher und zeitlicher Reichweite. Das Hier und Jetzt bildet für das Subjekt den Nullpunkt des Koordinatensystems in der Lebenswelt des Alltags, sowie den Ausgangspunkt für dessen Reichweite. Diese Reichweite ist zu differenzieren in aktuelle und potentielle Reichweite. In potentieller Reichweite sind die Erfahrungen der Welt nicht mehr an die unmittelbar überprüfbare Erfahrung geknüpft. Diese Erweiterungen der Wirkzone führen von der Lebenswelt des Alltags in die Lebenswelt als solches hinaus. Sie sind aufgrund der lebensweltlichen Idealisierungen des „und-so-weiter“ und „ich-kann-immer-wieder“ als Abstraktionen der unmittelbaren Erfahrung von Wirklichkeit zu deuten, denen Vertrauen entgegengebracht wird, solange sie widerspruchsfrei bestehen. Ebenso müssen wir sämtlichen Kommunikationen vertrauen, die auch selbst innerhalb der Face-to-Face-Beziehung nie eindeutig sind. Die Aufrechterhaltung des Systems Lebenswelt beruht auf dem Vertrauen, das die Individuen, die es konstituieren, in dieses System haben. Diese Übergänge, in denen unmittelbare Erfahrung durch Vertrauen ersetzt wird, markieren hier den Übergang von der Lebenswelt des Alltags hin zur Lebenswelt als solches, im Sinne eines universellen Bewertungssystems von Wirklichkeit.

Sie kann dabei Historisches und Zukünftiges beinhalten. Das Räumliche der Lebenswelt erstreckt sich somit nicht nur über die Erde als faktische Raumstruktur, sondern vereinnahmt auch sämtliche fiktionale und virtuelle Räume, die im Sinne der Subuniversa in Abstraktion zur Alltagserfahrung verortet und interpretiert werden können. Die Kenntnisse über diese Strukturen stellen die Basis für Alltagsinszenierungen und deren Erprobung, da sich aus ihr die Gesamtheit unseres Zeichenrepertoires ergibt.

Die Lebenswelt des Alltags bezieht sich auf die gelebte Gegenwart, sowie Zeit und Raum in unmittelbarer und potentieller Erreichbarkeit. Diese können von den Formaten vereinnahmt werden oder innerhalb der Formate erzeugt werden. Die angeführte Beschreibung des Verhältnisses zwischen Alltag und Fest gliedert sich zudem wie folgt: Die Lebenswelt als solches ist als Sphäre der Historie und Tradition der Ort, an dem sich theatrale Prozesse wie Feste und Rituale von ihrem Sinn und ihrer Funktion her erschließen. In diesem Sinne wären sie dem Alltag entgegengesetzt, sind es aber nicht, da sie im handlungsgenerierenden Wahrnehmungsmodus der Lebenswelt des Alltags vollzogen werden und diesen mit konstituieren.

5.7 Theatralität der Lebenswelt

Eine Theatralisierung der Lebenswelt bezieht sich sowohl auf die Kategorien Zeit und Raum, die sie strukturieren, als auch auf die Handlungen bzw. die Praxis, die sie mit dem Leib des Einzelnen im Zentrum hervorbringen. Die Lebenswelt als solche erstreckt sich als gliederndes System über alle Subuniversa. Die Reality TV-Formate konstituieren sich über verschiedene dieser Subuniversa, stellen dabei kein Subuniversa an sich dar.⁴²⁵ Ausgangspunkt dieser Arbeit ist die Notwendigkeit der Verhandlung einer Wirklichkeit, die sich der Eindeutigkeit entzieht. Diese Verhandlung, die in der Lebenswelt kontinuierlich stattfindet, wird in Reality TV-Formaten, die Teil dieser Lebenswelt

⁴²⁵ Erinnert sei hier an Baudrillards Medienverständnis und an die Betrachtung der kulturellen Ebene von Inszenierung durch Früchtl und Zimmermann, die Massenmedien als Teil des gesellschaftlichen Zusammenhangs auffassen.

sind, mit künstlerisch- theatralen Mitteln öffentlich vollzogen und in verdichteter Form ausgestellt. Die anthropologische und künstlerische Kategorie von Theatralität bedingen sich im Reality TV, wie im antiken Theater oder den Passionsspielen im Mittelalter gegenseitig. Im Hinblick auf die folgenden Analysen der Wirklichkeitsverhandlung werden nun anthropologische und künstlerisch-theatrale Elemente der Lebenswelt bzw. ihre Vereinnahmung angeführt. Die, den Theatralitätsbegriff konstituierenden, Elemente Inszenierung, Wahrnehmung, Performance und Korporalität werden dazu auf die lebensweltlichen Strukturen übertragen. Dies wird zeigen, wie diese Strukturen Notwendigkeit, Inhalt, Form und Ort der Wirklichkeitsverhandlung bedingen.

Das Selbst des Subjektes als Ausgangspunkt der Wirklichkeit konstituiert sich aus verschiedenen Sozialen Rollen, den „me's“, die kontextbezogen, leiblich im Vollzug des sozialen Miteinanders, vor Anderen umgesetzt werden müssen. Inszenierung erstreckt sich auf individueller Ebene über das Wissen um die Notwendigkeit der Inszenierung zur Kommunikation, die an sie gestellten Anforderungen, die dieser Inszenierung vorausliegen und um ihr zeitlich begrenztes Hervorbringen. Die körperliche Umsetzung ist dabei durch den Habitus determiniert. Das Selbst ist somit nicht als gegebenes Sein an sich, sondern als performativer Umsetzungsprozess gesellschaftlich bekannter Inszenierungsmuster mit individuell leiblichen Mitteln zu verstehen. Alltagsinszenierungen als nicht feststehende Bilder, die individuell verkörpert werden, implizieren die Unendlichkeit an Kombinationsmöglichkeiten. Diese wären im Sinne der Referenzlosigkeit bedeutungslos, was zur Notwendigkeit der Verhandlung ihrer Legitimität führt. Sie kann dadurch als absichtsvolles Handeln in einem bestimmten Zeitraum bezeichnet werden. Als reziproke Erwartung an eigenes Verhalten und das eines anderen, das anschlussfähig im Sinne der Praxis ist, können die Inszenierungsmuster und das Wissen um die Möglichkeiten ihrer Ausführung, sowie ihrer Wahrnehmung als solches, vorausgesetzt werden. Die subjektive Deutung der Umsetzung betont ebenso die produktions-, als auch die rezeptionsästhetische Komponente des

Inszenierungsbegriffs. Dieser ergibt sich hauptsächlich durch die nicht eindeutig festzulegende Zeitspanne der Performance des „me“.

Diese kann als Resultat der zeitlichen Struktur der Lebenswelt zwischen intersubjektiv messbarer Standardzeit und subjektiver Zeit *durée*, die sich über den Ereignisablauf definiert, betrachtet werden. Alltagsinszenierungen als Ergebnis des Wirkens, das sich über beide Zeitebenen erstreckt, beinhaltet damit stets die Ungewissheit über den inneren Zeitablauf des Anderen, als zeitlichen Kontext für die Performance des jeweiligen „me´s“. Diese bleibt auch in der von Schütz als gemeinsam gelebte Gegenwart bezeichneten dritten Ebene vorhanden, die sich aus der Gemeinsamkeit der *durées* innerhalb eines bestimmten standardzeitlich beschreibbar Zeitraums ergibt. Vollzogene Inszenierungen als Erzeugnisse des Wirkens stellen dabei eine Simultaneität zwischen dem Vorhaben, den einzelnen Schritten des Vollzugs und dem entstandenen Ergebnis her. Sie können als solche zeitlos, aber in Bezug auf ihren standardzeitlichen Ereigniszeitpunkt verhandelt werden.

Der Ort an dem sie vollzogen werden ist der subjektiv verschiedene, dabei aber intersubjektiv vorhandene Leib. Aus der Verkörperung gesellschaftlicher Inszenierungsmuster entsteht das Selbst als performativer Raum. Dessen Legitimität ergibt sich in Bezug auf den ihn rahmenden Raum, in dem er sich ereignet. Dieser muss innerhalb der universalen Raumstruktur der Erde lokalisierbar sein, um dieses Ereignis im Sinne der Anschlussfähigkeit deuten zu können. Ist dies gegeben, kommt es zudem zu einer räumlichen Simultaneität. Die gelebte Gegenwart erstreckt sich somit auf den nicht nur auf Face-to-Face-Situationen zwischen gleichzeitig leiblich Anwesenden. Der Kategorie der Korporalität wurde im bisherigen Gebrauch des Theatralitätsbegriffs für dessen anthropologische und künstlerische Verwendung mit Präsenz gleichgesetzt. Durch die räumliche und zeitliche Simultaneität kann die Präsentation des Ereignisses die Präsenz als konstituierenden Faktor des theatralen Prozesses ersetzen. Die Produktion des situativen Selbst durch die Übernahme einer sozialen Rolle im handlungsgene-

rierenden Wahrnehmungsmodus des Alltags ist somit als theatrales Ereignis zu beschreiben.

Auf gesellschaftlicher Ebene der Lebensstilanalyse wird ebenso produktions- wie rezeptionsästhetisch die Übernahme verschiedener „me's“ durch eine Person, in Abstraktion zu ihr und dem Kontext der Übernahmen verhandelt. Die Performance des Selbst und des sich aus ihrer Kontinuität ergebenden Lebensstils bilden hierfür das Objekt der Verhandlung. Das Prinzip der Simultaneität bleibt erhalten, sofern es zeitlich und räumlich im genannten Sinne der Kontextualisierung lokalisierbar ist.

5.8 Reality TV als kulturelle Inszenierung lebensweltlicher Theatralität

Die Vereinnahmung der theatralen Prozesse der Lebenswelt auf öffentlicher Ebene, die sich auf die ihr immanenten Aushandlungsprozesse bezieht, kann als kulturelle Inszenierung durch künstlerische Mittel beschrieben werden. Ästhetische und anthropologische Kategorien von Theatralität bedingen sich dabei gegenseitig, da durch die ästhetischen Mittel Rahmen und Inhalt der Verhandlung konkretisiert werden, sich das Resultat aber auf die Lebenswelt bezieht.

Die Formate zeigen die Verkörperung von Alltagsinszenierungen in ihrem Vollzug. Dies geschieht in Form situativer Rollenübernahme einzelner „me's“, die über verschiedene Situationen hinweg das aus ihnen konstituierte Selbst der Protagonisten präsentiert. Phänomenaler Leib und semiotischer Körper werden dazu gleichermaßen bildlich präsentiert, als auch sprachlich beschrieben. Die zeitliche Kontextualisierung setzt in Form des Ereignisablaufs durch die Dauer und Häufigkeit von Sequenzen über Protagonisten, innerhalb des standardzeitlichen Rahmens der künstlerischen Inszenierung des Formates, die Schwerpunkte für die zur Verhandlung stehenden Alltagsinszenierungen. Ästhetische Mittel wie Vorschau, Rückblende und Zeitraffer unterstützen die dadurch implizierte Schwerpunktsetzung. Die zeitliche Dekonstruktion des Inszenierungsablaufs offenbart Grundvoraus-

setzungen, Vollzug und Ergebnis der Performance des Selbst der Protagonisten und lässt den Rezipienten zudem an deren eigener Reflexion der von ihnen geleisteten Handlungen teilhaben. Die, auf Ebene der Produktion und Rezeption gleichermaßen in Bezug auf die Standardzeit ablaufenden Sequenzen, erzeugen auf Basis des Simultaneitätsprinzips eine gemeinsam gelebte Gegenwart. Die Formate kontextualisieren implizit und explizit, über sprachliche und bildliche Verweise auf die Standardzeit und die Erde als begrenzende Raumstruktur, die ablaufenden Handlungen in unserer Lebenswelt. Die Formate inszenieren somit lebensweltliche Verhandlung anhand ihrer eigenen Strukturen. Dadurch werden nicht nur die Strukturen offensichtlich und ästhetisch umgesetzt, die sichtbar werdende Verhandlung besitzt außerdem lebensweltliche Relevanz und ist dadurch über den ästhetischen Prozess hinaus wirksam, im Sinne eines kollektiv-gesellschaftlich initiierten theatralen Prozesses. Es kommt sowohl zur ästhetischen Theatralisierung der Lebenswelt durch ihre Vereinnahmung, als auch zur anthropologischen Theatralisierung durch die auf diese Weise von staten gehende Konstitution von Lebenswelt.

Die mediatisierte Form dieser Verhandlung der Alltagsinszenierungen ist als Teil des kulturellen Inszenierungsrepertoires und aufgrund des verinnerlichten technischen Stands unserer Gesellschaft, konstituierend für unsere Gegenwartskultur.⁴²⁶ Dennoch spielt sie sich außerhalb unserer primären Wirkzone ab. Wirklichkeit wird im Reality TV anhand des echten Lebens und theatraler Prozesse verhandelt. Diese Verhandlung als Bemächtigung des Gegenstands durch seine Darstellung ist zwangsläufig als vermittelt zu betrachten. Wenn sich die aus der Verhandlung hervorgehenden Ergebnisse auf dieses echte Leben der Protagonisten und Rezipienten beziehen sollen, muss jedem Bestandteil des Prozesses vertraut werden. Die Wirksamkeit von theatralen Prozessen resultiert aus dem Vertrauen in ihre Wirklichkeit. Katharsis als Ergebnis der Rezeption des antiken Mythos durch Teilnehmer der Polis, oder die Transsubstantion einer Hostie in den Leib Christi, kann nur innerhalb einer Gemeinschaft wirklich werden, die an diese

426 Vgl. Fischer-Lichte, 2001, S. 1, siehe [Kapitel 2.3.2. Zurück zur Theatralität.](#)

Wirklichkeit glaubt, den Prozess, der zu ihr führt, als legitim betrachtet und seinem Ergebnis vertraut. Dieses Vertrauen bzw. das Misstrauen in das Wirkliche, das wirklich zu sein hat, erstreckt sich wie ein Netz über alle Belange der Lebenswelt. Überall, wo von der Wirklichkeit, vom echten Leben, der Wahrheit von Originalen die Rede ist, die den Wunsch nach Eindeutigkeit in Bezug auf die Darstellungstransparenz implizieren, begegnen wir dem Diskurs des Authentischen. Ein Abriss des Diskurses soll im Folgenden Aufschluss über dieses Vertrauen in unsere Lebenswelt geben und zeigen, wie es entsteht bzw. erzeugt werden kann.

6 Authentizität in Kultur und Medien

Unsere gesamte Lebenswelt ist durchzogen von Bewertungen, ob Darstellungen, Verhalten, Objekte oder Sachverhalte authentisch sind, oder nicht. Die diagnostizierte Referenzlosigkeit der Wirklichkeit, sowie das Wissen, dass sich die Welt außerhalb der unmittelbar subjektiven Wirkzone ereignet, führen zu einer Unabdingbarkeit dieser Zuschreibung. Die Bewertung des Authentischen konstituiert die Referenzpunkte der nicht anders fixierbaren Wirklichkeit. Der immer universaler gebrauchte Begriff der Authentizität hat in der westlichen Kulturgeschichte einen langen Weg beschritten und ist jetzt wichtiger und universaler, denn je.

Ob in der „Unmittelbarkeit“ des Sensualismus, in der „Natürlichkeit“ der Empfindsamkeit, in der „Ursprünglichkeit“ der Romantik, im „Wesen“ des deutschen Idealismus, im „Leben“ der Lebensphilosophie - spätestens seit dem 18. Jahrhundert ist Authentizität ein geheimer Leitstern des kritischen Diskurses. Auch gegenwärtig behaupten die Vorstellungen von einer lebendigen oder auch zum Leben erweckenden Authentizität auf offenkundige Weise ihre Macht im Denken und Reden der Menschen und bestimmen den Ton der Zeit.⁴²⁷

Die Einleitung der Dissertation *Literarische Authentizität* von Jutta Schlich scheint diesbezüglich mehrfach bemerkenswert. Aus einer langen Tradition der westlichen Kulturgeschichte geht hervor, dass das, was wir Authentizität nennen, mit so manchem Begriff verbunden ist, immer etwas anderes bedeutete und auch nicht. Das Echte, das Wahre, die Aura sind weitere Beispiele für die Verknüpfung von Authentizität zu den Begriffen selbst und der Verbindung der Begriffe durch den Gedanken des Authentischen. Der Mannigfaltigkeit eines Begriffes, welcher scheinbar jenseits des begrifflichen, nicht aber jenseits des allgemeinen Verständnisses liegt und der im Geheimen seine Fäden zieht, scheint man unmöglich auf die Spur zu kommen, auch wenn er überall

⁴²⁷ Saltzwedel, Johannes: *Dämon der Echtheit*. In: Der Spiegel Nr. 45, 06. November 2000, In: Schlich, Jutta: *Literarische Authentizität: Prinzip und Geschichte*. Tübingen: Niemeyer, 2002, S. 1.

Spuren hinterlässt. Es sind lediglich Vorstellungen dessen, was man mit dem Begriff verbindet oder sich von ihm erhofft, die in Verbindung mit ihm erörtert und erfasst werden können.

Die immer größer werdende Nachfrage des Authentischen aller Art und Güte ist nicht zu bestreiten. Der Diagnose der Notwendigkeit von Inszenierung in allen Teilen der Gesellschaft, vom individuellen Sein über den Lebensstil zur kulturellen Selbstdarstellung, haftet stets der Verdacht des durch diese Inszenierungen erzeugten Scheins an. Der Druck, sich permanent darstellen zu müssen, so Hans-Thies Lehmann, weckt die Angst einer Leere hinter den Rollen und steigert das Verlangen nach dem Unverfälschten.⁴²⁸ Dieses Verlangen erstreckt sich ebenso auf den Alltag wie auf seine mediale Transformation in Reality TV-Formaten. Das echte Leben zu zeigen, wirkliche Begebenheiten wiederzugeben oder Wirklichkeit im Sinne der Verhandlung von Alltagsinszenierungen entstehen zu lassen, ist ohne das, in unserer Kultur fest verankerte, Konstrukt der Authentizität, nicht möglich. Es beschreibt die Punkte, an denen lebensweltliches Vertrauen in die Welt anknüpft, den äußeren Rahmen, der dies notwendig erscheinen lässt und hilft somit dem Subjekt, Sein und Schein zu verorten.

Lebenswelt als Vertrauensvorschuss in die Welt verweist sowohl auf Referenzpunkte dieses Vertrauens, als auch auf Lücken, die durch dieses Vertrauen überbrückt werden. Unmittelbarkeit als eine Erfahrung im Hier und Jetzt, die sie sich auf den Leib als Mittelpunkt der subjektiven Wirklichkeit bezieht an dem das Subjekt den Widerstand der Welt erfährt, sowie die gefühlte Sicherheit darüber, dass Dinge ihrer Bezeichnung entsprechen,⁴²⁹ konstituiert dieses Vertrauen. Es bleibt dennoch eine hermeneutische Lücke. Diese ergibt sich aus der Struktur der Lebenswelt, die sich zwischen subjektiver Wahrnehmung und intersubjektiven Referenzpunkten bewegt. Sobald eine Gegeben-

428 Vgl. Becker, Tobias: *Heißzeit. Wer will schon noch cool sein? Über den Niedergang einer kulturellen Attitüde*. In: KulturSPIEGEL 8/2010, S. 17.

429 Im Verlauf dieser Studie wird anhand des Habitus Konzepts durch Bourdieu unter anderem beschrieben, wie das soziale, wie das soziale in Körper und Leib gelangt und Praxis, wie Sprache oder die Performanz des sozialen Geschlechts durch den Leib hergebracht und durch ihn empfunden wird.

heit nicht vollständig auf der Basis intersubjektiver Übereinkünfte beschreibbar ist, wie bspw. bei der Lokalisierung eines Ortes durch seine Koordinaten oder dem Ergebnis einer mathematischen Formel, erschließt sich die Lebenswelt für jedes Subjekt unterschiedlich.

Alltagsinszenierungen sind aufgrund individueller Produktion und Rezeption und der daraus resultierenden Schwierigkeit der zeitlichen Eingrenzung nie eindeutig.⁴³⁰ Ebenso verhält es sich mit der nicht gegebenen Darstellungstransparenz in der Face-to-Face-Kommunikation aufgrund der individuellen Produktion, Rezeption und Interpretation der Kommunikationsteilnehmer. Teile des Lebens, die sich in der durch technische Hilfsmittel erweiterten Wirkzone ereignen, bieten lediglich eine technisch vermittelte Unmittelbarkeit. Diese richtet sich wie beschrieben nach dem technischen Stand der Lebenswelt, den die in ihr lebenden Subjekte verinnerlicht haben. Erfahrungen und das Wissen über die Lebenswelt durch Bilder, deren Darstellungstransparenz in der Regel nicht gegeben ist, konstituieren sich über diese Verinnerlichung. Durch das Prinzip der zeitlichen und räumlichen Simultaneität bedarf es für eine gemeinsam gelebte Gegenwart, in der ein Subjekt das Selbst eines anderen erkennen und verhandeln kann, nur noch der Präsentation von Körper und Leib, nicht mehr dessen Präsenz. Das Vertrauen bezieht sich somit nicht mehr nur auf den Inhalt, sondern ebenso auf die Kanäle der Übermittlung. Das Konstrukt der Authentizität gibt Aufschluss über das Zustandekommen dieses Vertrauens in die Welt in Abstraktion zur unmittelbaren Erfahrung der Welt und der, aus ihr resultierenden, Anschlussfähigkeit.

Reality TV-Formate verhandeln Alltagsinszenierungen im Sinne der theatralen Konstitution von Wirklichkeit. Dies verlangt nach der Erklärung, wie diese Verhandlung und ihre Bestandteile in der Lebenswelt ihre Anschlussfähigkeit erlangen und wodurch diese Anschlussfähigkeit innerhalb der medialen Transformation erhalten bleibt bzw. erzeugt wird. Erst eine über diese Anschlussfähigkeit als wirklich klassifizierte Wirklichkeit motiviert zu einer Reaktion auf sie bzw. zu

430 Vgl. [Kapitel 2.3.1](#). Exkurs Inszenierung – ein notwendiges Zwischenspiel.

einem Einwirken auf sie, da sie den weiteren Verlauf der Wirklichkeitskonstitution bedingt. Eine genaue Definition des Begriffs erweist sich dabei alles andere als unproblematisch.

6.1 Authentizität – Geschichte und Konzeption eines Clusterbegriffs

„Was authentisch ist kann nicht geklärt werden.“⁴³¹ Helmut Lethens apodiktische Erklärung, die er angesichts der Wandlungsfähigkeit und Unschärfe des Authentizitätsbegriffs abgibt, erteilt nach Wenninger jeder systematischen Annäherung eine Absage.⁴³² Aussagen wie die von Schlich, dass es eine Binsenweisheit sei, dass sich Authentizität nicht definieren lasse⁴³³, bzw. der losgelöste Ausdruck alles und nichts bedeuten kann,⁴³⁴ schlagen in die gleiche Kerbe. „Tatsache aber ist, dass die Termini ‚Authentizität‘ bzw. ‚authentisch‘ in unterschiedlichen Kontexten in unterschiedlichen Bedeutungen verwendet werden.“⁴³⁵ Es wird im Folgenden die historische Entwicklung des Authentizitätsbegriffs aufgezeigt, um seine verschiedenen Dimensionen zu veranschaulichen. Daraufhin werden Authentizitätskonstruktionen unserer Lebenswelt und deren Transformation durch Medien und Historie beschrieben.

6.1.1 Historie, Entwicklung, Assoziationen, Begriffliche Unschärfe – Konzeption statt Konzept

Die griechische Bedeutung von *authentikós*, sowie das lateinische *authentes* bezeichnen zunächst die Echtheit im Sinne des Verbürgten, das als Original befunden wird. Gleichzeitig bezeichnet es

431 Lethen, Helmut: *Versionen des Authentischen: sechs Geheimplätze*. In: Böhme, Hartmut; Scherpe, Klaus R. (Hrsg.): *Literatur und Kulturwissenschaften. Positionen, Theorien, Modelle*. Reinbek: Rowohlt, 1996, S. 209.

432 Vgl. Wenninger, Regina: *Künstlerische Authentizität. Philosophische Untersuchung eines umstrittenen Begriffs*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2009, S. 26.

433 Vgl. Schlich, 2002, S. 20.

434 Ebd., S. 23.

435 Wenninger, 2009, S. 24.

„Herr“, „Gewalthaber“ und ist dadurch ebenfalls eng mit „Autorität“ verknüpft.⁴³⁶ Weitere Implikationen des Authentizitätsbegriffs sind „Mörder“ bzw. Selbstmörder im Sinne des „Selbsthandanlegenden“ und damit auch allgemein das Selbstvollendete – auto-entes. Das breite säkulare Bedeutungsspektrum erstreckt sich somit vom Urheber, Täter, der Treue zu sich selbst und die damit verbundene Wahrhaftigkeit, Echtheit und Aufrichtigkeit, bis zur Glaubwürdigkeit.⁴³⁷ Das lateinische *authenticum* bezeichnet eine Originalschrift⁴³⁸. Seine erste Verwendung findet das Wort Authentizität in dem Bereich des Rechtswesens, wo es den echten, legitimen Wert von Reliquien und Kunstgegenständen bezeichnet und auch die Bibelhermeneutik gebrauchte ihn zu Reformationszeiten, um das Auslegemonopol der Heiligen Schrift durch die katholische Kirche zu diskutieren.⁴³⁹ Sakrale Bezüge verweisen auf Gott als Pfand der Wirklichkeit und der durch die Vermitteltheit der Schrift entstehende Uneinigkeit der Auslegung. Wilhelm Budke bezeichnet Authentizität eher als „selbstständiges Tun“ und verortet das Aufkommen des Begriffs im 16. Jahrhundert, wo er es unter französischem Einfluss sieht,⁴⁴⁰ während Susanne Knaller es zu dieser Zeit in Deutschland für gebräuchlich hält.⁴⁴¹ Es sei hier nochmals an Vicos Ausspruch, „*Verum ipsum Factum*“⁴⁴² erinnert.

Auch wenn er den Begriff selbst wenig verwendete, gilt Jean-Jacques Rousseau als „Begründer einer Ethik der Authentizität“.⁴⁴³ Demnach ist die Entfaltung eines moralischen Bewusstseins nur dadurch möglich, „dass Personen sich in einem authentischen Selbstverständ-

436 Röttgers, Kurt; Fabian, Reinhard: *Authentisch*. In: Ritter, Joachim (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. 1, Basel: Schwabe & Co., 1971, S. 691f.

437 Knaller, Susanne; Müller, Haro: *Authentisch, Authentizität*. In: Barck, Karlheinz (Hrsg.): *Ästhetische Grundbegriffe, Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Bd. 7, Supplementteil, Stuttgart: J. B. Metzler, 2005, S. 40–65.

438 Betz, Astrid: *Inszenierung in der Südsee. Untersuchung zur Konstruktion von Authentizität im Theater*. München: Utz Verlag, 2000, S. 8.

439 Budke, Wilhelm: *Authentizität. Auf der Such ach Zeitgenössischen Mythen. Über den Verbleib von Mythen in mythosfreien Zeiten*. Tönning: Der andere Verlag 2004, S. 73.

440 Ebd., S. 73.

441 Knaller, Susanne; Müller, Haro (Hrsg.): *Authentizität. Diskussion eines ästhetischen Begriffs*. München: Wilhelm Fink, 2006, S. 18.

442 Übersetzung: Das Wahre ist dasselbe, wie das Gemachte.

443 Sturma, Dieter: *Jean-Jaques Rousseau*. München: C.H.Beck, 2001, S. 183.

nis befinden, das metaphorisch als Treue zur eigenen inneren Natur bezeichnet wird. Das aufrichtige Selbstverständnis hängt nicht von moralischen Belehrungen ab, sondern geht aus dem Gefühl der eigenen Existenz hervor, dem das Gewissen bereits eingeschrieben ist.⁴⁴⁴ „Das Ideal des Selbstseins steht im Zentrum des Rousseauschen Denkens“⁴⁴⁵, daher ist „es die Gesellschaft [...], die unsere Authentizität zerstört“⁴⁴⁶, was dazu führt, dass unser Daseinsgefühl immer von der Meinung anderer abhängig ist.⁴⁴⁷ Aber durch diesen intuitiven Sinn der Unterscheidung des Richtigen und des Falschen bedarf es keiner äußeren Instanz mehr, was nach Knaller der Ursprung des heutigen Begriffs Authentizität ist.⁴⁴⁸ Davon ausgehend erfolgt eine Emanzipation des Begriffs, der nicht mehr lediglich als ein Wertesystem religiöser Wahrheit gesehen wird, sondern auch in anderen Kontexten interpretiert wird.⁴⁴⁹ So wird er auch in den kritischen Kunstdiskursen im Sinne von Schlich als „geheimer Leitstern“ gebräuchlich.⁴⁵⁰ Die Entwicklung des Begriffs deckt sich dabei zu großen Teilen mit der Auffassung der ästhetischen Wahrheit. Wo in der Literatur der Renaissance die Auseinandersetzung um Original und Fälschung eine wichtige Rolle spielte, setzte sich später Authentizität als „Echtheitsbegriff“ in den Kunstwissenschaften durch.⁴⁵¹ Eine Erweiterung der Definition erfolgt in der Moderne, in der Kunst originell, wahrhaftig und unverfälscht sein soll.⁴⁵² Die Zuordnung zu einem bestimmten Stil bzw. Qualitätskriterien entscheiden nun darüber, inwiefern ein Kunstobjekt authentisch ist.⁴⁵³

444 Sturma, 2001, S. 183f.

445 Trilling, Lionel: *Das Ende der Aufrichtigkeit*. Ritter, Henning (Übers.): München, Wien: Carl Hanser Verlag, 1980, S. 91.

446 Ebd., S. 91.

447 Vgl. ebd., S. 91.

448 Vgl. Knaller, 2006, S. 18.

449 Betz, 2000, S. 9–11.

450 Schlich, 2006, S. 1.

451 Damerau, Burghard: *Wahrheit/Wahrscheinlichkeit*. In: Barck, Karlheinz (Hrsg.): *Ästhetische Grundbegriffe, Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Bd. 1, Stuttgart: Metzler Verlag, 2005, S. 398–442.

452 Knaller, 2006, S. 20–21.

453 Damerau, 2005, S. 398–442, zudem Knaller, Susanne: *Genealogie eines ästhetischen Authentizitätsbegriff*. In: Müller, Haro: *Authentizität. Diskussion eines ästhetischen Begriffs*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2006, S. 22.

Ab dem 20. Jahrhundert kommt es zur Fusion zweier begrifflicher Entwicklungen. Die Begriffe der Ästhetik und Philosophie des 18. Jahrhunderts und 19. Jahrhunderts treffen auf eine Synthese von juristischen und theologischen Metaphern.⁴⁵⁴ So können für Authentizität Synonyme wie unverstellt, unmittelbar, wahrhaftig und eigentlich verwendet werden.

In Anbetracht des begrenzten Umfangs dieser Arbeit und der unendlichen Vielfalt der Formen und des Aufkommens von Authentizität in allen Funktionssystemen unserer Gesellschaft soll die allgemeine begriffliche Entwicklung hier ein abruptes Ende finden. Eine assoziative Zusammenfassung ergibt u.a. Verknüpfungen von Authentizität zur Wahrheit, Echtheit, Wahrhaftigkeit, Urheberschaft, Autorität, Kohärenz im Sinne einer ästhetischen Wahrheit und Unmittelbarkeit. Diese Begriffe drücken dabei aber nicht die Authentizität als solche aus, da diese laut Trilling als Zustand der Empfindung über die Begriffe selbst hinausgeht.⁴⁵⁵ „Mit moderner Begriffstheorie könnte man den Authentizitätsbegriff als einen Clusterbegriff, offenen Begriff oder multidimensionalen Begriff charakterisieren, dessen verschiedene Verwendungsweisen bestenfalls durch Familienähnlichkeit miteinander verbunden sind.“⁴⁵⁶ Ihnen gemein ist, dass sie sich auf die Versicherung der Wirklichkeit im Sinne der Übereinstimmung dessen, was ist und dem was es sein soll, beziehen. Baudrillard bezeichnet dies mit dem Anschluss an den Ursprung, der im Begriff der Authentizität ausgedrückt werde.⁴⁵⁷ Der Begriff ist für Trilling immer an eine Bewertung geknüpft und hat als solcher einen Platz im Moraljargon unserer Tage gefunden.⁴⁵⁸ Auch in aktuelleren Authentizitätsdiskussionen findet das Normative des Begriffs Beachtung. So urteilt nach Geesche Wartemann jeder, der das Wort benutzt, anstatt lediglich zu beschreiben.⁴⁵⁹

454 Knaller, 2006, S. 25–26.

455 Vgl. Trilling, 1980, S. 91.

456 Wenninger, 2009, S. 25.

457 Baudrillard, Jean: *Das System der Dinge. Über unser Verhältnis zu den alltäglichen Gegenständen*. Frankfurt; New York: Campus Verlag, 2007, S. 98.

458 Vgl. Trilling, 1980, S. 91.

459 Wartemann, Geesche: *Theater der Erfahrung. Authentizität als Forderung und als Darstellungsform*. Hildesheim: Universität, 2002, S. 12.

Mit Blick auf die Begriffsgeschichte ist diese Bewertung positiv konnotiert und vermittelt bzw. beschreibt ein Vertrauen in die Wirklichkeit, das per se nicht mehr gegeben ist. Authentizität macht unsere Wirklichkeit wirklich, lässt sie wirklich werden und wird dadurch zum entscheidenden Attribut unserer Wirklichkeitskonstruktion.

Dabei geht es sowohl um eine objektbezogene Authentizität im Sinne von Gegenständen, die authentisch sein können, als auch um eine subjektbezogene Authentizität, die sich auf Personen und deren Sein und Handeln erstreckt.⁴⁶⁰ Zudem verweist der Begriff gleichermaßen auf das Referenzsystem, das die gesamte Zuschreibung von Zeichen bestimmt. An die Stelle Gottes als Bezugspunkt aller Wirklichkeit, ist der säkulare Zeichencode gerückt, auf den als neues metaphysisches Referenzsystem durch die Zuschreibung von Authentizität Bezug genommen wird. Im Folgenden soll auf die Art und Weise, wie Subjekte und Objekte die Zuschreibung authentisch erhalten, eingegangen werden. Dies soll in Form einer offenen Konzeption, nicht unbedingt in einem festen Konzept, geklärt werden,⁴⁶¹ da ein solches der Multidimensionalität des Begriffs nicht gerecht werden könnte.

6.2 Unsicherheit und Vertrauen – Exkurs über Authentizität, Wahrheit, Glaubwürdigkeit und Wahrhaftigkeit

Der Zustand der permanenten Unsicherheit, wem oder was Vertrauen in Form der Bewertung authentisch zugesprochen wird, zieht sich durch alle Lebensbereiche. Christian Strub versucht diesbezüglich Aufklärungsarbeit zu leisten, indem er Gründe für die Unsicherheit und Eigenschaften authentischer Darstellungen aufzeigt.

„Inauthentische Darstellungen müssen keine falschen oder gar lügenhaften Darstellungen sein. Umgekehrt können wahre oder wahrhaftige

⁴⁶⁰ Vgl. Budke, 2004, S. 84.

⁴⁶¹ Vgl. Wenninger, S. 27.

Sätze genauso inauthentisch sein wie die lügnerischen und falschen.“⁴⁶² Das allein hilft nicht wirklich bei einer Differenzierung, allerdings beschreibt er einen Zusammenhang zwischen dem historischen Ursprung des Authentizitätsproblems und der Möglichkeit der Entstehung falscher Sätze über die Welt bzw. der Möglichkeit zur Lüge.

Diese Möglichkeit entsteht genau dann, wenn Darstellung keine Magie, d.h. reale Teilhabe am Dargestellten mehr ist. Ursprünglich fallen Magie und Darstellung zusammen: Man bemächtigt sich des Gegenstandes durch Darstellung. Die westliche Kultur kann (u.a.) dadurch definiert werden, daß sie in einem äußerst mühsamen Prozess Magie und Darstellung trennt.⁴⁶³

Wir leben folglich kulturell bedingt im Bewusstsein der prinzipiellen mimetischen Differenz zwischen Darstellung und Dargestelltem und dadurch in einem chronischen Zustand des Zweifels bezüglich der Darstellungstransparenz.⁴⁶⁴ Wir können folglich nicht wissen, was wahr ist und was nicht. Nach Strub können wir aber bemerken, was authentisch ist. Demnach existiert eine authentische Darstellung genau dann, „wenn man mit sprachlichen, bildlichen, lautlichen, körperlichen Darstellungsmitteln die Unmittelbarkeit – d.h. das nicht von der Vermittlung über die Darstellung Aspektierte – eines Themas (eines Gegenstandes, eines Ereignisses, einer fremden oder eigenen Person) erwischt (produziert, rezipiert, ist).“⁴⁶⁵ Die Koppelung von Authentizität und Wahrheit liege nun deshalb nahe, weil die Kennzeichnung einer Darstellung als authentisch oder inauthentisch als Grund dafür gelten könne, dass eine Darstellung wahr oder falsch sei. Deshalb wäre jede authentische Darstellung auch wahr, weil sie nämlich eine „Teilhabe“ des Darstellenden am dargestellten Thema darstellen würde.⁴⁶⁶ Die Wahrheit ist nunmehr nicht der Grund für Authentizität, sondern

⁴⁶² Strub, Christian: *Trockene Rede über mögliche Ordnungen der Authentizität*. In: Berg, Jan; Hügel, Hans-Otto; Kurzenberger, Hajo (Hrsg.): *Authentizität als Darstellung*. Hildesheim: Universität, 1997, S. 10.

⁴⁶³ Ebd., S. 10.

⁴⁶⁴ Vgl. ebd., S. 10.

⁴⁶⁵ Ebd., S. 9.

⁴⁶⁶ Vgl. ebd., S. 10.

erschließt sich uns erst durch die Unmittelbarkeit der Authentizität. Diese „Wahrheit“ bezieht sich dann allerdings nur auf den Moment oder Ausschnitt der authentischen Darstellung. Sind solche authentischen Darstellungen in ein fiktionales Gefüge eingebettet, kommt es zu einem Nebeneinander von Fiktion und Wahrheit, nicht zu einem dichotomischen Verhältnis der Begriffe.

Des Weiteren gibt Strub zu bedenken, dass es auch wahre Darstellungen gibt, die nicht authentisch sind. Ihre Wahrheit kann nicht durch Authentizität begründet werden, wie beispielsweise die Behauptung $7+5=12$, die zwar wahr, aber niemals authentisch ist.⁴⁶⁷ Entsprechende Beispiele führt Strub auch für die Inauthentizität an.

So ist A: Eine Darstellung [...] inauthentisch, weil sie das Dargestellte nicht als Darstellungsunabhängiges darstellt, obwohl man eine solche Darstellung für möglich hält und der Darstellende eine solche Darstellung versucht hat (oder man angenommen hat, er habe sie versucht). Hier impliziert Inauthentizität Falschheit.

Zudem ist B: Eine Darstellung [...] inauthentisch, weil sie das Dargestellte nicht als Darstellungsunabhängiges darstellt, aber der Darstellende es auch gar nicht versucht hat (oder man geglaubt hat, er habe es nicht versucht), obwohl man eine solche Darstellung für möglich hält. Die Darstellung der Farbe eines Tisches könnte durchaus authentisch sein, aber der Satz „Dieser Tisch ist braun.“ wird normalerweise nicht als Kandidat für eine solche authentische Darstellung gelten (und natürlich kann er wahr oder falsch sein).

Letztlich ist C: Eine Darstellung [...] inauthentisch weil es gar keine Möglichkeit zu einer authentischen Darstellung gibt. Der Satz „ $7+5=12$ “ ist in diesem Sinn inauthentisch (und wahr), der Satz „ $7+5=13$ “ ist in diesem Sinn inauthentisch (und falsch). Zur Unterscheidung [...] sollten A und B Fälle von Inauthentizität, Fall C ein Fall von An-authentizität genannt werden.⁴⁶⁸

⁴⁶⁷ Vgl. Strub, 1997, S. 10.

⁴⁶⁸ Ebd., S. 11.

Wie bereits in der Einleitung zu diesem Kapitel erwähnt, ergibt sich Authentizität als Notwendigkeit erst aus einem nicht eindeutig über die intersubjektiven Parameter der Lebenswelt zu klassifizierenden System heraus. Im Anschluss soll jetzt eine Differenzierung der Begriffe Glaubwürdigkeit und Wahrhaftigkeit erfolgen. Kristof Rouvel bezieht sich in seinem Beitrag für das Hildesheimer Graduiertenkolleg hierfür auf den rollentheoretischen Ansatz des Soziologen Erving Goffman:

Glaubwürdigkeit wird beschrieben als ein Effekt der Darstellung (performance) unabhängig von der Wahrhaftigkeit oder Unwahrhaftigkeit der Intention des Darstellers: [...] Dem Adressaten muß die Glaubwürdigkeit stets als Wahrhaftigkeit erscheinen [...], während dem Darsteller selbst seine eigene Glaubwürdigkeit sich stets entzieht; er weiß lediglich, ob er wahrhaftig ist oder nicht, und wird sich in beiden Fällen bemühen, glaubwürdig zu sein, d.h. den Eindruck von Wahrhaftigkeit zu erwecken.⁴⁶⁹

Gelingt diese Darstellung, so wird Glaubwürdigkeit zur Außenseite der Wahrhaftigkeit unabhängig von der inneren Wahrhaftigkeit bzw. Unwahrhaftigkeit.⁴⁷⁰ Die Unabhängigkeit des Gelingens bzw. Misslingens einer Darstellung von der ihr zugrunde liegenden Intention impliziert Fälle, in denen Wahrhaftigkeit und Glaubwürdigkeit bzw. Lüge und Unglaubwürdigkeit nicht zusammenfallen. So etwa beim von Goffman⁴⁷¹ erwähnten und durch Rouvel angeführten erfolgreichen Hochstapler versus dem wahrhaftigen Zeugen, dem nicht geglaubt wird.⁴⁷² Davon abstrahierend entwickelt Rouvel in Anschluss an Kierkegaards Gedanken der ethischen Selbstwahl eine Definition von Authentizität im Sinne der Wahrhaftigkeit gegenüber sich selbst.⁴⁷³

Es soll hier nochmals auf die Dimension des Authentizitätsbegriffs eingegangen werden, die sich über die ihn konstituierenden Elemente erhebt und nicht mit ihnen gleichgesetzt werden darf. Des Weiteren

⁴⁶⁹ Rouvel, Kristof: *Glaubwürdigkeit, Wahrhaftigkeit und Authentizität*. In: Berg, Hügel, Kurzenberger, 1997, S. 218.

⁴⁷⁰ Vgl. ebd., S. 218.

⁴⁷¹ Vgl. ebd., S. 219.

⁴⁷² Vgl. ebd., S. 219.

⁴⁷³ Vgl. ebd., S. 220ff.

bleibt festzuhalten, dass Authentizität zwar ohne Wahrheit möglich ist, dabei aber Wahrheit im Moment der authentischen Darstellung konstituieren kann. Authentizität kann folglich in fiktionalen Handlungen vorkommen, wodurch nicht von einem dichotomischen Verhältnis von Authentizität und Fiktion auszugehen ist. Somit kann selbst ein inszeniertes und gescriptetes Reality TV-Format Authentizitätspotenzial aufweisen. Ebenso kann es glaubhaft sein, ohne wahrhaftig im Sinne der Faktizität des Inhalts sein zu müssen, wenn es in der Darstellung gelingt, glaubhaft zu sein. Solange das System aus Darstellung, Inhalt und Kontext im Sinne der lebensweltlichen Erwartungshaltung kohärent ist, wird es nicht hinterfragt, als solches angenommen und bleibt damit im Sinne der Praxis anschlussfähig. Die Verhandlung der Alltagsinszenierungen stellt das Subjekt und damit die permanente Fragwürdigkeit der Darstellungstransparenz ins Zentrum der Betrachtung. Auf diese Authentizitätskonstruktionen von Subjekten soll nun eingegangen werden.

6.3 Die Undurchsichtigkeit des Wie und Wo personeller Authentizität

Personen können außerhalb eines künstlerisch inszenierten Kontextes, der sämtliche Eigenschaften, Motive und Gefühle der in ihm vorhandenen Figuren determiniert, nur fragmentarisch wahrgenommen werden. Durch die unendliche Informationsvielfalt über eine Person ist eine Authentizitätsanalyse stets spekulativ.

Im Menschen kommt diese Verstellungskunst auf ihren Gipfel: Hier ist die Täuschung, das Schmeicheln, Lügen und Trügen, das Hinter-dem-Rücken-Reden, das Repräsentieren, [...] das Bühnenspiel vor anderen und vor sich selbst, kurz das fortwährende Herumflattern um die eine Flamme Eitelkeit [...].⁴⁷⁴

⁴⁷⁴ Nietzsche, Friedrich: *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne*. München: Hanser, 1980, S. 310.

Allein der Versuch innerhalb einer solchen Arbeit das Spektrum der personellen Authentizität aufzuschlüsseln, wäre vermessen. Wie uns das Zitat von Nietzsche vor Augen hält, ist der Mensch an sich, zumindest nach außen hin, nie authentisch.

Für die Authentizitätskonstruktion lassen sich dennoch Eckpunkte aufzeigen, zwischen denen sie stattfindet und die aufzeigen, wo bzw. wann und wie eine Person überhaupt authentisch ist. Nach Schiller „spielt der Mensch nur und ist nur da in voller Bedeutung des Wortes ganz Mensch, wo er spielt.“⁴⁷⁵ Ganz Mensch sein kommt zumindest assoziativ einer Authentizität recht nah. Oscar Wilde führt Ähnliches an, indem er zu bedenken gibt, dass der Mensch „am wenigsten er selbst ist, wenn er in eigener Person spricht. Gib ihm eine Maske, und er wird die Wahrheit sagen.“⁴⁷⁶ Paradoxiertweise scheint für den Menschen durch das Anlegen einer Maske über der Erscheinung einer Selbstrepräsentation die anhand der Übernahme einer sozialen Rolle geleistet wird, diese überflüssig zu werden, sodass er durch bzw. über Maske das zeigen kann, was sonst durch die Rollenübernahme im Alltag sorgfältig verborgen bleibt.

Authentizität, als ein Ergebnis einer Inszenierung, ist, egal inwiefern sie authentisch ist, an künstlerische bzw. künstliche Formen und Konventionen gebunden. Dieses Ergebnis deckt sich mit der These des interdisziplinären Graduiertenkollegs zum Thema Authentizität, das 1994 in Hildesheim stattfand. Daraus folgt, „dass Authentizität in medialer, ästhetischer wie nichtästhetischer Kommunikation grundsätzlich als Form, Resultat bzw. Effekt medialer Darstellung verstanden werden muss.“⁴⁷⁷ Der Ursprung bleibt ungewiss, da ein wirklicher Blick hinter die eigene Maske der Alltagsrepräsentation sogar uns selbst nicht mit Sicherheit gelingt.

475 Schiller, Friedrich: *Über die ästhetische Erziehung des Menschen. Fünfzehnter Brief*. Zitiert nach: Trilling, 1980, S. 116.

476 Wilde, Oscar: Der Kritiker als Künstler. In: http://www.besuche-oscar-wilde.de/werke/deutsch/essays/der_kritiker_1.htm, letzter Zugriff: 08.05.2016.

477 Betz, 2000, S. 7.

Aufgrund der medialen Transformation durch das Fernsehen kommt es in den Formaten nur zur Präsentation des phänomenalen Leibes mit seiner Physiognomie. Die Darstellung dieses Leibes, ob als Repräsentation bzw. Verkörperung einer dramatischen bzw. fiktiven oder gesellschaftlichen Rolle im Sinne einer Selbstdarstellung, ist immer mit einer Repräsentation verbunden. Diese kann mehr oder weniger authentisch wirken. Der Unterschied zwischen Performer und Darsteller ist von daher in diesem Kontext als obsolet zu betrachten. Jeder Performer ist automatisch ein Darsteller seiner selbst und seiner Performance.

Es bleibt hier bei der bloßen rezeptionsästhetischen Authentizität, d.h. beim Effekt von Authentizität. Dessen Feststellung oder Behauptung ist immer mit einem Verhältnis von Darstellung und Darstellungsabhängigkeit, die den Eindruck von Unmittelbarkeit erweckt, verbunden. Insofern lässt sich von einer ebenso paradoxen⁴⁷⁸ Begriffsbestimmung sprechen, wenn sich, die Definition von Strub wiederholend, „das Dargestellte durch die Darstellung als nicht Dargestelltes präsentiert.“⁴⁷⁹ Als nicht Dargestelltes wird das Authentische wahrgenommen, weil es mit Unmittelbarkeit verbunden wird, während durch diesen Effekt der konstitutive mediale Vermittlungs- sowie Rezeptionsprozess in den Hintergrund tritt. Unmittelbarkeit bedeutet in diesem Zusammenhang das Entstehen eines Eindrucks von ungebrochener sozialer Realität und eine rollenlose Selbstdarstellung durch die Präsentation des Leibes und seiner Physiognomie. Diese kann den Eindruck von ungebrochener sozialer Realität durch seine Beschaffenheit verstärken und ein Teil von ihr werden.

Die Leibespräsentation kann als Metapher für die bereits angesprochene rollenlose Selbstdarstellung verwendet werden, auch wenn der Leib stets auf seine Verkörperungsmöglichkeiten verweist. Soziale

478 Christian Strub offeriert hier auch die Möglichkeit, die Definition als nicht-paradox zu lesen. Das führt zu der Auffassung, dass es innerhalb der verwendeten Darstellungsverfahren bestimmte Verfahrensweisen gibt, die es erlauben, die Vermitteltheit der Darstellung zu durchbrechen. Der Unterschied der Lesarten paradox und nicht-paradox führt zur eigentlichen Streitfrage, ob es Authentizität gibt oder nicht.

479 Strub, Christian: *Trockene Rede über mögliche Ordnungen der Authentizität*. In: Berg, Hügel, Kurzenberger, 1997, S. 7–17, S. 9.

Konnotationen des Leibes können auch bei der Verkörperung einer dramatischen Rolle nicht ausgelöscht werden. Wie die beschriebene Darstellung der Elektra durch die Schauspielerinnen Eysoldt in [Kap. 2.1. Vorspiel im Dschungel](#) zeigt, verwies Elektras Raserei auf Eysoldts Körperlichkeit als sich verletzende Frau. Ein dichotomisches Verhältnis von Präsentation des Leibes und der Repräsentation einer Rolle besteht demnach nicht.⁴⁸⁰ Die hier zu analysierenden Formate befassen sich mit Personen, die selbst lediglich in ihrer gesellschaftlichen, d.h. sozialen Rolle auftreten. Nachdem diese im Kapitel über die soziale Struktur des Alltags beschrieben wurde, soll im Folgenden versucht werden, das Authentizitätspotenzial einer solchen Rolle zu beschreiben.

6.3.1 Leib, Rolle, Identität – eine vielschichtige Einheit

Die Verkörperung des Selbst als kohärente Übernahme sozialer Rollen, an die eine reziproke Verhaltenserwartung gerichtet wird, impliziert eine vom Subjekt ausgehende Urheberschaft des Selbst, aber ebenso die Übernahme etwas bereits Existenten und Verfremdenden. Der Verdacht des Scheins haftet nicht nur dem Inszenierungsbegriff, sondern auch seinen Unterkategorien, wie hier der Rolle, an. Das Reden über Alltagsmasken, die nichts ursprüngliches an sich haben, impliziert eine perpetuierende, nicht zu durchbrechende oder zu durchschauende Künstlichkeit des menschlichen Seins. Die Metapher der Maske erscheint diesbezüglich zwar in gewisser Weise gerechtfertigt, gleichzeitig aber zu statisch und undifferenziert. Eine Maske, die im Alltag getragen wird, verbirgt die Person, die sie trägt und wäre somit zwar eventuell, bedingt durch ihre Wirkung bzw. die Glaubwürdigkeit ihrer Wirkung, authentisch – die Person aber wird nicht greifbar. Lediglich der Leib verbleibt zur Authentizitätsanalyse, was zwar essentiell, allerdings auch etwas dürrig erscheint.

480 Vgl. Fischer-Lichte, 2004, S. 255ff.

Dem statischen Konstrukt der Maske⁴⁸¹ wird hier das dynamische Konstrukt der Rolle gegenübergestellt, um das Problem der personellen Authentizität weiter differenzieren zu können. Der Rollenbegriff ist in der soziologischen und sozialpsychologischen Tradition von großer Bedeutung, da er über den Begriff der Rolle das Verhältnis von Individualität und Sozialität zu erklären versucht.⁴⁸² Daher werden in stark verkürzter Form Auszüge rollentheoretischer Ansätze aus Soziologie und Sozialpsychologie angeführt, die für die Analyse der personellen Authentizität in Reality TV-Formaten nützlich erscheinen.

Der soziologische Rollenbegriff wird trotz der Verwendung des Begriffs der sozialen Rolle durch Georg Simmel auf den Ansatz des Kulturanthropologen Ralph Linton zurückgeführt.⁴⁸³ Günter Wiswede führt aus der Vielfalt von soziologischen Rollenkonzepten einige, ihm wichtig erscheinende, an und gliedert diese in zwei Kategorien. So ist im normativen Konzept eine soziale Rolle ein faktisches Verhalten oder eine bestimmte Sollvorstellung bzw. Verhaltensnorm. Hier definiert sich Rolle als Teilklasse von Erwartungen, die gegenüber dem Inhaber bestimmter sozialer Rollen bestehen. Die zweite Kategorie beinhaltet das behaviorale Konzept, welches Rolle als Verhalten, das gegenüber anderen Positionsinhabern in einer sozialen Struktur geäußert wird, ansieht.⁴⁸⁴ Unter Sozialwissenschaftlern wird heute in weitestgehender Übereinstimmung das Rollenkonzept im normativen Sinn verwendet, ebenso auch von den Sozialpsychologen.⁴⁸⁵

Davon ausgehend ist weiter zu differenzieren zwischen einem formalistischen und interpretativen Rollenbegriff. Beide versuchen das Verhältnis von Individualität und Sozialität über den Rollenbegriff zu lösen.

481 Griese, Hartmut M.: *Rollentheorie und Anthropologie*. Duisburg: Verlag der Sozialwissenschaftlichen Kooperative, 1976, S. 21 (Griese führt beispielhaft die „Charaktermaske“ bei Marx an).

482 Vgl. Schreyögg, Astrid: *Supervision: Ein integratives Modell. Ein Lehrbuch für Theorie und Praxis*. Paderborn: Junfermann, 1991, S. 258.

483 Vgl. Wiswede, Günter: *Rollentheorie*. Stuttgart: Kohlhammer-Verlag, 1977, S. 14, zudem Ullrich, Otto: *Soziale Rolle in der Industriegesellschaft*. München: Juventa, 1978, S. 29, sowie Griese, 1976, S. 26.

484 Vgl. Wiswede, 1977, S. 15f.

485 Ebd., S. 16.

Der formalistische Rollenbegriff versteht unter Rollen festgelegte, vordefinierte und weitgehend formalisierte Verhaltensschemata,⁴⁸⁶ so beispielsweise bei Talcott Parson.⁴⁸⁷ Nach Parson scheint es unabhängig von konkreten Mitgliedern „soziale Orte“ zu geben, die mit bestimmten Rechten und Pflichten ausgestattet und überdauernd gedacht sind. Über Identifikation erfolgt daraufhin eine fortlaufende Übernahme von Werten und Normen des umgebenden Sozialsystems durch den Positionsinhaber.⁴⁸⁸ Durch solche Interaktionssituationen entstehen nach und nach verfestigte Handlungsmuster, die mit den Intentionen des jeweiligen Individuums zunehmend kompatibler werden, was von Parsons als Institutionalisierung bezeichnet wird.⁴⁸⁹ So entsteht ein Konzept der Rolle, das sich als ein „Komplex von Verhaltenserwartungen, die von komplementären Interaktionspartnern an das jeweilige Gegenüber gestellt und von diesem zunehmend bereitwilliger, zum Schluss sogar nahtlos eingelöst werden“.⁴⁹⁰ Ein solches formalistisches Rollenkonzept impliziert nicht nur alles andere als Authentizität, sondern bewegt sich nah an der Metapher der Maske, die angelegt wird oder der Feststellung von Edward Young aus dem 18. Jahrhundert, dass wir alle zwar als Originale geboren werden, aber als Kopie sterben.

Durch die interaktionistische Schule der Soziologie wurde diesem Ansatz ein interpretativer Rollenbegriff gegenübergestellt,⁴⁹¹ wie er unter Bezug auf Mead bereits vorgestellt wurde. An diesem theoretischen Ansatz soll festgehalten werden. Rollen werden selbst erlernt, interpretiert und praktiziert. Subjekte fügen sich nicht in eine strikte Rollenstruktur bzw. Rollenvorgabe, sondern bringen sie selbst hervor, wodurch die Rolle ein performatives Authentizitätspotential erhält. Auch wenn, wie bereits angeführt, die Rolle als Vermittler zwischen Gesellschaft und einer konkreten Person und zusätzlich durch Symbole wie Kleidung, Titel usw. als Strukturmerkmal einer Gesellschaft dient, muss sie stets wieder praktisch, körperlich umgesetzt werden.⁴⁹²

486 Vgl. Wiswede, 1977, S. 17.

487 Vgl. Schreyögg, 1991, S. 259.

488 Vgl. ebd., S. 260.

489 Vgl. ebd., S. 260.

490 Parsons, Talcott, 1951 zitiert nach Schreyögg, 1991, S. 260.

491 Wiswede, 1977, S. 17.

492 Vgl. Nassehi, 2003, S. 57.

Als solches hat sie in der Situation glaubhaft und kohärent in Bezug auf den Habitus und die reziproke Verhaltenserwartung zu sein, unabhängig von ihrer Wahrhaftigkeit.⁴⁹³

Wie Subjekte Rollen übernehmen bzw. ihr Selbst verkörpern und demnach auch die Rollen der anderen wahrnehmen und bewerten, ihnen Authentizität zusprechen oder eben nicht, ist vom subjektiven Beobachterstandpunkt abhängig. Für eine Authentizitätsanalyse ergeben sich somit folgende Prämissen: Dem Beobachter kann eine ihm soziokulturell bekannte Rolle in Bezug auf ihren Status und Habitus detaillierter deuten, als eine ihm soziokulturell fremde Rolle. Dennoch bleibt auch den bekannten Rollen ein betrachterspezifischer Teil inne, der letztlich mit dem individuellen Erfahrungsschatz des Betrachters abgeglichen und von diesem bewertet wird. Für fremde Kulturen bzw. Rollen aus der dem Betrachter nicht alltäglich vertrauten Lebenswelt, stützen sich die Bewertungskriterien auf Erfahrungen darüber, was man über das Fremde zu wissen meint. Betrachtungen und damit einhergehende Beurteilung müssten demnach weniger detailliert sein. Die Rollenbewertung und die in diesem Kontext zugeschriebene Authentizität ihrer Übernahme, liegen im Auge des Betrachters und verbleiben, wie im vorherigen Kapitel angeführt, auf einer rezeptions-ästhetischen Ebene.

An dieser Stelle folgt nun eine kurze Zusammenfassung, um den Überblick zu wahren. Die soziale Rolle sorgt in der Lebenswelt als Vermittler, um von konkreten Situationen auf konkrete Personen abstrahieren zu können. Dabei ist sie keine starre, entfremdende Maske, sondern ein selbst angeeignetes, auf Empathie begründetes Konstrukt, das in der Situation glaubhaft verkörpert werden muss. Diese Verkörperung ist eingeschränkt durch den Habitus, über den nicht frei verfügt werden kann. Das Repertoire der verschiedenen Rollen macht dabei die Identität einer Person, ihr Selbst, aus. Dies bedeutet, dass soziale Rollen authentisch sein können, da sie durch die Person entstehen und

⁴⁹³ Vgl. Rouvel, Kristof: *Glaubwürdigkeit, Wahrhaftigkeit und Authentizität*. In: Berg, Jan; Hügel, Hans-Otto; Kurzenberger, Hajo (Hrsg.): *Authentizität als Darstellung*. Hildesheim: Universität, 1997, S. 219.

dadurch Rückschlüsse auf deren Identität zulassen. Als Kriterien dienen hierfür die gesellschaftlichen bzw. lebensweltlichen Ansprüche und Erwartungen an die Rolle. Kohärenz als Bewertungskriterium bewegt sich hier nah am Konstrukt der ästhetischen Wahrheit.

6.3.2 Der authentische Leib – ein ambivalentes Konstrukt

Leibesbetrachtung als Metapher für eine rollenlose Selbstdarstellung bringt in Bezug auf das Authentizitätspotenzial einige Probleme mit sich. Authentizität, geknüpft an die Unmittelbarkeit des Entstehens eines Eindrucks von ungebrochener sozialer Realität, verweist auf den sozialen Rahmen als Bezugspunkt dieser Identität. Nicht nur die soziale Rolle, auch der phänomenale Leib, der in einer Gesellschaft existiert, wird von den in dieser Gesellschaft herrschenden soziokulturellen und sozioökonomischen Determinanten bestimmt und bewertet. Ein eindrucksvolles Beispiel dafür liefert Waltraud Posch in ihrem Buch *Projekt Körper*. Laut Posch wurde in den 40er Jahren durch die Entwicklung von Nylonstrümpfen und Damenrasierern Beinbehaarung bei Frauen zum schamhaft besetzten Körperdefekt stilisiert.⁴⁹⁴ Wie steht diese Arbeit am Körper, die so in das allgemeine Wahrnehmungsmuster eingegangen ist, im Verhältnis zur allseits proklamierten Natürlichkeit und Authentizität? Posch gibt zu bedenken, dass „[...] das Ideal der Natürlichkeit [...] dabei nicht mit Naturwüchsigkeit verwechselt werden [darf].“⁴⁹⁵ Dabei verweist sie auf ein Paradoxon des gesellschaftlichen Tenors. Dieses bestehe darin, dass eine Vernachlässigung der Körperbearbeitung bemerkt und negativ konnotiert werde, während eine zu starke und über die Norm hinaus gehende Bearbeitung ebenfalls negativ auffalle. Somit wird der Unsichtbarkeitstrend zu einem Ableger des Natur- und Authentizitätstrends.⁴⁹⁶ Wird gegen diesen Trend verstoßen, kann dies, wie das Beispiel Gerhard Schröder zeigt, problematisch für Personen des öffentlichen Lebens werden. Dieser verklagte 2002 eine Nachrichtenagentur, die behauptete,

494 Posch, Waltraud: *Projekt Körper. Wie der Kult um die Schönheit unser Leben prägt*. Frankfurt; New York: Campus, 2009, S. 121ff, 143.

495 Ebd., S. 131.

496 Vgl. ebd., S. 134.

er hätte sich die Haare gefärbt, was dazu führte, dass ein CDU-Abgeordneter in einer Debatte anmerkte, dass ein Kanzler, der seine Haare färbe, auch jegliche Statistik frisiere.⁴⁹⁷ Von der körperlichen Glaubwürdigkeit werden Rückschlüsse auf die innere Wahrhaftigkeit gezogen. Auf der anderen Seite liegt ein wie von Kristof Rouvel in Bezug auf Kierkegaard erstelltes Authentizitätsgefüge vor. Authentizität als Wahrhaftigkeit gegenüber sich selbst, unabhängig von der äußeren Dimension der Glaubwürdigkeit.⁴⁹⁸ Auch Posch führt an, dass im körperlichen Sinne Authentizität einem aktuellen Lebensgefühl entspreche, das sich zwischen Echtem und Künstlichem entscheidet und diese Wahl verinnerlicht. Somit ermöglicht Authentizität die für sich selbst legitimierte Gleichzeitigkeit von Natürlichkeit und Künstlichkeit.⁴⁹⁹ Diese Entscheidungen, wie beispielsweise zu einem Schönheitschirurgischen Eingriff, sorgen für die Herstellung der Einigkeit von innerem Befinden und äußerer Erscheinung und somit zu einem internalisierten Authentizitätsempfinden.⁵⁰⁰ Eine Botoxbehandlung einer Frau Mitte fünfzig, die sich fühlt wie eine Dreißigjährige, könnte somit als authentifizierende Maßnahme gedeutet werden.

Es liegen somit folgende Authentizitätsverständnisse des Leibes vor. Zum einen erweckt die Physiognomie eines Laiendarstellers, bzw. einer Person, die sich selbst verkörpert und in deren Leib die Spuren des Lebens eingeschrieben sind, wie Alter oder andere Verbrauchsspuren, den Eindruck einer ungebrochenen sozialen Realität. Die Leiber der Kandidatinnen von *Extrem Schön* veranschaulichen dies auf drastische Art und Weise. Die Spuren der körperlichen Verwahrlosung und Schwangerschaften sind deutlich zu sehen und werden explizit zur Schau gestellt.⁵⁰¹ Alter und Lebenswandel zwischen Bartresen und Strand haben sich in die Leiber der *Villa Germania* Bewohner eingeschrieben. Falten ziehen sich durch die braune Haut der Gesicht-

497 Vgl. Posch, 2009, S. 131f.

498 Vgl. Rouvel, 1996, S. 220.

499 Vgl. Posch, 2009, S. 135.

500 Vgl. ebd., S. 138.

501 Vgl. u.a. ES: Seq.: I1, K2, O1, x1, z1

ter, während kratzende Stimmen und Husten vom kontinuierlichen Tabakgenuss Zeugnis ablegen.⁵⁰²

Soziale Realität ist an soziale Normen und kollektive Wertvorstellungen wie Schönheitsideale geknüpft. Somit kann diese auch entstehen, wenn sie sich diesen Normen fügt, der Körper innerhalb der Norm bearbeitet und damit erzeugt wird. Die medial vermittelten Bilder der Kandidaten im Dschungelcamp zeugen von solchen Bearbeitungen, in Form von Make-up, entfernter Körperbehaarung, oder sichtbar regelmäßig betriebenen Sport. Diese Bearbeitung wie auch nachträglich vorgenommene Bearbeitungen an Bildern fallen in den gesellschaftlichen Normbereich. Die Kandidaten dürfen lediglich einen Luxusartikel mit ins Camp nehmen, wodurch viele Möglichkeiten der Bearbeitung entfallen. Zudem bietet der Alltag im Camp keine spezielle Ernährung oder Sportangebote, die über die zu leistenden Pflichten hinausgehen. Dafür offenbaren sich die Lebensbedingungen des Camps an den natürlichen Leibern.

Letztlich kann auch bei einer Abweichung dieser Natürlichkeitsnorm durch Schönheitsoperationen von einem, in diesem Fall authentifizierten, Körper die Rede sein, wenn diese Eingriffe das innere Empfinden der Person dem äußeren Erscheinungsbild angleichen. Der neue phänomenale Leib müsste demnach habituell in der Lage sein, den neuen semiotischen Körper kohärent hervorzubringen. In Anbetracht des zu analysierenden Formates *Extrem Schön* würde sich die Unterscheidung zwischen authentischem und authentifiziertem Körper anbieten. In den Rückführungssequenzen zeigt sich allerdings die Unfähigkeit der Verkörperung mit dem erneuerten Leib. Das gehen auf hohen Schuhen fällt den Kandidatinnen sichtbar schwer, während die gezeigten Modelposen gestellt und verkrampft wirken.⁵⁰³

502 Vgl. u.a. VG: Seq.: B,C, I.

503 Vgl. ES: Seq.: nb1, Ec1.

6.4 Authentizität und ihre mediale Transformation

Authentizität als Zuschreibung von Wirklichkeit ist bei medialen Transformationen von essentieller Bedeutung. Das einzig Unmittelbare ist das Bild der Wirklichkeit auf dem Bildschirm, nicht die Wirklichkeit selbst, das allerdings keine Veränderung der Zuschreibungsprozesse von Authentizität zur Folge hat.

Anzuführen ist diesbezüglich Walter Benjamin und dessen Diagnose der Bedeutungsverschiebung in der Einzigartigkeit des Originals im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit. So ist für ihn die originäre Bedeutung eines Kunstwerkes an seinen Kultwert gebunden. Davon ausgehend ist „mit der Säkularisierung der Kunst [...] die Authentizität an die Stelle des Kultwerts“ gerückt, wodurch der Ausstellungswert den Kultwert in seiner Funktion ablöst.⁵⁰⁴ Die Folge ist zwar eine Veränderung bzw. ein Verlust der von Benjamin so bezeichneten Aura, dennoch beginnt mit der Fotografie und dem „neuen“ Medium Film eine neue Sichtbarkeit des Authentischen, wie sie später auch Siegfried Kracauer beschreibt.⁵⁰⁵ „Von der photographischen Platte [ist] eine Vielzahl von Abzügen“⁵⁰⁶ möglich, daher ergibt „die Frage nach dem echten Abzug [...] keinen Sinn mehr.“⁵⁰⁷ Damit erledigt sich für Benjamin die Frage der Authentizität hinsichtlich des fetischisierten Originalcharakters im Kunstsystem. Eine Anknüpfung daran kann in Phillip Auslanders Argumentation über die Authentizität von Rockmusik gesehen werden, die für die vorliegende Beschreibung von Bedeutung ist. Auslander führt an, dass Rockmusik per se nie wirklich die Musik ist, die von den Instrumenten erzeugt wird. Sie wird nur durch „speakers and delivering recordings“⁵⁰⁸ wahrgenom-

504 Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1963, S. 21.

505 Vgl. Kracauer, Siegfried: *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. Frankfurt a. Main: Suhrkamp, 1985, S. 77ff.

506 Benjamin, 1963, S. 21.

507 Ebd., S. 21.

508 Auslander, Phillip: *Tryin' To Make It Real. Live performance, simulation, and the discourse of authenticity in rock culture*. In: Ders. (Hrsg.): *Liveness. Performance in a mediated culture*. London: Routledge, 2008, S. 63.

men. Authentizität ist nicht nur mit dem Original, sondern auch mit dessen Transformation durch ein Medium verknüpft, insofern deren technische Voraussetzungen lebensweltlich verinnerlicht wurden. Laut Auslander hängt Authentizität mit der Möglichkeit zusammen, das Transformierte, so wie es transformiert erscheint, live erneut zu performen. Als Beispiel führt er an, dass Aufnahmen von Jimi Hendrix, die im Studio verzerrt und übersteuert wurden, von Hendrix nachträglich gespielt wurden, wie sie auf dem Tonträger zu hören waren. Das authentifizierte die Tonaufnahmen durch die nachträgliche Live-Performance, oder zumindest durch das Wissen des Rezipienten, dass Hendrix es so spielen könnte. Im vorliegenden Fall würde das bedeuten, dass ein durch das Medium Fernsehen transformierter Körper solange authentisch ist, wie das Vorhandensein seiner identischen physischen Existenz besteht. In Bezug auf die Alltagsinszenierungen bedeutet es die Möglichkeit ihrer anschlussfähigen Wiederverkörperung.

Grundsätzlich bleibt anzumerken, dass Authentizität prinzipiell durch eine mediale Transformation wahrnehmbar ist. Es geht nur um die Unmittelbarkeit im Sinne der direkten Überprüfbarkeit und dem Vertrauen in das übermittelnde Medium. Wenn sich die gezeigten Inhalte zeitlich und räumlich in potentieller Erreichbarkeit befinden und ihrer Darstellung vertraut wird, kann das Fernsehen als technische Erweiterung unserer Wirkzone eine authentische gelebte Gegenwart erzeugen.

6.4.1 Der Körper und sein Bild – Exkurs Liveness

In Bereichen der darstellenden Kunst, wie der Performance Art, die sich lange Zeit über die leibliche Kopräsenz definierten, ist diese unmittelbare Leiblichkeit nicht mehr selbstverständlich.

Im Zuge der zunehmenden Medialisierung unserer Kultur hat [...] wieder verstärkt eine Debatte um die besonderen medialen Bedingungen von Theateraufführungen, um die leibliche Ko-Präsenz von Akteuren und Zuschauern, ihre sogenannte ‚liveness‘ eingesetzt.⁵⁰⁹

⁵⁰⁹ Fischer-Lichte, 2004, S. 114. Des Weiteren weist Fischer-Lichte auf den unterschiedlichen Gebrauch des Live-Begriffes hin. Dieser im Deutschen dem Fernsehkontext

So gibt es keine Art der Aufführung mehr, die nicht durch ihre Medialisierung einem Millionenpublikum zugänglich gemacht wird, wodurch sich aber die in [Kapitel 2.3. *Theatralität eine Bestandsaufnahme*](#) erwähnte Unterscheidung zwischen Aufführung und Vorführung ergibt.⁵¹⁰ Die Grundzüge dieser Debatte können anhand zweier konträrer Positionen stark verallgemeinert zusammengefasst werden. So führt Fischer-Lichte Peggy Phelan und den soeben angeführten Phillip Auslander als Vertreter der verschiedenen Positionen an. Der präsenste Körper als Bastion von Authentizität und Subversivität, steht gegen die, durch die kulturhistorischen Umbrüche entstandene, Gleichwertigkeit des Bildes zu seinem Ursprung.

Auf den, dieser Debatte zugrunde liegenden, Grabenkampf der kulturellen Überlegenheit der beiden Positionen soll hier nicht eingegangen werden. Zum Punkt der Authentizität muss allerdings angeführt werden, dass durch das zunehmende verschwinden des präsenten Körpers aus dem Prozess der Wirklichkeitskonstitution, sein präsentiertes Bild zunehmend authentifiziert wird.

The ubiquity of reproductions of performances off all kinds in our culture has led to the deprecation of live presence, which can only be compensated for by making the perceptual experience of the live as much as possible like that of mediated, even in cases where the live event provides its own brand of proximity.⁵¹¹

Authentizität als Bewertung der Beziehung zwischen Rahmen und Inhalt verändert sich mit seinen Referenzpunkten. Als solches kann die von Auslander angesprochene Art der Nähe durch ihre konsequente Etablierung als ebenso authentisch und somit wirklichkeitsgenerierend betrachtet werden, wie die Nähe durch Präsenz.

entnommene und Echtzeit bedeutende Begriff, bezieht sich hier auf den Gegensatz zwischen Aufführung und deren Aufzeichnung. In dieser Arbeit soll diese kulturelle Divergenz dadurch gelöst werden, dass eine Echtzeit-Abbildung als Live, die Wahrnehmung einer authentischen und Anteilnahme implizierenden Darstellung, gleichwohl ihres historischen Charakters, als Liveness bezeichnet wird.

510 Vgl. Fischer-Lichte, 2004, S. 115

511 Auslander, 2008, S. 117.

6.5 Authentizität und das Hypermedium Fernsehen

Es folgen nun noch einige relevante Aspekte von Authentizität in Bezug auf das Hypermedium Fernsehen. Dazu werden die einzelnen Aspekte wie die Darstellung von Personen, Körpern, inhaltlichen Zusammenhängen, sowie die Faktizität der vermittelten Stoffe und deren mediale Transformation auf ihre jeweilige Möglichkeit von Authentizität erläutert.

6.5.1 Person, Performer, Darsteller, Figur im Reality TV

Die Authentizitätskonstruktion der Menschen in den Formaten gestaltet sich wie folgt: Die auftretenden Personen sind außerhalb des Formates lebensweltlich als die Menschen existent, die sie darstellen. Für die Verhandlung der Alltagsinszenierungen, die sich auf unsere Lebenswelt beziehen, ist es essentiell, dass die auftretenden Menschen nach Kriterien ihrer lebensweltlichen, personellen Authentizität hin beurteilt werden. Ihrem Verhalten, Sein und den durch sie verkörperten Alltagsinszenierungen wird, im Sinne der Anschlussfähigkeit, Legitimität und dadurch Authentizität zugesprochen, oder eben nicht.

Der zugewiesene Platz im Handlungsgefüge bzw. der von der Regie ausgewählte Ausschnitt, welcher Personen in einer bestimmten Situation zeigt, impliziert eine Fiktionalisierung, auch einer lebensweltlich existenten Person, zu einer Figur im Handlungsgefüge des Formates. Die Figur im Reality TV ist allerdings schwer zu klassifizieren. Die lebensweltlich existente Person wird aufgrund der, an die zeitliche Kontextualisierung angelegte lebensweltliche Struktur, fiktionalisiert und dadurch zu einem Hybridwesen, das sowohl Teile ihrer Person, als auch einer Figur in sich vereinigt.

Eine dramatische Figur als etwas intentional Gemachtes, Konstruktives, Artifizielles impliziert nicht die Vorstellung von Autonomie, sondern lediglich von Funktionalität.⁵¹² Sie ist nicht von ihrem fiktiven

⁵¹² Vgl. Pfister, Manfred: *Das Drama. Theorie und Analyse*. München: Wilhelm Fink Verlag. 11. Auflage 2001, S. 221.

Kontext zu trennen, da sie außerhalb des dramatischen Textes nicht existiert, wodurch auch der Satz von Informationen über sie durch denselben reglementiert ist und allein der fiktive Kontext die Figur prägt und definiert.⁵¹³ Im Gegensatz dazu ist eine lebensweltlich existente Person von ihrem Kontext mitgeprägt und als eine durch ihn gewordene von ihrem Kontext analytisch isolierbar. Die Anzahl von Informationen, die man über eine Person in Erfahrung bringen kann, ist unbegrenzt, weshalb nicht jedes informelle Detail, wie beispielsweise ihr Name, eine Bedeutung besitzen muss.⁵¹⁴

Dieses Dilemma wird im Folgenden dadurch gelöst, dass die auftretenden Menschen in Bezug auf die Handlung, in der sie dem Rezipienten zugänglich sind und die das Auswahlkriterium für die Informationsvergabe über die gezeigten Menschen darstellt, als Figuren bezeichnet werden. Diese können dann durch Instrumentarien einer klassischen Dramenanalyse kategorisiert werden. In Bezug auf ihre Authentizität werden Darstellung und Verkörperung ihrer Rolle nach ihren lebensweltlichen Gegebenheiten, nicht ausschließlich nach konzeptionellen Aspekten der Handlung hin beurteilt. Eine Figur kann demnach nicht aufgrund konzeptioneller Handlungsbegebenheiten als nicht authentisch beurteilt werden, dies würde nämlich die ausschließliche Determination der Figur durch das Handlungsgefüge implizieren. Bei einem, im Format eines Reality TV präsentierten Menschen gehen Prägung und Informationssatz über die Figuration hinaus, erschließen sich aber innerhalb des Formates zuerst nur über das Figurenkonzept. Die Beziehung zwischen Figur und Person ist demnach nicht diametral. Die ausgewählten Teile der Person lassen durch die Fiktionalisierung im Reality TV-Format die Figur entstehen.

Die Verhandlung der Alltagsinszenierungen im Reality TV, geschieht auf Basis personeller Authentizität als Ergebnis authentischer Verkörperung innerhalb des theatralen Rahmens des Formates. Die zeitliche Kontextualisierung die den Schwerpunkt der zur Verhandlung ste-

513 Vgl. Pfister, 2001, S. 221.

514 Vgl. ebd., S. 221f.

henden Inszenierungen und ihrer Verkörperung setzt, führt zu der angesprochenen Fiktionalisierung, muss aber in Bezug auf den theatrale Rahmen des Formates gedeutet werden. Der Rahmen der Verhandlung muss wie ihr Inhalt legitim, anschlussfähig und dadurch authentisch sein.

6.5.2 Jetzt da und doch vorbei – Die zwangshistorische Sicht von Authentizität durch das Fernsehen

Darstellungen in Film und Fernsehen beinhalten ähnlich wie literarische Texte aufgrund der nicht gleichzeitig ablaufenden Produktion und Rezeption immer Aspekte von historischer Repräsentation. In diesem Rahmen unterscheidet Matias Martínez mehrere Bedeutungsaspekte ästhetischer Authentizität, die sich auf die Produktion, Referenz, Gestaltung und die Wirkung eines Kunstwerkes beziehen. Dadurch ergeben sich unterschiedliche Aspekte ästhetischer Kommunikation.⁵¹⁵ Sie ermöglichen eine Authentizitätszuschreibung, indem sie sich einerseits auf scheinbar feststehende lebensweltliche Konstruktionen beziehen, andererseits dem Rezipienten ein Angebot an eigenen Konstruktionsmöglichkeiten liefern.

6.5.3 Authentizität und Autor

Nach Martínez existiert ein „Legitimationszusammenhang zwischen Autorschaft, Autorität und Authentizität“. Autoren, Urheber, Künstlern und Regisseuren kann als Person, soweit sie als qualifiziert erachtet werden, Authentizität zugesprochen werden. Dieser erste Ansatz schließt an die textphilologische, theologische Begrifflichkeit, wie sie in [Kapitel 6.1.1. Historie, Entwicklung, Assoziationen, Begriffliche Unschärfe – Konzeption statt Konzept](#) angeführt wurde, an. Diesbezüglich gilt auch heute noch Authentizität als Ideal in

⁵¹⁵ Vgl. Martínez, Matias: *Zur Einführung: Authentizität und Medialität in künstlerischen Darstellungen des Holocaust*. In: Ders. (Hrsg.): *Der Holocaust und die Künste. Medialität und Authentizität von Holocaust Darstellungen in Literatur, Film, Video, Malerei, Denkmälern und Musik*. Bielefeld: Aisthesis, 2004, S. 12–17.

Bereichen der Musik und performativen Kunst, wobei sie sich auf den Ursprung und Urheber bezieht.⁵¹⁶ Sie kann denselben Personen aber auch wieder aberkannt bzw. nicht mehr länger zugesprochen werden, wie beispielsweise der von Schlich angeführte Fall über das Authentizitätsproblem in Bezug auf Bertholt Brecht⁵¹⁷ und die von Auslander erwähnten postumen Veröffentlichungen von Jimi Hendrix-Stücken⁵¹⁸ aufzeigen.

Antikes Theater und mittelalterliche Passionsspiele als gelebte Gegenwart zu beschreiben, verweist auf ihre Veränderung über die Zeit ihres Bestehens. Die Frage der Legitimität stellte sich in Bezug auf diese Entwicklungen in unterschiedlichen Formen. Die Aufführung der antiken Tragödie fand in Form eines Dramatiker-Wettbewerbs innerhalb der Dionysien statt. Die Teilnahme an einem Wettbewerb als Wettkampf unter Gleichen, impliziert den Zuspruch einer Legitimität an alle Teilnehmer, deren Erzeugnisse bewertet werden. Sophokles ging aus diesen Wettbewerben mehrfach als Sieger hervor, was als klare Zuschreibung von Legitimität gedeutet werden kann. Die Verhandlungen des Mythos in seinen Tragödien werden aus gegenwärtiger Perspektive nicht nur durch ihre Form und ihren Inhalt, sondern zudem durch seinen Stand als Arzt, Priester des Asklepios und Staatsdiener legitimiert.

Bei den Passionsspielen muss die Frage nach der Autorenschaft differenzierter gestellt werden. Die Erweiterung der Osterliturgie zu in Dialogform gesungenen Tropen der *Visitatio sepulchri*, beschreiben den Gang der drei Marien zum Grab Jesu, wie er im Lukas Evangelium dargestellt ist.⁵¹⁹ Auf die Verbindung der Begriffsgeschichte von Authentizität und der Auslegung biblischer Schriften wurde

516 Knaller, Susanne: *Ein Wort aus der Fremde. Geschichte und Theorie des Begriffs Authentizität*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter GmbH, 2007, S. 14, zudem Auslander, 2008, S. 69f.

517 Schlich, Jutta. 2004. S. 13.

518 Auslander, 2008, S. 82.

519 Vgl. Simhandl, 2007, S. 54, zudem Lukas Evangelium 24, 1–10: In: *Das Neue Testament. Einheitsübersetzung der heiligen Schrift*. Stuttgart: Verlag Katholische Bibelwerk, 1991, S. 117.

bereits eingegangen. Sie steht im Fall des bis heute bestehenden Lukas Evangeliums fest, was zumindest der Begriff der Einheitsübersetzung impliziert. Die Autorenschaft bezieht sich in diesem Fall auf den Übergang von der Lesung zur Dialogform und im weiteren Verlauf von der Osterfeier zum Osterspiel. Auch wenn manche Beschreibungen der Szene, wie die des Bischofs Ethelwood von Westminster, vorhanden sind,⁵²⁰ gibt es keinen personellen Autorenbezug für das Osterspiel. Der Legitimitätsanspruch für diese Form der Aufführungen und ihre stetige Erweiterung bis zu ihrem Verbot erfolgte dabei durch die Kirche, deren Autorität alles philosophische und wissenschaftliche Denken, sowie die Formen des Ritus unterlagen. Das Verhältnis von Autorenschaft und deren Legitimierung ergibt sich je nach Gegenstand der Betrachtung und der beurteilenden Autoritären-Instanz neu.

Die Autorenschaft eines Reality TV Formates bezieht sich nach dieser Betrachtung nicht auf die Erfinder und Gestalter des Formates, sondern auf das Format selbst. Es bildet den Rahmen des gezeigten, der zum Autor der in ihm stattfindenden Handlungen wird, die dabei von den Protagonisten selbst vollzogen werden. Die Autorenschaft bezieht sich somit sowohl auf den formatinternen theatralen Rahmen, als auch auf die in Bezug auf ihn handelnden Protagonisten, die dadurch zum Autor ihres Selbst werden. Der Rahmen und die Erzeugung des Selbst werden gleichermaßen verhandelt. Auf die Authentizität der Protagonisten wurde bereits eingegangen, weshalb sich hier auf die Autorenschaft des theatralen Rahmens bezogen wird. Dessen Legitimität und die, der in ihm vollzogenen Handlungen, werden von allen Beteiligten des extern stattfindenden theatralen Prozesses erteilt. Berichterstattungen der Presse tragen ebenso zu dieser Zuschreibung bei, wie die Akzeptanz eines Formates durch die Zuschauer, Protagonisten oder Mitwirkende. Die einzelnen Formate verweisen durch ihre Struktur, die sich verschiedenen Subgenres zuordnen lässt, auf eine unterschiedliche Betonung dieses Rahmens.

520 Vgl. Simhandl, 2007, S. 54f.

Villa Germania versucht als Doku-Soap die Protagonisten und ihre Handlungen in den Vordergrund zu stellen.⁵²¹ Der Rahmen präsentiert, kommentiert oder kontrastiert diese Handlungen, ohne sie dabei direkt zu bedingen. Die Nähe zu klassischen Dokumentationen bestimmt den diesbezüglichen Legitimationsdisput zwischen Unterhaltung und Information. Die Entrüstung über das Format bezog sich daher auf den Sender RTL2, als auch auf die Protagonisten, nicht auf das Format als solches.⁵²²

Die angeführten Elemente der Personalisierung und v.a. der Intimisierung können als affektive Aufladung nicht informativer Geschichten zu Unterhaltungszwecken, wie auch als detaillierte Dokumentation persönlicher Entwicklungen gedeutet werden. Durch die Erfüllung der Subgenre-Kriterien für Doku-Soaps, wie sie in [Kapitel 3.2. Besonderheiten der Doku-Soap](#) angeführt sind, kann *Villa Germania* diesbezüglich Authentizität zugesprochen werden.

Als hier behandelte Vertreter des *Real-Life TV* bedingt der Rahmen des Dschungelcamps einen Großteil der in ihm vollzogenen Handlungen. Das künstliche Setting der Real-Live-Formate wie *Big Brother* oder *Ich bin ein Star – holt mich hier raus!* gaben zu Beginn des Subgenres Anlass, ihnen einen Mangel an Authentizität zu unterstellen.⁵²³ Das Leben im Camp, die damit verbundenen Entbehrungen, Alltagsaufgaben, Dschungelprüfungen und die soziale Konfrontation mit den anderen Kandidaten werden durch den formatinternen Rahmen bestimmt. Die dadurch vollzogenen Handlungen offenbaren dabei die verschiedenen Facetten der Kandidaten und führen für sie zu lebensweltlichen Konsequenzen, die positiv wie negativ ausfallen können. Während sich Larissa Marolts Karriere im Anschluss an das Camp positiv entwickelt hat und sie für verschiedene Projekte ange-

521 Siehe [3.2. Besonderheiten der Doku-Soap](#).

522 Vgl. *Herrenwitz mit Mätresse*. In: TAZ, 09.08.13, <http://www.taz.de/1/archiv/digitaz/artikel/?ressort=tz&dig=2013%2F08%2F09%2Fa0150&cHash=3791dc4581f131a88c9df2356f459e32>, letzter Zugriff: 28.10.14.

523 Bülow, Ulrike von; Draf, Stephan; Ross, Jannes: *Die reine Schabenfreude*. In: Stern.de, 23.02.2004, <http://www.stern.de/kultur/film/ich-bin-ein-star-die-reine-schabenfreude-519125.html>, letzter Zugriff 15.01.2013.

fragt wurde,⁵²⁴ habe es das Leben des ihr im Camp schwer zusetzenden Mola Adebisi fast zerstört.⁵²⁵

Die Legitimität des Rahmens war zu Beginn des Formates zunächst sehr umstritten. Die Berichterstattung zum Formatstart war zwar eindeutig negativ und prangerte die „Kommerzialisierung des Werteverfalls“⁵²⁶, die „Tiefpunkte der Fernsehunterhaltung“⁵²⁷ sowie die „Methoden, die an Folter erinnern“⁵²⁸, öffentlich an. Nach acht Staffeln Laufzeit aber erreichte das Format immer erfolgreichere Quoten⁵²⁹ und wurde im Jahr 2013 sogar für den Grimme Preis nominiert⁵³⁰. Die im Format vollzogenen Handlungen und der sie bedingende theatrale Rahmen werden zunehmend als legitim betrachtet, während es alle Kriterien eines Real-Life-Formates erfüllt.

Der Rahmen von *Extrem Schön* bedingt ebenfalls alle in ihm vollzogenen Handlungen. Titel und Untertitel des Formates „*Extrem Schön – endlich ein neues Leben*“⁵³¹ verweist auf die allumfassenden Veränderungen, die das Format für die Protagonisten vorsieht. Die Protagonisten werden für ca. drei Monate von ihren Familien getrennt, um ihre Leiber bleibend verändern zu lassen. Dabei dokumentiert das Format die Leiden aller Beteiligten in Bezug auf die leiblichen Mängel und des, durch das Format verursachten, Trennungsschmerzes bei Protagonisten und ihren Familien. Die Kooperation des Formates

524 Sie war u.a. im Anschluss an das Dschungelcamp Teilnehmerin der RTL Show *Let's Dance*, vgl. <http://www.maroltlarissa.at/web/de/work/film>, letzter Zugriff: 27.10.2014.

525 Vgl. Struwe, Sebastian: *Mola Adebisi: Das Dschungelcamp hat seine Karriere und Liebe zerstört*. In: top.de, 01.09.2014, <http://top.de/news/2Jjr-mola-adebisi-dschungelcamp-karriere-liebe-zerstoert>, letzter Zugriff: 02.09.2014.

526 Brakemeier, Tim: *Schamlose Kommerzialisierung des Werteverfalls*. In: Stern.de 16.01.2004, <http://www.stern.de/kultur/film/kritik-schamlose-kommerzialisierung-des-werteverfalls-518954.html?eid=518906>, letzter Zugriff: 02.02.2013.

527 Ebd., letzter Zugriff: 02.02.2013.

528 Ebd., letzter Zugriff: 02.02.2013.

529 Vgl. http://www.wuv.de/medien/rtl_dschungelcamp_macht_trotz_rekordquote_werbeminus, letzter Zugriff: 05.08.2014.

530 Vgl. Sagatz, Kurt: *Dschungelcamp für Grimme Preis nominiert*. In: Der Tagesspiegel, 30.01.2013, <http://www.tagesspiegel.de/medien/preiswuerdig-dschungelcamp-fuer-grimme-preis-nominiert/7702854.html>, letzter Zugriff: 10.09.2014.

531 <http://www.rtl2.de/sendung/extrem-schoen-endlich-ein-neues-leben>, letzter Zugriff: 29.10.14.

mit *Mang Medical One* bestimmt das Format wesentlich und erzeugt dadurch eine Ko-Autorschaft. Eine Google Suche nach dem Format führt als ersten Eintrag die Website von *Mang Medical One* an.⁵³² Planung, Beschreibung und Durchführung der plastisch-chirurgischen Eingriffe obliegt dem ärztlichen Fachpersonal, das zum Autor eines neuen Leibes wird. Zudem äußern sie sich als Fachpersonal zum Format selbst und den Möglichkeiten, die es den Protagonisten bietet. Die Legitimität dieser Autorschaft wird mit dem akademischen und beruflichen Lebenslauf der Ärzte auf der formateigenen Homepage positiv bedingt.⁵³³ Auch wenn die autorenbezogene Authentizität für sämtliche Protagonisten feststeht, bewegt sich die Legitimation des Formates für die Darstellung der vollzogenen Handlungen zwischen Akzeptanz und Ablehnung. Schlagzeilen wie *Extrem Schön! Extrem übel!*⁵³⁴ und *Die Sendung heißt „Extrem Schön“! So wurde ich fürs TV verstümmelt*⁵³⁵ oder *Ramona für TV Show an Zähnen, Busen und Bauch operiert. Ich bin 34 Jahre alt und wurde rundum erneuert!*⁵³⁶, zeugen von den kontroversen Betrachtungen des Formates.

6.5.4 Authentizität und Referenz

Historische Darstellungen⁵³⁷ können hinsichtlich ihrer Referenz als authentisch bezeichnet werden, wenn sie konkrete historische Perso-

532 Vgl. https://www.google.de/search?q=extrem+sch%C3%B6n&ie=utf-8&oe=utf-8&rls=org.mozilla:de:official&client=firefox-a&channel=sb&gws_rd=cr&ei=NmtPVOG5JOnX7AapjYHACA, letzter Zugriff: 28.10.14.

533 Vgl. <http://www.rtl2.de/sendung/extrem-schoen-endlich-ein-neues-leben/person/dr-alexander-ilbag>, letzter Zugriff: 28.10.14.

534 Hirzel, Joachim: *Extrem schön! Extrem übel!*. In: Focus Online, 29.04.09, http://www.focus.de/kultur/kino_tv/focus-fernsehclub/extrem-schoen-extrem-uebel_aid_393061.html, letzter Zugriff: 02.02.13.

535 Kaa, Tatjana: *Die Sendung heißt „Extrem Schön“! So wurde ich fürs TV verstümmelt.* In: Bild.de, 21.12.12, <http://www.bild.de/news/inland/behandlungsfehler/so-wurde-ich-fuers-tv-verstuemmelt-27755930.bild.html>, letzter Zugriff: 02.02.13.

536 Weise, Jana: *Ramona für TV Show an Zähnen, Busen und Bauch operiert. Ich bin 34 Jahre alt und wurde rundum erneuert!* In: Bild.de, 13.11.10, <http://www.bild.de/lifestyle/mode-beauty/extrem-schoen/fuer-tv-show-an-zahnen-busen-bauch-operiert-14631666.bild.html>, letzter Zugriff: 12.12.13.

537 Historisch ist in diesem Kontext als faktisch nachweisbares Geschehen zu betrachten, unabhängig von seitdem vergangener Zeit oder der Wichtigkeit des Ereignisses.

nen oder Ereignisse darstellen. Hier steckt der Teufel allerdings gleich mehrfach im Detail und zwar insofern, als sich das Konkrete der Person oder des Ereignisses nicht objektiv greifen lässt.

Authentische Erinnerung gibt es nicht, lediglich eine Verfremdung des tatsächlichen Ereignisses, als Schmerz, als einen durchlebten Bruch, als fortwirkende Störung des Diskurses, der vermeint, der Vergangenheit habhaft zu werden.⁵³⁸

„Konkret“ ist hier im Sinne von „faktisch“ zu verstehen. So wollten beispielsweise die Begründer des Dokumentartheaters in den frühen sechziger Jahren ihr Publikum nicht durch die individuelle Auslegung einer zu unverbindlichen Parabel entfliehen lassen, sondern sie mit belegten Fakten wie Gerichtsprotokollen dazu zwingen, sich ihrer Vergangenheit unausweichlich zu stellen.⁵³⁹ Die Verhandlung von Alltagsinszenierungen ist dabei gleichermaßen eine Bezugnahme auf Vergangenes im Sinne bereits vollzogener Handlungen, als auch auf Gegenwärtiges und Zukünftiges, dem sich Protagonisten und Rezipienten gleichermaßen stellen müssen. Die Definitionen des Reality TV als Wirklichkeitsfernsehen⁵⁴⁰ und die eindeutigen Bezüge auf lebensweltlich existente Personen, Räume und Diskurse lassen an der referentiellen Authentizität der Formate keinen Zweifel. Die Referenzpunkte, an denen Reality TV-Formate anknüpfen, sind das Selbst als produzierbares Sein, sowie die Standardzeit als strukturierendes Element und Verortungen der Handlungen mit Bezug auf die Erde als intersubjektiver Raumstruktur. Die Fiktionalisierung durch Inszenierung, die Zuordnung des Genres zum Unterhaltungssektor und zur Populärkultur führen bei allen Wirklichkeitsbezügen zur Fragwürdigkeit der Legitimität in Bezug auf die Verhandlung von Wirklichkeit. Ein drastisches Beispiel einer solchen Kontroverse erörtert Schlich anhand des Falls Wilkomirski.⁵⁴¹

538 Loewy, Hanno; Moltmann, Berhard: *Erlebnis – Gedächtnis – Sinn. Authentische und konstruierte Erinnerung*. Frankfurt: Campus Verlag, 1996, S. 7.

539 Hilzinger, Klaus, Harro: *Die Dramaturgie des dokumentarischen Theaters*. Tübingen: Niemeyer, 1976, S. 138f.

540 Siehe Kap. 3.6. *All about Reality TV – Eine Zusammenfassung konstituierender Merkmale*.

541 Vgl. Schlich, 2004, S. 4–12.

Der Schweizer Benno Desökker gab sich unter dem Pseudonym Benjamin Wilkomirski als Holocaust-Überlebender aus und schrieb ein Buch über seine angeblichen Erfahrungen.

Der Versuch, der Vergangenheit habhaft zu werden, zeigt sich vor allem in Bezug auf den Holocaust als problematisch. Diesbezüglich herrscht ein immer noch anhaltender Legitimationsdisput. „Wem gehört Auschwitz?“ Und wer darf darüber schreiben?⁵⁴² Ähnlich, wenn auch weniger drastisch, verhält es sich mit Verhandlungen und Konstitution der Wirklichkeit in Bezug auf das Reality TV, das nicht nur den Anspruch der Informationsübermittlung vertritt und dabei bisherige Grenzen des TV-Bereichs überschreitet. Die Elemente der Intimisierung und Personalisierung, sowie die explizite Darstellung von Tabubrüchen können zum durchlebten Bruch, zur Störung des Diskurses führen, wie er für den Versuch, der Erinnerung habhaft zu werden, beschrieben wurde.

6.5.5 Authentizität und interne Gestaltung

Nach Martínéz kann die interne Gestaltung einer historischen Gestaltung, unabhängig von der konkreten Referenz als authentisch bezeichnet werden, sowie es ihr gelingt, Wirklichkeitseffekte auszulösen. Schlich beschreibt für den Fall Wilkomirski, dass es ihm gelungen sei, den Schmerz in Bezug auf die Trennung von seiner Mutter eindrucksvoll authentisch zu beschreiben, auch wenn diese nicht mit der Internierung in ein Konzentrationslager in Verbindung stand.

Auf den Verlust der Unmittelbarkeit des Schreckens, die sich nur in der Form von Leid erhalten hat, macht Wilkomirski aufmerksam. Das Oszillieren der Bruchstücke zwischen Fiktion und Realität bringt diesen Verlust schmerzlich zu Bewusstsein und damit dem Holocaust als einem schmerzvollen Erleben näher, das durch die Abhandlung des Themas allein nicht eingeholt werden kann.⁵⁴³

⁵⁴² Schlich, 2004, S. 10.

⁵⁴³ Ebd., S. 11.

Des Weiteren zieht sie Vergleiche zu der Holocaust-Fiktion des Italieners Roberto Benigni, der in *Das Leben ist Schön* „größte Sorgfalt auf die [gegenständliche] Alltagswelt des Lagers“ legte.⁵⁴⁴ Auch wenn der Gegenstand des Legitimationsdisputs aus der Perspektive einer historischen Relevanz, in keinem Verhältnis zum hier beschriebenen Sachverhalt steht, liegen strukturelle Parallelen vor. Auf das Reality TV bezogen kann dies mit den Schilderungen des seelischen Leids der Kandidatinnen in *Extrem Schön*, den Entbehrungen der Dschungelcamp-Kandidaten, oder der detail-Darstellung der Villa Germania im Format verglichen werden. Emotionale Momente, die detailliert und anschlussfähig präsentiert werden, können ebenso wie die rationale Zuordnung verschiedener dargestellter Elemente in einen kohärenten Zusammenhang Wirklichkeitseffekte erzeugen.

Dennoch entsteht die Frage nach einer prinzipiellen Differenzierung zwischen fiktionalen und nicht-fiktionalen oder dokumentarischen Inhalten. Rainer Wirtz unterscheidet diesbezüglich zwischen innerer und äußerer Authentizität.⁵⁴⁵ Die innere Authentizität bezieht er auf die Stimmigkeit eines historischen Films oder Sachverhalts und bewegt sich damit nah am Kohärenzprinzip ästhetischer Wahrheit.⁵⁴⁶ Der Trennungsschmerz der Danielas, die gegenständliche Alltagswelt der Arztpraxen, der Villa Germania oder die Auswirkungen der Lebensbedingungen im Dschungelcamp, fallen in diese Kategorie. Für das Reality TV erweist sich eine diesbezüglich klare Trennung als nicht haltbar, da sich Faktisches und Fiktionales untrennbar vermischen.

Für die interne Inszenierung und Vermittlung von Authentizität bedarf es der anschlussfähigen Präsentation von Verweisen, die sich auf die wirklichkeitskonstituierenden Kategorien Sozialität, Zeit und Raum für die Protagonisten beziehen. Kohärente habituelle Verkörperung soziokultureller Spezifika, sowie eindeutige räumliche und

⁵⁴⁴ Schlich, 2004, S. 11.

⁵⁴⁵ Wirtz, Rainer: *Das Authentische und das Historische*. In: Fischer, Thomas: *Alles authentisch? Popularisierung der Geschichte im Fernsehen*. Konstanz: UVK, 2008, S. 190.

⁵⁴⁶ Vgl. Damerau, Burghard: *Wahrheit/Wahrscheinlichkeit*. In: Barck, Karlheinz (Hrsg.): *Ästhetische Grundbegriffe, Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Bd. 1, Stuttgart: Metzler, 2005, S. 419.

zeitliche Verortungen, führen zur Vermittlung der in sich kohärenten und anschlussfähigen Lebenswelt der Protagonisten. Die Bewohner der Villa verhalten sich durch alle Situationen hinweg dem von ihnen präsentierten Bild entsprechend als alternde Kenner des Landes, des Geschäfts und der Frauen.⁵⁴⁷ Ihr Leben am Ort des Geschehens vermittelt eine Vertrautheit mit der Stadt und den örtlichen Gegebenheiten. Sie scheinen zu wissen, welche Restaurants, Bars oder Etablissements in den jeweiligen Situationen besucht werden können und wie sie an diese Orte gelangen.⁵⁴⁸ Die Anzeichen von situativem und andauerndem Alkoholenuss sind den Handelnden deutlich anzusehen und verweisen auf einen zeitlichen Verlauf.⁵⁴⁹ Horsts Verhalten in Bezug auf alle Situationen, angefangen vom Frühstück mit seiner Frau Monica, dem gemeinsamen Trinken mit seinen Freunden, bis zum Umgang mit seiner jungen Geliebten, wird von ihm kohärent verkörpert.⁵⁵⁰

Das Schwitzen, Frieren, Nasswerden der Kandidaten bei Regen oder auch die Moskitostiche verweisen im Dschungelcamp auf die Subtropen als Ort des Geschehens.⁵⁵¹ Die Entbehrungen der Kandidaten sollen sich an Leib und Verhalten präsentieren. Hier kam es in Bezug auf *den Wendler* zu einem Bruch, da seine anscheinende Erschöpfung weder sichtbar war, noch aus den bis zu diesem Zeitpunkt geschehenen Ereignissen hervorging.⁵⁵²

Extrem Schön lässt durch die Transformation der Leiber keinen Zweifel an den vollzogenen Prozessen und verweist auf einen zeitlichen Ablauf. Trennungsschmerz, Wiedersehensfreude, aber auch Scham werden kohärent verkörpert, was sich durch Tränen und innige Umarmungen äußert.⁵⁵³ Alle im Format präsentierten Räumlichkeiten weisen eine Kohärenz zwischen ihrer Benennung und ihrem tatsächlichen

547 Vgl. VG: Seq.: L1, P, R, U.

548 Vgl. ebd., Sa1, Ta1, Ya1, da1, na1, xa.

549 Vgl. ebd., t, w, La1, fa, la1.

550 Vgl. ebd., E, F, I.

551 Vgl. DC: Seq.: Ma, Na1, Pa1, Qa1, Sa1, va.

552 Vgl. ebd., M, P, Q, T.

553 Vgl. ES: Seq.: I1, N2, P2, S1, T2, X2, c1, v1, Baa1, Ca2, Ha2, La1.

Zweck auf. Die Häuser der beiden Danielas beinhalten persönliche Fotos, die auf ihre Bewohnung durch die jeweiligen Familien zeugen.⁵⁵⁴ In den Arztpraxen, Behandlungs- und Warteräumen sowie im Schönheitssalon *Authentic* werden die entsprechenden Handlungen durchgeführt.⁵⁵⁵ Diese Darstellung können im Sinne von Strub eine Unmittelbarkeit in Bezug auf die subjektive Lebenswelt der Protagonisten erzeugen. Die äußere Authentizität richtet sich auf die dem Film zugrunde liegenden Fakten. Diese müssen über Beglaubigungsstrategien an den Rezipienten vermittelt werden.

6.5.6 Interne und Externe Beglaubigungsstrategien

Beglaubigungsstrategien können dramaturgisch intern im Format angelegt sein oder extern das Format und die in ihm vollzogenen Handlungen in anderen Lebensbereichen aufgreifen. Sie können den Anschluss an die Lebenswelt des Rezipienten bewirken, indem sie auf intersubjektive Parameter verweisen. Die Verweise auf die Standardzeit und die Erde als intersubjektive Raumstruktur, wie sie in [Kapitel 5.6. Lebenswelt als Bezugssystem von Wirklichkeit](#) beschrieben wurden, können als interne Beglaubigungsstrategien gewertet werden. Sie vermitteln die gemeinsame lebensweltliche Grundstruktur zwischen Protagonisten und Rezipienten, wodurch die Bedeutsamkeit der vollzogenen Handlungen für beide hervorgehoben wird. Die dokumentarisierende Lektüre, wie sie in [Kapitel Besonderheiten der Doku-Soap](#) beschrieben wurde, kann im Sinne der Wissensvermittlung als Beglaubigungsstrategie betrachtet werden. Gleichzeitig kann sie zur Inszenierung von Authentizität, ohne das Vorhandensein authentischer Elemente, benutzt werden.

Externe Beglaubigungsstrategien greifen die Thematik, dargestellte Sachverhalte und Personen in anderen lebensweltlich präsenten Subsystemen auf. Über den Begriff der Medienkonvergenz, der ein Zusammenwachsen und Verschmelzen bisher traditionell getrennter

⁵⁵⁴ Vgl. ES: Seq.: K2, M1, Q1, Y1, v1, z1, Ba1.

⁵⁵⁵ Vgl. ebd., e2, f1, q1, ha1, oa1/2, pa1, sa1, na1, Gb1, Wb1.

Kommunikationsbereiche bezeichnet, können diese Prozesse beschrieben werden.⁵⁵⁶ Das kann in Form von Printmedien geschehen, die über das Fernsehformat berichten, im Format verwendete Thematiken abdrucken, illustrieren etc., Websites und Homepages aller Art, die Zusatzmaterial bzw. Hintergrundinformationen veröffentlichen, können ebenfalls zur Beglaubigung der Inhalte bzw. zur Wissensvermittlung der bestehenden Authentizität beitragen.

Alle hier besprochenen Formate weisen diese Medienkonvergenz in verschiedenem Maße auf. Die *Villa Germania* ist als Feriendomizil für Kurz- und Langzeiturlauber erreichbar. Details über die Villa und Buchungsmöglichkeiten können über die Hauseigene Homepage abgerufen werden.⁵⁵⁷ Wie bereits erwähnt berichtete der *Spiegel* schon 2009 über Horst und die Villa. Zudem finden sich einige Artikel zu Horsts und Ingos Aktivitäten im *Farang*, der deutschsprachigen Zeitung von Pattaya.⁵⁵⁸ *Extrem Schön* ist ebenfalls durch bereits angeführte Artikel in Print und Online Medien über das Format hinaus bekannt. Die Homepage des Formates bietet dazu weitreichende Einblicke in die Thematik der plastischen Chirurgie. Sämtliche Fachleute aus dem Format werden mit Lebenslauf und persönlichem Standpunkt zu ästhetischen Veränderungen und dem Format an sich vorgestellt.⁵⁵⁹ Zudem beinhaltet die Homepage direkte Links auf die Homepage der *Mang Medical One AG*, auf der das gesamte Spektrum an ästhetischen Eingriffen explizit erläutert wird. Am deutlichsten zeigt sich der Aspekt der Medienkonvergenz im Falle des Dschungelcamps. Die Website enthält Informationen zu den Kandidaten, ihrem Leben vor und nach ihrer Zeit im Camp, den Dschungelprüfungen, dem Camp an sich, Videoclips zur aktuellen Staffel, sowie die Möglichkeit die einzelnen

556 Vgl. Knothe, Matthias: *Konvergenz der Medien-eine rechtliche Betrachtung*. Bonn: Europa Verlag, 1999, S. 4.

557 <http://www.germania.thai.li/index.htm>, letzter Zugriff: 28.10.14.

558 Vgl. Jahner, Björn: *Villa Germania geht in die nächste Runde. Horsts Geburtstagsfeier und beginn der 2. Staffel*. In: Der Farang, 03.05.13 <http://der-farang.com/de/pages/villa-germania-geht-in-die-naechste-runde>, letzter Zugriff: 10.07.14.

559 <http://www.rtl2.de/sendung/extrem-schoen-endlich-ein-neues-leben/personen/experten>, letzter Zugriff: 28.10.14.

Episoden per Stream nochmals zu sehen.⁵⁶⁰ Print- und Online-Medien berichten sowohl über das Format an sich, als auch über die einzelnen Kandidaten in Bezug auf ihre Erlebnisse und ihr Verhalten im Camp. Der Status des Camp-Bewohners bleibt den Kandidaten für zukünftige Auftritte in den Medien in der Regel erhalten, wie unter anderem der Nachruf für den ehemaligen Kandidaten Günther Kaufmann in *Spiegel Online* zeigt.⁵⁶¹

6.6 Offene Konzeption von Authentizität – Der Versuch einer Zusammenführung

Zuerst sei an die Eigenschaft des Clusterbegriffs erinnert, der sich aus den Begriffen Wahrheit, Echtheit, Wahrhaftigkeit, Urheberschaft auch im Sinne eines Selbsthandanlegenden Autorität und Unmittelbarkeit konstituiert. Auch wenn diese Begriffe nicht Authentizität als solches ausdrücken, beinhaltet eine Zuschreibung dieser Begriffe auf einen Untersuchungsgegenstand ein Authentizitätspotential desselben. Allgemein impliziert der Begriff ein Vertrauenwollen in die Wirklichkeit und ihre konstituierenden Elemente. Er tritt demnach überall in Erscheinung, wo die Sicherheit in diese Wirklichkeit nicht gegeben scheint, wie in der Sozialität des Alltags, der erweiterten Wirkzone, medialen Transformationen der Wirklichkeit, sowie in historischen Darstellungen. Die vehement betonte Unmittelbarkeit wird dadurch zwangsläufig zu einer vermittelten Unmittelbarkeit, wobei selbst eindeutig unmittelbare Erfahrungen innerhalb eines nicht ausschließlich über intersubjektive Parameter beschreibbaren Systems der Zuschreibung von Authentizität bedürfen. So bald eine Erfahrung ein System verschiedener Bedeutungsmöglichkeiten aufweist, wird die Ursache der Bedeutungsvielfalt zum vermittelnden Medium der Authentizitätszuschreibung.

⁵⁶⁰ <http://www.rtl.de/cms/sendungen/ich-bin-ein-star.html>, letzter Zugriff: 28.10.14.

⁵⁶¹ Vgl. Pilarczyk, Hannah: *Zum Tod von Günther Kaufmann: Der Einzigartige*. In: Spiegel Online, 12.05.12, <http://www.spiegel.de/kultur/kino/der-schauspieler-guenther-kaufmann-ist-tot-a-832781.html>, letzter Zugriff: 28.10.14.

Grundlegend ist anzuführen, dass es sowohl einzelne Aspekte, als auch Effekte von Authentizität gibt, wobei die Effekte aus den Aspekten resultieren sollen. Der Aspekt der inneren Wahrhaftigkeit muss dabei über den Effekt der äußeren Glaubwürdigkeit erschlossen werden. Gleichzeitig wird bei einem äußeren Effekt der Glaubwürdigkeit, auf eine innere Wahrhaftigkeit geschlossen. Aspekte können für sich, ohne das Wissen um sie, keine Effekte auslösen. Aspekte und Effekte müssen dabei gleichermaßen der Vorstellung des Rezipienten entsprechen, da Authentizität auf allen Ebenen konstruiert ist.

Eine letztendliche Zuschreibung, im Sinne eines intersubjektiven Authentizitätssiegels auf einen erfahrenen Reiz, der sich aus einzelnen Elementen zusammensetzt, kann es nicht geben. Authentizität kann nur im Verhältnis zu den Einzelementen annähernd beschrieben werden. Diese Beschreibung soll anhand der folgenden angeführten Kategorisierung erfolgen. So kann man zwischen einer objektbezogenen Authentizität und einer subjektbezogenen Authentizität unterscheiden. Objektbezogene Authentizität verweist auf intersubjektiv faktisch beschreibbare Parameter der Standardzeit und der Erde als Raumstruktur, zudem auf Gegenstände, deren Ursprung im Sinne der Originalität feststeht. Subjektive Authentizität erschließt sich über verschiedene Ebenen der Inszenierung des Selbst. Die kulturelle Ebene der Sozialen Rolle und die individuelle Ebene von Verkörperungsmöglichkeiten des Leibes zeigen den doppelten Ursprung des Selbst auf. Soziale Rollen als reziproke Verhaltenserwartung verweisen auf einen intersubjektiven Konsens der Anschlussfähigkeit einer Rolle innerhalb einer sozialen Interaktion. Die subjektive Wahl einer situationsbedingt adäquaten Rolle ist Teil der Inszenierung des Selbst, wobei sie gleichermaßen auf den Ursprung der Rolle im kulturellen System wie auf die Wahl an sich als individuelles Wirken verweist. Gewählte Rollen müssen individuell mit Bezug auf den, an die reziproke Verhaltenserwartung geknüpften, Habitus verkörpert werden. Dem dafür zur Verfügung stehenden Leib kann ebenfalls Authentizität zugeschrieben werden, wenn sich Spuren des Lebens und Verfalls in ihn eingeschrieben haben, oder er innerhalb der gesellschaftlichen Normen bearbeitet wurde. Das Spektrum solcher

Bearbeitungen reicht vom Entfernen der Körperbehaarung zu Operationen, die das äußere Erscheinungsbild dem inneren Empfinden angleichen sollen. Letzteres kann als Authentifizierung des Leibes beschrieben werden, insofern er zu einer kohärenten Verkörperung sozialer Rollen befähigt. Reality TV-Formate vereinnahmen objekt- und subjektbezogene Authentizitätskonstruktionen der Lebenswelt, wobei die subjektbezogene Authentizität im Sinne der Inszenierung des Selbst zur Verhandlung steht, während die objektbezogene Authentizität den Sachverhalt in der Lebenswelt der aller an dieser Verhandlungen beteiligten Personen verortet.

Die mediale Transformation ist durch die Verinnerlichung des technischen Stands der Lebenswelt kein Ausschlusskriterium für die Zuschreibung von Authentizität. Durch die verschiedenen Zeitpunkte von Produktion und Rezeption muss ein medialer Transformationsprozess unter den Prämissen einer historischen Darstellung betrachtet werden. Dies beinhaltet die Unterscheidung zwischen produktionsbezogener und rezeptionsbezogener Authentizität, die sich analog zur Unterscheidung von inneren Aspekten zu äußeren Effekten verhält.

6.7 Zwischen Stil und Substanz

Ästhetische Betrachtungsweisen tendieren dazu, sich auf die rezeptionsästhetische Kategorie und nicht auf die Entstehungsbedingungen von Werken zu konzentrieren. Der Fokus solcher Betrachtungen wird damit auf die „Authentizitätseffekte“ im Sinne einer rezipierbaren „Stilqualität“ gerichtet.⁵⁶² Dadurch kommt es aber zu einer Verschiebung, in der nicht mehr die Möglichkeit von Authentizität im Mittelpunkt steht, sondern allein die stilistischen Mittel und Strategien, mit denen es Künstlern gelingt, ihren Werken den Anschein von Authentizität zu geben.⁵⁶³

⁵⁶² Vgl. Schlich, 2004, S. 21.

⁵⁶³ Vgl. ebd., S. 13ff, zudem Lethen, 1996, S. 205–231, hier bes. S. 209.

Regina Wenninger gibt dabei aber zu bedenken, dass dieser Ansatz das Problem nicht löst und zudem die Rede von Authentizitätseffekten einen Begriff von Authentizität voraussetzt.⁵⁶⁴ Darüber hinaus kann „durch die Identifikation von Authentizität und Authentizitätseffekten eine wichtige begriffliche Unterscheidung nicht mehr gezogen werden: die zwischen Authentizität einerseits und der bloßen „Pose der Authentizität“ andererseits.“⁵⁶⁵ Solche Aussagen knüpfen wiederum an die Vorstellung einer ontologischen und klar zu lokalisierenden Wirklichkeit an. Geschichte wäre demnach etwas Passiertes, das eine Substanz aufweist, nicht etwas Gemachtes, das einem gewissen Stil entspricht. Die angesprochenen Aspekte von Authentizität sind mit dieser hier angesprochenen „grundsätzlichen“ Authentizität gleichzusetzen. Dabei darf nicht vergessen werden, dass sich diese im Vergleich zu Authentizitätseffekten als unselbständig erweisen, da sie nur über den Effekt oder eine Beglaubigungsstrategie zugeschrieben wird.

Das Bild, der Stil des Authentischen steht vor der vermeintlichen Substanz der Wirklichkeit und konstituiert diese erst. Selbst wenn es durch Beglaubigung zum Effekt kommt, unterliegt die Beglaubigung demselben Zuschreibungsprozess. Authentizität als Schlüssel zur Wirklichkeitserfahrung kann ebenso wie die Wirklichkeit erzeugt werden. Diese Kategorisierung von Authentizität bezieht sich dabei immer auf rationale Zuschreibung und Bewertung. Diese liegt immer im Auge des Betrachters, der Authentizität im Abgleich mit seiner lebensweltlichen Erfahrung zuspricht, oder eben nicht. Die interpersonelle Lebenswelt mit ihren soziokulturellen Spezifika sowie die aus ihnen resultierenden Erfahrungen und Deutungsheuristiken, bilden Ausgangs- und Endpunkt einer jeden Authentizitätszuschreibung und der aus ihr resultierenden Verhandlung von Alltagsinszenierungen im Sinne ihrer Legitimität.

⁵⁶⁴ Wenninger, 2009, S. 26.

⁵⁶⁵ Vgl. Adorno, Theodor W.: *Philosophie der neuen Musik*. Zitiert nach: Wenninger, 2009, S. 27.

6.7.1 Exkurs über Denken und Fühlen

Das diffuse des Authentizitätsbegriffs manifestiert sich in den zwei Betrachtungsweisen einer bewertenden, zuschreibenden und damit rationalen Authentizität und dem Gefühl für das Authentische. Denken und Fühlen wurden lange Zeit als diametrale Gegensätze verstanden, was allerdings durch neuere Erkenntnisse aus verschiedenen Fachbereichen wiederlegt wurde. Ein kurzer Überblick soll diesbezüglich Klarheit schaffen. Diese ist notwendig, um die Tragweite eines Begriffs zu illustrieren, der unsere Wirklichkeitsempfindung, die sich gerade aus der Kombination dessen, was das Subjekt für wirklich erachtet und empfindet, ergibt, konstituiert. Jürgen Haase führt diesbezüglich einige naturwissenschaftliche Erkenntnisse, sowie geisteswissenschaftliche Argumente an, die im Folgenden stark verkürzt wiedergegeben werden.

Die Neuropsychologie hat aufgrund von Analysen der Hirnströme die kategoriale Trennung intellektuell-kognitiver Hirntätigkeiten und den eher archaischen Hirntätigkeiten des limbischen Systems für nicht haltbar erklärt.⁵⁶⁶ Rationalität und Emotionalität stehen im integralen Zusammenhang, da jede Bewertung eine Gefühlsleistung sei, die auf früheres emotionales Erleben konstruktivistisch zurückgreife. „Kognitive Prozesse, d.h. Wahrnehmen, Erkennen, Denken, Handlungsplanung, sind ohne Gefühle nicht möglich, sie bilden eine untrennbare Einheit.“⁵⁶⁷

Schon vor den Erkenntnissen der Neuropsychologie, konnte in klinischen Studien der Psychiatrie der Zusammenhang von Kognition und Emotion nachgewiesen werden. Der Hypothese von Luc Ciompis Affektlogik nach, „schwimmt alles Denken in einem Grundstrom der Affekte.“⁵⁶⁸ Willenskraft als Regulator ist dabei von großer Bedeutung,

566 Vgl. Haase, Jürgen: *Das Vergessen der menschlichen Gefühle in der Antropogeographie*. In: Giese, Ernst; Kohlhepp, Gerd; Pohl, Jürgen; Soyez, Dietrich; Schwamp, Eike W. (Hrsg.): *Geographische Zeitschrift*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1999, 87. Jahrgang, Heft 2, S. 66

567 Roth, G.: *Verstand und Gefühle. Kunstformen International*. 1994, S. 125 In: Ebd., S. 66.

568 Haase, 1999, S. 66.

auch wenn es unbewusste Teile der Affektsteuerung gibt und somit nur mit Vorsicht vom Freien Willen zu sprechen sei.⁵⁶⁹ „Das bedeutet in erkenntnistheoretischer Sicht, daß aufgrund der Verknüpfung affektiv kognitiver Bezugssysteme Welt- und Wirklichkeitsbilder konstruktivistischen Charakter haben.“⁵⁷⁰ Diese stellen somit „lokale Wahrheit [dar], die erheblich von teilweise unbewußten affektiven Gestimmtheiten und Wertvorstellungen mitbestimmt“⁵⁷¹ sind.

Brigitte Scheeles epistemologische Sicht auf die Verbindung von Emotion und Kognition bringt sie zu der Unterscheidung von kalter Emotion bei distanzierten Gefühlen ohne eigene Betroffenheit und warmer Kognition im Falle des selbstbedeutsamen emotionalen Erlebens.⁵⁷² Eine weite Perspektive erschließt sich durch die Phänomenologie der leiblichen Wahrnehmung von Hermann Schmitz, dem es um die Überbrückung der Differenz von Begreifen und Betroffensein geht. Fühlen sei, wie bei Scheele, im doppelten Sinne möglich, wobei er affektives Betroffensein als Ergriffenheit definiert, im Vergleich zur bloßen Wahrnehmung.⁵⁷³ „Das spüren eines Gefühls ereignet sich nach Schmitz nicht im Kopf, sondern „*am* eigenen Leib, aber nicht als etwas *vom* eigenen Leib.“⁵⁷⁴ Alltagsinszenierungen, ihre Verkörperungen und der Umgang mit dem Leib als Ausgangsmaterial betreffen die Rezipienten ebenso wie die Protagonisten, wodurch der Anschluss an eigenes Erleben gegeben ist.

569 Vgl. Ciompi, L.: *Hypothese der Affektlogik*. In: *Spektrum der Wissenschaft*. Heft 2, 1983, S. 83. In: Giese, Ernst; Kohlhepp, Gerd; Pohl, Jürgen; Soyez, Dietrich; Schwamp, Eike W. (Hrsg.): *Geographische Zeitschrift*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag. 1999, 87. Jahrgang, Heft 2, S. 66

570 Haase, 1999, S. 67.

571 Ciompi, 1983, S. 87 In: Ebd., S. 67.

572 Vgl. Haase, 1999, S. 67.

573 Vgl. ebd., S. 68.

574 Ebd., S. 68.

6.8 Philosophischer Diskurs: Bataille oder die Überschreitung der Wirklichkeit

Der Beschreibung der einzelnen Schichten unserer Wirklichkeitserfahrung haftet stets das Rationale, Konstruierte dieser Wirklichkeit an. Die Definitionen beinhalten dabei auch immer ein jenseits der reinen Rationalität stattfindendes Erfahren von Wirklichkeit. Dieses Gefühl bzw. diese Erfahrung manifestiert sich im Paradoxon einer Unmittelbarkeit, die über eine vermittelte Darstellung zustande kommt, sowie in der Unmöglichkeit etwas über Sprache beschreiben zu können das über Sprache selbst hinausreicht. Der Bruch im Diskurs, das Scheitern der Konstruktion verweist nicht auf nichts, sondern auf ein Dahinter, das nicht begrifflich fassbar, aber leiblich erfahr ist. Dort wo Unmittelbarkeit im Sinne des erfahrenen Widerstands der Welt oder eines rein über intersubjektive Maßstäbe definierbaren Systems unzweifelhaft vorliegt, wird Authentizität nicht gebraucht. Liegt Authentizität vor, ist sie dagegen nie unmittelbar und doch essentiell mit dem Gedanken an eben diese Unmittelbarkeit verknüpft.

Mit Hilfe der Transgressionsphilosophie von Georges Bataille soll anschließend an diese offene Konzeption geklärt werden, inwiefern zumindest philosophisch betrachtet, diese Unmittelbarkeit am eigenen Leib entsteht und das Selbst zum gemeinsam gegebenen, performativen Ort des Seins wird. Dadurch könnte eine Authentizität der rationalen Zuschreibung um eine Authentizität der emotionalen, unmittelbaren Wahrnehmung ergänzt werden. Die Bestandteile dieser, auf Bataillescher Philosophie aufbauenden Authentizität, werden zudem für eine differenzierte Interpretation der Analyseergebnisse mit Hinblick auf einen kulturell kollektiven theatralen Prozess von großem Nutzen sein.

6.8.1 Überschreitung der Grenze

Jenseits der rationalen Authentizitätszuschreibung durch Bewertung im Abgleich mit dem eigenen Erfahrungsschatz, wie sie in Bezug auf die reziproke Verhaltenserwartung beschrieben wurde, muss die Frage

der Unmittelbarkeit weiter bestehen bleiben. Mit Hilfe der Transgressionsphilosophie Batailles, soll das Problem des Vermittlungsprozesses präzisiert werden. Grundannahmen Batailles sind, dass wir alle diskontinuierliche Wesen sind. „Individuen, die getrennt voneinander in einem unbegreiflichen Abenteuer sterben, aber wir haben Sehnsucht nach der verlorenen Kontinuität.“⁵⁷⁵ „Der Exzess stellt für Augenblicke die andere Welt, der Kontinuität des Seins wieder her.“⁵⁷⁶ Er widersetzt sich der Vernunft,⁵⁷⁷ befreit den Menschen aus seiner Vereinzelung und Einsamkeit, die ihm die Zivilisation angetan hat⁵⁷⁸ und macht ihn zu dem, was er nach Bataille wirklich ist, ein „Lachender, ein Tanzender, ein Festgeber“⁵⁷⁹, dessen primäre Aufgabe es ist, „ruhmvoll zu verausgaben, was die Erde anhäuft, was die Sonne verschwendet.“⁵⁸⁰ „Bataille konzentriert sich dabei eher auf die innere Erfahrung der Grenzüberschreitung. Diese Erlebnisse zeichnen sich zunächst durch ihre gewaltvollen Aspekte aus, durch ihre enge Verbindung mit Auflösung, Zerstörung und Tod.“⁵⁸¹ In solch exzessiven Momenten, in denen sich das Individuum auf seinem „Siedepunkt“⁵⁸² befindet, erlangt es sein wahres Selbstbewusstsein, ein Bewusstsein, das nichts mehr außer sich selbst zum Inhalt hat.⁵⁸³ Diese Aufhebung der Ich-Grenze ist nicht zwangsläufig an eigene Schmerz- und Exzesserfahrung gebunden.

Allein der Anblick von Folterungen oder qualvollen Hinrichtungen [...], reichen aus um solche schockhaften Erfahrungen der Entgrenzung herbeizuführen. Die dabei entstehenden Gefühle des Aus-der-Fassung-Geratelys, des Entsetzens und des Ekels lösen ebenfalls für kurze Zeit die eigene [...] Einstellung auf; sie sprengen bis zu einem

575 Bataille, Georges: *Die Erotik*. Bergfleth, G. (Hrsg.): München: Matthes und Seitz, 1994, S. 17.

576 Bäuerl, Casten: *Zwischen Rausch und Kritik I. Auf den Spuren von Nietzsche, Bataille, Adorno und Benjamin*. Bielefeld: Aisthesis, 2003, S. 134.

577 Vgl. Bataille, 1994, S. 181.

578 Vgl. Bäuerl, 2003, S. 134 f.

579 Bataille, Georges: *Die Aufhebung der Ökonomie*. Bergfleth, G. (Hrsg.). München: Matthes & Seitz, 2001, S. 298.

580 Ebd., S. 298.

581 Wiechens, Peter: *Bataille zur Einführung*. Hamburg: Junius, 1995, S. 67.

582 Bataille, 2001, S. 36.

583 Vgl. ebd., S. 233.

gewissen Grad die Grenzen der eigenen Identität und führen dazu, dass der Tod annäherungsweise erfahrbar wird.⁵⁸⁴

Als grausam imponantes Beispiel nennt Bataille die Fotografie eines gefolterten Chinesen, die ihm als Meditationsstütze die Erfahrung der radikalsten Form der Überschreitung der eigenen Grenzen vermittelte.⁵⁸⁵

In Bezug auf die zu behandelnde Authentizitätsanalyse hat dies Folgendes zu bedeuten. Der bereits angeführten Definition von Strub folgend, besteht in solch transgressiven Darstellungen zwangsläufig Authentizität, da mit bildlichen Darstellungsmitteln die Unmittelbarkeit eines Gegenstands bzw. Ereignisses einer fremden Person rezipiert wird. Die bildlich eingefangene ekstatische Schmerzerfahrung des Chinesen, seine Befindlichkeit auf dem Siedepunkt führt den Betrachter unmittelbar an seine eigene Grenze. Sie wird im Betrachter wirklich im Sinne der eigens wahrgenommenen Wirklichkeit des Erfahrungsmoments der Kontinuität. Grausamkeit als Bruch im Diskurs, wird in Form von Normverletzungen in allen Formaten unterschiedlich präsentiert. Ein solch authentischer Moment ist, wie bereits beschrieben, zudem zwangsläufig wahr, da er Teil der subjektiven Wirklichkeit wird. Durch die Auslöschung bzw. Überschreitung der Ich-Grenze kann man bei einer solchen Überschreitung an den Selbstmörder-Begriff aus dem Authentizitätsbedeutungscluster anknüpfen. Ein vergangener Schmerz wirkt im Hier und Jetzt. Somit könnte der Transgressionsprozess an die, dieses Kapitel einleitende Zitat von Jutta Schlich einer Authentizitätsvorstellung, die zum Leben erweckt, geknüpft werden. Des Weiteren besteht die Ähnlichkeit des Transgressions- mit dem Authentizitätsbegriff über die Feststellung von Trilling, dass die authentizitätsdeterminierenden Begriffe nicht Authentizität als solches ausdrücken, da diese als Zustand der Empfindung über die Begriffe selbst hinausgeht.⁵⁸⁶ So ist nach Bataille der Zustand

⁵⁸⁴ Wichens, 1995, S. 72.

⁵⁸⁵ Vgl. ebd., S. 72, zudem Vgl. Bataille, Georges: *Die Tränen des Eros*. Bergfleth, G. (Hrsg.). München: Matthes & Seitz, 1993, S. 245.

⁵⁸⁶ Vgl. Trilling, 1980, S. 91.

der Überschreitung nicht durch Sprache beschreibbar, da diese Teil des Vernunftsystems ist.

Die Sprache sammelt die Totalität dessen, was für uns Bedeutung hat, aber zerstreut es zugleich. In Ihr können wir das, worauf es ankommt, nicht ergreifen; [...] wir können nicht erreichen, dass das Aufblitzen der sukzessiven Sätze der großen Erleuchtung weicht.⁵⁸⁷

Im Folgenden werden nun elementare Begriffe und Zusammenhänge, die einen solchen Transgressionsvorgang nach Bataille beim Rezipienten auslösen können, beschrieben, um definieren zu können, wo und wie diese Momente in den zu behandelnden Formaten vorkommen. Dafür werden die dialektischen Begriffspaare Verschwendung und Akkumulation, Kontinuität und Diskontinuität, Verbot und Überschreitung sowie der Begriff der Souveränität nach Bataille näher erläutert.

6.8.2 Das Prinzip der Energie – Über Akkumulation und Verschwendung

Als Grundannahme aller Betrachtungen entwirft Bataille ein Prinzip des solaren Energieüberschusses welches sich durch die gesamte Natur, somit auch durch den Menschen und seine Zivilisation hindurch zieht.

Der lebende Organismus erhält dank des Kräftespiels auf der Erdoberfläche, grundsätzlich mehr Energie, als zur Erhaltung des Lebens notwendig ist. Die überschüssige Energie (der Reichtum) kann zum Wachstum eines Systems (zum Beispiel einem Organismus) verwendet werden. Wenn das System jedoch nicht mehr wachsen und den Energieüberschuss nicht gänzlich vom Wachstum absorbiert werden kann, muss er notwendig ohne Gewinn verlorengehen und verschwendet werden, willentlich oder nicht, in glorioser oder in katastrophaler Form.⁵⁸⁸

⁵⁸⁷ Bataille, 1994, S. 265.

⁵⁸⁸ Bataille, 2001, S. 45.

„Der hier anhand eines lebenden Organismus explizierte Zusammenhang von Wachstum und Verschwendung enthält in Nuance die gesamte ökonomische Theorie Batailles.“⁵⁸⁹ Die Allgemeine Ökonomie Batailles umfasst damit nicht nur die produktive Verausgabung zur Arterhaltung und Fortsetzung der produktiven Tätigkeit, sondern auch die unproduktive Verausgabung.⁵⁹⁰ „Luxus, Trauerzeremonien, Kriege, Kulte, die Errichtung von Prachtbauten, Spiele, Theater, Künste, die perverse (d.h. die von der Genitalität losgelöste) Sexualität stellen ebenso viele Tätigkeiten dar, die zumindest ursprünglich ihren Zweck in sich selbst tragen.“⁵⁹¹ Die von Bataille benutzten Begriffe Verschwendung, Verausgabung und Luxus stellen sich dabei zwei herrschenden Vorstellungen entgegen. Die dem Konglomerat der Momente, die das bürgerliche Leben regeln wie z.B. das kapitalistisch ökonomische, welches Akkumulation, Sparen – sprich die Maximierung des individuellen Überlebens postuliert. Dieses ist stets mit Nützlichkeitsdenken für das herrschende Praxismodell und mit christlicher Moral aufgeladen⁵⁹² und gegen die Vorstellung einer schulisch-universitären Physik, welche insistiert, dass Energie nie vergeudet, sondern lediglich umgewandelt werden kann. Konträr zu diesen Ansichten bezeichnet Bataille die Verschwendung den Menschen betreffend als archaisch, nicht mit der bürgerlichen Welt vereinbar, als ausgeschlossen.⁵⁹³ Was als Überschwang und Vergeudung nichts nützliches mehr hervorbringt, wie die Erotik oder gar der allen Nutzen brechende Tod, den Bataille selbst als den „kostspieligsten“⁵⁹⁴ Luxus überhaupt betrachtet, wird mit aller Radikalität geächtet, verboten und ausgeschlossen. „In dem Augenblick, wo der Überschuss an Reichtümern größer ist als je zuvor, nimmt er in unseren Augen endgültig die Bedeutung an, die er in gewisser Hinsicht schon immer hatte, die Bedeutung des verfeimten Teils.“⁵⁹⁵ „Was einerseits die grundsätzliche Aussage über die lebendige Materie ist, gerät in der bürgerlichen Welt zum obszönen, verbotenen

589 Wichens, 1995, S. 31.

590 Vgl. ebd., S. 36f.

591 Bataille, 2001, S. 12.

592 Vgl. Bäuerl, 2003, S. 118.

593 Ebd., S. 119.

594 Bataille, 2001, S. 60.

595 Ebd., S. 54.

und unmenschlichen Ausdruck des Menschen.“⁵⁹⁶ „Deshalb suchte man zu Zeiten, wenn auch unbewusst, fieberhaft nach Möglichkeiten der Entstauung.“⁵⁹⁷ Auf dieser Grundlage unterscheidet Bataille verschiedene Gesellschaftstypen nach ihrem individuellen Umgang mit der Verschwendung bzw. der überschüssigen Energie. Die Extreme bewegen sich dabei zwischen der reinen Verschwendungsgesellschaft der Tibeter⁵⁹⁸ und der reinen Akkumulationsgesellschaft der Sowjetunion.⁵⁹⁹ Beide führen in ihrer Konsequenz in die Katastrophe. Auch die Mischgesellschaften, wie die bürgerlich kapitalistische, welche die Verschwendung ins Private verdrängt, befindet sich lediglich in einem relativen Zustand des Gleichgewichts, da es den statischen Gleichgewichtszustand ähnlich wie beim lebenden Organismus nicht gibt.⁶⁰⁰ Diese Mechanismen der Akkumulation und Verschwendung treffen sowohl auf der Makroebene der Gesellschaft, als auch auf der Mikroebene des Individuums zu. „Diese Struktur manifestiert sich innerhalb der Lebenswelt immer wieder als Auflösung und Zerstörung, [...] als Gewalt und Tod.“⁶⁰¹ Der einzige Ausweg besteht in der Einsicht in den Prozess und eine selbst gewählte Form des Ausschwitzens.⁶⁰²

6.8.3 Verbot und Überschreitung

Diese Dialektik aus Überschuss und Verschwendung manifestiert sich auch innerhalb von Gesellschaften in Form von Gewalt und Zerstörung. Es bedarf daher Institutionen, Riten und Praktiken, die Mitglieder der Gesellschaft vor der inneren, wie äußeren Gefahr dieser Zerstörung schützen. Zur Aufrechterhaltung der gesellschaftlichen Homogenität bzw. sozialen Ordnung braucht es imperative Elemente, die mehr oder weniger gewaltvoll die von Bataille als heterogen bezeichneten Elemente ausgrenzen, da diese bedrohlich, ekel-

596 Bäuerl, 2003, S. 119.

597 Bataille, 2001, S. 12.

598 Vgl. ebd., S. 137.

599 Vgl. ebd., S. 206.

600 Vgl. Wichens, 1995, S. 50.

601 Ebd., S. 51.

602 Vgl. Bataille, 2001, S. 48.

und angsteinflößend sind.⁶⁰³ Dies geschieht in Form von Verboten und Tabus, welche sich zwar vorerst lediglich auf Sexualität und Tod beziehen, letztendlich aber stets bemüht sind, alle Formen der Gewalt-samkeit, welche die Verschwendung im allgemeinen impliziert, zu bannen.⁶⁰⁴ Durch den Ausschluss äußerer Gegebenheiten sowie dem Ausschluss der direkten Triebbefriedigung im Inneren, entsteht zum einen eine Welt des Schreckens und der Abscheu und zum anderen eine geordnete, vernünftige Welt des alltäglichen Lebens.⁶⁰⁵ „Ohne das Verbot, ohne den Primat des Verbots hätte der Mensch nicht zum klaren und bestimmten Bewusstsein gelangen können, in dem die Wissenschaft gründet.“⁶⁰⁶ Das Resultat einer solchen Spaltung des gesellschaftlichen Lebens ist das Entstehen einer in sich abgeschlossenen Welt der Objekte und Differenzen, eine nach Bataille diskontinuierliche Welt, in der sich die Menschen ebenfalls als abgeschlossene vernünftige Subjekte wiederfinden.⁶⁰⁷ Die Gewaltsamkeit setzt sich aber innerhalb der Verbote fort, da eine ruhige Opposition am Anfang nicht genügt hätte, der Gewalt Einhalt zu gebieten.⁶⁰⁸ Für Bataille ist dies ein Anzeichen, dass die ursprüngliche Gewaltsamkeit nie ganz verschwinden wird; sich der Mensch sogar nach dem Gewaltakt sehnt.⁶⁰⁹ „Das Verbot, das der Schrecken begründet, legt uns nicht nur nahe es zu beachten. Das Gegenstück dazu fehlt nie. Ein Hindernis umzustossen, ist schon an sich etwas Verlockendes.“⁶¹⁰ In der Anerkennung der Verbote sieht Bataille zum einen geradezu die Bedingung ihrer Übertretung, andererseits werden Verbote durch eine Übertretung niemals aufgehoben, sondern in ihrer Gültigkeit bestärkt. Für Bataille offenbart sich damit ein grundlegendes dialektisches Wechselverhältnis von Verboten und ihren periodisch erfolgenden Überschreitungen. Dieses Phänomen setzt er parallel zu seiner Konzeption von Akkumulation und Verschwendung.⁶¹¹

603 Vgl. Wichens, 1995, S. 53ff.

604 Vgl. Bataille, 1994, S. 52.

605 Vgl. Wichens, 1995, S. 55.

606 Bataille, 1994, S. 40.

607 Vgl. Wichens, 1995, S. 57.

608 Vgl. Bataille, 1994, S. 63.

609 Vgl. ebd., S. 41, S. 62.

610 Ebd., S. 49.

611 Vgl. Wichens, 1994, S. 61.

6.8.4 Zwei Welten und die Überschreitung ihrer Grenze

Durch den Primat des Verbots entstand die Trennung zwischen einer alltäglichen Objektwelt der Differenzen, in der sich, wie bereits beschrieben, die Menschen als abgeschlossene, vernünftige Subjekte wiederfinden.

Die durch Verbote konstituierte Diskontinuität und Differenz findet sich nicht nur im Verhältnis der Menschen zu ihrer gegenständlichen, durch Arbeit geprägten Welt, sie verläuft auf der Ebene der Intersubjektivität, auf der sie sich – zumindest zeitweise – als Erfahrung von Einsamkeit, Isolation und Entfremdung äußert.⁶¹²

Um aus dieser Isolation zu entkommen, zum Zustand der Kontinuität in dem eben Beschriebenes gegen ein Auflösen im Ganzen getauscht werden kann, braucht es den Gewaltakt, der sich gegen die Verbote, welche die diskontinuierliche Welt konstituieren, auflehnt, sie überschreitet. Die diskontinuierliche Welt lässt keine Kommunikation zu, welche die generelle Differenz überwinden könnte, somit verbleibt die Kommunikation, die Vereinigung mit anderen Subjekten und der Welt im Zustand der Kontinuität.⁶¹³ Darin sieht Bataille das grundsätzliche Interesse der Menschen, die durch Verbote eingeschränkte, durch Arbeit und Vernunft geprägte Welt, durch die Überschreitung der Verbote zu unterbrechen. Als deutlichstes Beispiel führt er die Sexualität an, in der Momente erlebt werden können, die sowohl die Differenz zwischen den Individuen, als auch den Zustand ihrer Isolation gegenüber der Welt überwindet und sie in einen Zustand der Kontinuität führt. Diesen Zustand der Entgrenzung und Souveränität beschreibt Bataille als die höchste Steigerung eines sich selbst aufs Spiel setzenden, sich verschwendenden Subjekts.⁶¹⁴ Das „Subjekt auf dem Siedepunkt“⁶¹⁵ ist an einen Punkt gelangt, „an dem Bewusstsein nicht mehr

612 Wichens, 1994, S. 59.

613 Vgl. Bataille, 1994, S. 15ff.

614 Vgl. Wichens, 1995, S. 59.

615 Bataille, 1991, S. 36.

das Bewusstsein von etwas ist.“⁶¹⁶ „Die Auflösung und Zerstörung der eigenen Ich-Grenze als auch der diskontinuierlichen Welt zugunsten der Erfahrung von Kontinuität, Einheit, Totalität geschieht [...] immer auf eine gewaltsame Weise.“⁶¹⁷ Der Übergang gelingt nur durch die Vergewaltigung des konstituierten Wesens, welches die Diskontinuität konstituiert hat.⁶¹⁸ Die Gewaltsamkeit stellt dabei eine Regression ins tierische Dasein dar.

Als hätte irgendeine wütend gewordene Hündin die Stelle der Persönlichkeit angenommen. [...] Für den Augenblick ist die Persönlichkeit tot. Ihr Tod macht für den Augenblick der Hündin Platz, die das Schweigen ausnutzt, die Abwesenheit der Toten.“⁶¹⁹ „Den Luxus des Todes betrachten wir ebenso wie den Luxus der Sexualität, nämlich erst als eine Negation unserer selbst und dann, in einer plötzlichen Umkehrung, als die eigentliche Wahrheit der Bewegung, die sich durch das Leben manifestiert.“⁶²⁰

Die Negation des eigenen Selbst, die Befriedigung des grundlegenden Bedürfnisses nach Kontinuität, ist dabei unlösbar mit dem Schrecken und der Angst der endgültigen Vernichtung der eigenen Individualität verbunden. „Das wahre Leben gibt es nur im Tode, aber im Tod gibt es kein Leben. Wie lässt sich der Tod leben? Er lässt sich nur simulieren. Die Angst und die Verzückung [...] der Ekstase sind Todessimulationen. In ihnen kommt das Ich zu sich, indem es sich preisgibt.“⁶²¹ Anhand extremer Schmerzerfahrungen durch Krankheit oder Folterungen verschmilzt der leidende, im Moment größten Schmerzes mit seinem Körper, wodurch sich die Differenz zur sonst geordneten Welt auflöst. Dies ist aber nur im Moment möglich, da bei einer längeren Dauer des Schmerzes der Tod die einzig mögliche Konsequenz wäre. Daraus lassen sich mehrere Schlüsse ziehen. Zum einen kann der Zustand der Kontinuität nur im Moment stattfinden. Ein längeres Verweilen ist nicht möglich, da es die Vernichtung des Individu-

616 Bataille, 1991, S. 233.

617 Wichens, 1995, S. 59, zudem Bäuerl, 2003, S. 132.

618 Vgl. Bataille, 1994, S. 19.

619 Ebd., S. 41f.

620 Bataille, 1991, S. 61.

621 Wichens, 1995, S. 76.

ums zur Folge hätte. Es ist eine Gradwanderung zwischen der Lust der Überschreitung, dem dazu nötigen Schmerz und der Umkehr im Moment größter Ekstase, in der der Schmerz überhandnimmt und sich in Angst und Abscheu verwandelt. Des Weiteren ist der Mensch als solch transgressives Wesen zu einem Zwitterdasein verdammt.⁶²² Ausgangs- und Endpunkt jeder Überschreitung ist die diskontinuierliche Welt, die das Leben ermöglicht, während das Individuum stets sehnsüchtig nach der anderen Seite strebt. Da Angst und Schmerz lediglich subjektiv bestimmt werden kann, entscheidet für Bataille die Stärke und Kraft des Einzelnen darüber, ob sie an Prozessen dieser ekstatischen Entgrenzung in bewusster Weise teilnehmen wollen oder nicht.⁶²³ Die Überschreitung bleibt stets eine subjektive, den individuellen Möglichkeiten unterliegende Erfahrung. Transgression kann demnach nicht erzwungen werden, da die individuelle Grenze über sie entscheidet. Eine gelungene Überschreitung macht sich nach Bataille nach der Rückkehr in die diskontinuierliche Welt v.a. durch eine gestärkte subjektive Wahrnehmung bemerkbar. Seine Beschreibung deckt sich inhaltlich mit der des Grenzgängers Aldous Huxley.

Aber wer durch die Tür in der Mauer zurückkommt, wird nie wieder ganz derselbe Mensch sein, der durch sie hinausging. Er wird weiser sein, aber weniger selbstsicher, [...] demütiger im Eingeständnis seiner Unwissenheit und doch besser ausgerüstet, die Beziehung zwischen Worten und Dingen, zwischen systematischen vernunftgemäßem Denken und dem unergründlichen Geheimnis zu verstehen, dass er mit eben jener Vernunft ewig vergeblich zu begreifen versucht.⁶²⁴

Diese Überschreitung ist aber nicht nur durch selbsterlebten Verbotsbruch und Schmerz möglich, sondern auch durch den bloßen Anblick bzw. dessen Vorstellung genügen, um solche schockhaften Erfahrungen der Entgrenzung herbeizuführen.⁶²⁵ Auf die Präsentation von Tabubrüchen in den Formaten wird diese Studie explizit eingehen.

622 Bäuerl, 2003, S. 133.

623 Vgl. Bataille, 1994, S. 85, zudem Wichens, 1995, S. 75.

624 Huxley, Aldous: *Die Pforten der Wahrnehmung. Meine Erfahrung mit Meskalin*. München: Piper & Co, 11. Auflage, 1981, S. 62.

625 Vgl. Wichens, 1995, S. 72.

6.8.5 Souveränität – Der Schlüssel zur anderen Seite

So kollektiv das Prinzip der Grenzüberschreitung ist, so individuell bleibt ihr Gelingen. Abhängig von Kraft und Stärke des Einzelnen, sich auf sie einzulassen und dem individuellen Punkt, an dem Schmerz und Gewalt ihre transgressive Wirkung entfalten, bleibt es beim Subjekt, einen solch souveränen Zustand zu erlangen. Die Souveränität ist dabei nicht nur das Ziel, sondern prinzipiell die Voraussetzung für das Erleben eines solchen Moments. „Einzig das souveräne Wesen kennt die Ekstase.“⁶²⁶

Wer mit Souveränität spontan eine besondere historische Realität verbindet, wird von Batailles Souveränitätskonzept ebenso enttäuscht sein, wie derjenige, der damit, in eher alltagspsychologischer Perspektive, eine besondere coolness, ein der persönlichen Freiheit entspringendes Über den Dingen stehen assoziiert. Im Gegensatz zu diesen beiden Lesarten von Souveränität geht es Bataille darum, die ihnen zugrunde liegende Idee der Willensfreiheit (Autonomie) scharf von der Souveränität als einem Wesenszug ekstatischer Zuständlichkeiten abzugrenzen.⁶²⁷

Es geht nicht um die Freiheit, die eigentlich immer nur freiwilliger Verzicht auf etwas beinhaltet. Es geht um die Wahl im Augenblick, die nur vom Gutdünken abhängt und somit souverän macht.⁶²⁸ Gutdünken ist hier im Sinne eines nicht auf die Zukunft und Akkumulation bezogenes, zweckfreies Verschenden des Selbst und seiner Besitztümer bezogen. Um die generell unverfügbaren Momente einer unkontrollierten Lebensentfaltung, in denen sich der Mensch von den Fesseln der Produktivität sowie von den mit ihr verbundenen Zwängen einer durchweg normierten Wirklichkeit befreit.⁶²⁹ Es ist die Hinwendung zum Heterogenen des Luxus, der Trauerzeremonie, Krieg, Kunst, dem Perversen etc., den Dingen, die ihren Zweck in

626 Rolf, Thomas: *Vom Subjekt auf dem Siedepunkt*. In: Hetzel, Andreas, Wiechens, Peter: *Georges Bataille. Vorreden zur Grenzüberschreitung*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 1999, S. 123.

627 Ebd., S. 123.

628 Vgl. ebd., S. 124.

629 Vgl. ebd., S. 125.

sich selbst tragen und die damit die Schranken produktiver Denkweisen und einer utilitaristischen Zweck-Mittel-Relation sprengen. Das Heterogene, alles Verpönte und Geächtete, von der diskontinuierlichen Welt Ausgeschlossene, verhält sich zur gewaltsam durch Verbote hergestellten Homogenität nicht entgegengesetzt, sondern als Ausscheidung der Aneignung. Beispiele für diese Ausscheidungs-metapher sind der Tod, die Leiche als Ausscheidung des Lebens, der geschlossene gesellschaftliche semiotische Körper im Verhältnis zum geöffneten Leib mit seinen Sekreten usw.

In der Übertragung auf den vorliegenden Sachverhalt, hat dies diverse Konsequenzen. Es werden in den Formaten heterogene Elemente gezeigt werden und somit gegen Verbote bzw. Tabus der diskontinuierlichen, rationalen Welt der bürgerlichen Gesellschaft verstoßen. Dies ist einem Gewaltakt gleichzusetzen. Dieser Gewaltakt, den zuerst die Protagonisten der jeweiligen Formate begehen oder erleiden, könnte für sie transgressive Qualität besitzen, was sich im Affekt, der Verletzung oder dem generell empfunden Schmerz der gezeigten Personen offenbaren kann.

Die Formate präsentieren in Bildern und sprachlichen Erläuterungen verschiedene Normverletzungen, die sich auf die thematischen Schwerpunkte beziehen. Der verwehrte Leib und dadurch non-konforme Leib, ist in *Extrem Schön* Ausgangspunkt des Leids der Protagonistinnen. Er steht im Zentrum der bildlichen Präsentation, die transgressives Potential aufweist.⁶³⁰ Verfaulte Zähne und hängende Haut verweisen explizit auf die Verwehrung, während Mängel wie zu große Nasen, zu kleine Brüste und schlechte Augen auf Schönheitsnormen der Gesellschaft verweisen. Der semiotische Körper wird durch die Mängel am phänomenalen Leib in Mitleidenschaft gezogen. Dies führt zu weiteren Normverletzungen, die sich in einem Bruch mit den Verhaltenserwartungen an soziale Rollen offenbaren. Beide Protagonistinnen und ihre Partner beschreiben

⁶³⁰ Vgl. ES: Seq.: l1, K2, M1, O1, p1, q1, r2, s1, t2, u1, v1, Da1, Fa1, la1, da1, ea1, fa1, la2, sa1, xa3, Ub1/2, Zb1/3, mb3, pb1, Dc3, Jc3.

die negativen Auswirkungen auf die Partnerschaft durch Unwillen zu Sexualität und körperlicher Nähe.⁶³¹ Die Scham durch den Leib, wird von den Danielas als Verzweifeln am Leben beschrieben,⁶³² was einer Selbstaufgabe gleichzusetzen ist. Ihre Rolle als Mutter und Familienmitglied wird dadurch nicht mehr erfüllt.⁶³³ Zuletzt können die Darstellungen der geöffneten Leiber während der Operation, sowie die Präsentationen der Operationsnarben transgressives Potential besitzen.

Der Haupthandlungsort Pattaya, an dem sich die Villa Germania befindet, wird als Hochburg des Sextourismus im Format bildlich präsentiert sowie sprachlich beschrieben.⁶³⁴ Neben dem Ort des Geschehens beinhalten die Darstellungen der Personen transgressives Potential. Horst Thalwitzers polygamer Lebensstil kann als Bindeglied zwischen Pattaya als Ort normüberschreitender Sexualität und dem Tabubruch der Alterssexualität betrachtet werden. Auch andere Protagonisten äußern sich mit sexuellen Anspielungen über jüngere Thailänderinnen.⁶³⁵ Die Darstellung der gealterten, nicht mehr dem Schönheits- und Jugendideal entsprechenden Leiber könnte ebenfalls als Normüberschreitung gewertet werden.⁶³⁶

Im Dschungelcamp bezieht sich ein Großteil der Darstellungen, denen transgressives Potential zugeschrieben werden kann, auf die Dschungelprüfung. Larissa muss sich durch ein mit Ungeziefer und Fleischabfällen gefülltes Autowrack bewegen, während ihr kompletter Leib dem ekelerregenden Umfeld schutzlos ausgeliefert ist.⁶³⁷ Als weitere Tabubrüche können die Thematisierung der Toilettennutzung und

631 Vgl. ES: Seq.: L2, P2, q1, v1, w2, z1, Ha2, Ia1, Ka2, ra2.

632 Vgl. ebd. Q1, R2, S1, U2, W2, X2, Ca2, La1, Ma2, Na1, Oa2, Qa2.

633 Vgl. ebd., Y1, Z2, Ha2, Ua2, Va1, Xa1, Ya2, Hb2.

634 Vgl. VG: Seq.: A, G1, I, Ra, ca, Paa, Saa, Xaa, laa1, Bab2, hab1.

635 Vgl. ebd., F, I, V, d, f, h, n, x1, laa1, Bab2, Cab2, Vab, aab, fab, gab, iab.

636 Vgl. ebd., d, n, o, w, Ha, Ha, La, fa, la1, raa, Xab, dab.

637 Vgl. DC: Seq.: K, ma, na, ra, ta, va, wa, za, Baa, Caa, Eaa, Faa, Haa, Jaa, Naa, Paa, Raa, Saa, Taa, Vaa, Xaa, Zaa, aaa, baa, daa, gaa, iaa, kaa, maa, qaa, Baa.

fäkalienbezogener Körperfunktionen gewertet werden,⁶³⁸ sowie obszöne Aussagen oder das Fluchen der Kandidaten.⁶³⁹

Die Souveränität der Protagonisten ist dabei schwierig zu fassen und liegt sicher im Auge des Betrachters. Anzeichen dafür könnten dennoch die freiwillige Teilnahme in den Formaten sein, in denen sie ihren Schmerz offenbaren. Selbst bei einem im Sinne der rationalen Welt verankerten Zweckdenken, das eine Gage, einen neuen Körper oder das Gelingen einer Reportage wünscht, basiert die Entscheidung, im Moment dabei zu sein, auf Freiwilligkeit und ist dabei nicht ohne Risiko. Es ist ein Sich-aufs-Spiel-Setzen der Person, die sie im Alltag weiter sein müssen, nachdem sie ihren Schmerz oder ihr Verlangen allen Zuschauern zugänglich gemacht haben. Die Verhandlung der Legitimität der Alltagsinszenierung beinhaltet die Möglichkeit ihrer Illegitimität. Der Schmerz, die Verausgabung im Moment, ist nicht kalkulierbar, was wiederum bedeutet, dass sie auch nicht auszuschließen ist. Auf der Zuschauerseite bedeutet dies, dass wenn transgressive Prozesse gezeigt werden, der Zuschauer an ihnen teilhaben, damit selbst eine transgressive Erfahrung machen kann und für kurze Zeit durch Gefühle des Entsetzens und des Ekels die Grenzen seiner eigenen Identität sprengen kann. Souveränität auf der Seite des Rezipienten kann durch den aktiven Akt des Zusehens bzw. des im Moment Nichtwegsehens trotz aggressiver Inhalte, beschrieben werden. Aus der Perspektive des Rezipienten bleibt der Punkt des Exzesses ebenso individuell, wie beim Protagonisten. Ob dieser schon auf die andere Seite sieht, d.h. in der Kontinuität aufgeht, spielt keine Rolle, wenn der Schmerz für den Rezipienten schon im Prozess des Schmerzaufbaus seinen Überschreitungspunkt erreicht. Wie in der Einleitung dieses Kapitels bereits festgestellt wurde, sind transgressive Momente durch ihre Unmittelbarkeit zwangsläufig authentisch. Durch die Wirkung solcher Momente auf den bzw. im Rezipienten, die an vergangenen, toten Schmerz anknüpft, kann hier von einer Authentizität, die zum Leben erweckt wird, gesprochen werden.

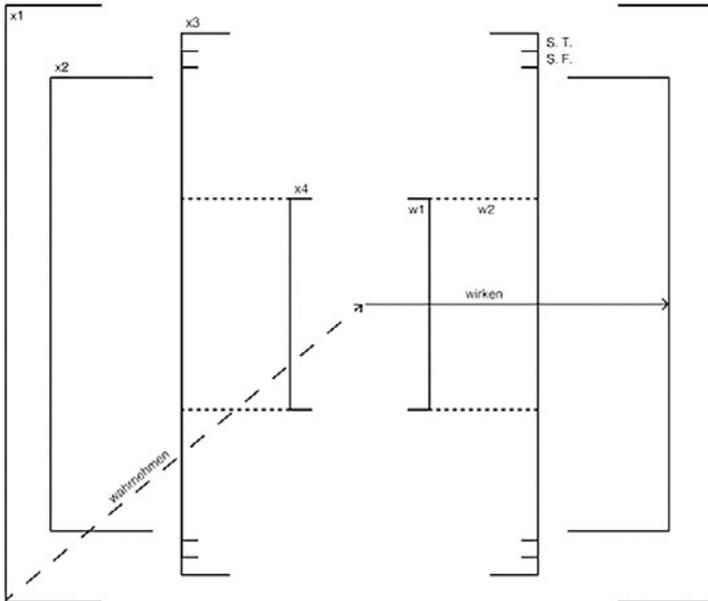
638 Vgl. DC: Seq.: X, Y, L, s, y, Aa, Ba1, Da, Ga.

639 Vgl. ebd., O, W, c, d, i.

Authentizität kann als Schlüsselement für die Theatralisierung des Alltags beschrieben werden. Theatralität als dynamisches Konstrukt aus Inszenierung, Performance und Wahrnehmung verweist auf die Zwangsläufigkeit hermeneutischer Lücken zwischen Produktion und Rezeption. Das Selbst von Personen als theatrales Erzeugnis muss den Authentizitätszuschreibungen der Lebenswelt entsprechen, um Wirklichkeit konstituieren zu können. Es verweist dadurch auf den doppelten Ursprung dieses Selbst im Individuum und der in der Gesellschaft. Finden solche Prozesse medial vermittelt statt, müssen sie zusätzlichen Kriterien der Authentizitätskonstruktion entsprechen, können dabei aber gleich den nicht mediatisierten Prozessen Wirklichkeit konstituieren. Wir haben durch sie Teil an einer Wirklichkeit, die wir dabei nicht durch unseren Leib erfahren, wie bei direkter Kopräsenz, aber dennoch am eigenen Leib. Die Vernunft des Leibes, um das diese Studie einleitende Nietzsche-Zitat aufzugreifen, befähigt das Subjekt, die Welt ebenso unmittelbar, wie unspezifisch und damit individuell verschieden zu erschließen. Für die Analysen der Formate wird der Aspekt der Authentizität, an den in diesem Kapitel aufgezeigten Referenzpunkten, als gegeben behandelt.

6.9 Auf einen Blick

Anhand der folgenden Grafik sollen die hier angeführten Vermittlungsebenen von Realität über Wirklichkeit bis zur Lebenswelt des Alltags, das Konstrukt der Authentizität, sowie ihr Verhältnis zueinander zusammenfassend beschrieben werden.



- x1 = Realität
- x2 = Wirklichkeit
- x3 = Lebenswelt (Gesamtzusammenhang aller Subuniversa)
- x4 = Lebenswelt d. Alltags
- w1 = Unmittelbare Wirkzone
- w2 = potentielle Wirkzone
- S.T. = Subuniversa Traum (niedrigste Bewusstseinsspannung)
- S.F. = Subuniversa Fiktion

Abb. 5: Graphische Darstellung der lebensweltlichen Wirklichkeitsstruktur

Die Realität (x1) kann als Erregungsbasis der Weltwahrnehmung bezeichnet werden. Subjekte können individuell verschieden die Quantität der Erregungsursache erkennen, während sich die Qualität

erst über die intersubjektiv, aber dennoch stets individuell erbrachte Konstruktion von Wirklichkeit (x2) ergibt. Realität als Alleinheit der vorhandenen Reize übersteigt dabei den Bereich der menschlichen Wahrnehmung und lässt sich als Zusammenhang nie durch die, der Konstruktionen des wirklichen entstammenden, Kategorien Zeit, Raum und Sprache beschreiben.

Die Wirklichkeit (x2) wird beschrieben als subjektive Konstruktion, die auf Basis intersubjektiver Übereinstimmung geleistet wird. Diese Konstruktion umfasst die Kategorien Zeit, Raum und Sprache und ist durch sie beschreibbar. Die Standardzeit als intersubjektiv verbindliche Größe und das Koordinatennetz der Erde als Raumstruktur werden dabei subjektiv unterschiedlich empfunden. Als solches ist Wirklichkeit nie in einem ontologisch feststehenden Sinne vorhanden, wird aber wenn sie authentisch ist, als solches subjektiv wahrgenommen. Ebenso subjektiv wie ihre Konstruktion ist die durch Bataille angeführte Überschreitung dieser Wirklichkeit durch den Exzess, der über die Grenze des Fassbaren und Erfassbaren hinausführt. Diese von Bataille als Transgression beschriebene Erfahrung ist im Bereich zwischen (x1) und (x2) zu lokalisieren. Sie ist dementsprechend unspezifisch, bedarf aber als unmittelbare Erfahrung des Individuums keinerlei Beglaubigung.

Die Lebenswelt an sich (x3) kann als soziokulturell bedingte, intersubjektive Interpretation von Wirklichkeit betrachtet werden. Als soziale Sphäre ist sie der Ort des Werdens von Kultur, Gesellschaft, Geschichte, sozialer Rollen und der Ansprüche an sie. In Bezug auf das Individuum ist sie somit transtemporär und translokal. Sie ist damit der Ausgangs- und Bezugspunkt von allen, sie konstituierenden theatralen Prozessen. Als Gesamtzusammenhang aller Erlebnissphären bzw. Subuniversa des menschlichen Seins überschreitet sie zum Teil die Wirklichkeit (x2), wie in der Sphäre des Traumes oder Fiktion, die sich aber dennoch auf der Basis der Wirklichkeit (x2) konstituieren. Aus der Sicht Batailles ist sie die diskontinuierliche Welt und somit Ausgangs- und Endpunkt ihrer Überschreitung.

Die Lebenswelt des Alltags (x_4) kann als handlungsgenerierender Wahrnehmungsmodus, in dem wir auf die Lebenswelt (x_3) einwirken und von der aus wir die Welt verstehen bzw. bewerten. Sie bildet somit den, vom Individuum performativ erzeugten, Kern seiner Lebenswelt als solches. Die theatralen Prozesse, deren Struktur, Ablauf und Wirkziel (x_3) entstammen, werden hier vollzogen und rezipiert. Dabei ist sie unterteilt in primäre (w_1) und sekundäre Wirkzone (w_2). Als ausgezeichnete Wirklichkeit ist sie die Basis aller Weltwahrnehmung, von der aus wir andere Erlebnissphären bewerten. Die wichtigste Bewertung ist dabei die der Authentizität, als Verweis auf die Wirklichkeit, welche die Lebenswelt (x_3) konstituiert vice versa. Alle Bereiche, die sich der unmittelbaren Erfahrung der primären Wirkzone (w_1), als auch dem unmittelbaren und zweifelsfreien Verständnis entziehen, benötigen das Konstrukt der Authentizität, um die Leerstelle der nicht existenten, ontologisch feststehenden Wirklichkeit zu verschleiern. Allgemein ist die Lebenswelt als dynamisches Konstrukt zu verstehen, dass wir durch Wirken, Wahrnehmen von Wirkung und Sozialisation an die technischen Anforderungen der Lebenswelt stetig erweitern. Die immense Zunahme der Bildschirmnutzung in (x_4) führt dazu, dass immer mehr Teile von (x_3) und auch (x_4) über Bildschirme wahrgenommen werden. Die Interpretation der Wirklichkeit (x_2) auf Basis von (x_3) bzw. den Erfahrungen in (x_3) und (x_4) führt dazu, dass sich Wirklichkeit zunehmend medial vermittelt konstituiert. Authentizitätszuschreibungen sind für diese vermittelte Konstitution von Wirklichkeit essentiell, da sie auch hier eine Unmittelbarkeit erzeugen können, die den Vermittlungsprozess verschleiern. Authentizität als Begriff steht dabei primär für den Wunsch, der Wirklichkeit im Sinne einer ontologischen Ursprünglichkeit des Seins vertrauen zu können.

7 Dionysos mit Kassengestell – Horst Thalwitzer und die deutsche Männlichkeit

Die Inszenierung des sozialen Geschlechts als Teil des Selbst bedingt dessen Legitimität. Sie zieht sich dementsprechend durch alle besprochenen Formate und soll als erstes Beispiel die Verhandlung der Alltagsinszenierungen konkretisieren. Villa Germania ist nicht nur, wie man vermuten könnte, ein Format über Auswanderung. Es ist auch ein Format über Männlichkeit. Die Analyse der Inszenierung des Selbst auf der Basis von Geschlechtsbildern bietet sich aufgrund beschreibbarer Referenzpunkte an, die für die Performance des sozialen Geschlechts in der westlichen Welt als intersubjektiv geltend betrachtet werden können. Die Verhandlung von Alltagsinszenierungen bezieht sich somit nicht nur auf subjektive Verkörperungen einzelner Akteure, sondern durch deren Typisierung auch auf die Verhandlung intersubjektiver Diskurse anhand dieser beispielhaften Verkörperungen.

Galionsfigur der hier präsentierten Männlichkeit ist ohne Zweifel der Hauptprotagonist Horst Thalwitzer. Immer Herr der Lage, wirkt er zwischen den logistischen Aufgaben seines polygamen Lebenswandels und rauschenden Festen bzw. berauschemdem Alltag wie ein moderner Dionysos. Horsti kann immer und in der Regel auch alles. Dass er nicht mehr der Jüngste ist, keinem gängigen Schönheitsideal entspricht, so manches „Können“ einen pharmazeutischen Hintergrund aufweist und er trotz seines, zumindest für thailändische Verhältnisse, ansehnlichen Vermögens stolz auf das Kassengestell seiner Brille ist, schmälert sein Ansehen als Platzhirsch der Villa keineswegs.

Durch das Format erweitert sich die Rezipientengruppe dieser Männlichkeit. Horst und seine Männlichkeit, werden hier im Kontext rivalisierender Männlichkeitsbilder auch außerhalb der Gemeinschaft der Villa zur Diskussion gestellt. Männlichkeitsforschung ist ein relativ neues Forschungsfeld, da der Mann bis vor einigen Jahren als gesellschaftliche Norm angesehen wurde. Einige Erkenntnisse dieser For-

schung bündeln sich in der Verschiedenheit von konkurrierenden Männlichkeitsbildern und deren Hervorbringung durch die soziale Praxis.

Als Teil einer sich ereignenden sozialen Wirklichkeit, werden im Folgenden Repräsentationen von Männlichkeit, die aus dem gesammelten Material hervorgehen, beschrieben. Im Zentrum der späteren Inszenierungsanalyse soll auf die Darstellungen dieser Repräsentationen, sowie auf die Pluralität von Männlichkeiten eingegangen werden.

7.1 Exkurs Männlichkeiten und Männlichkeitsforschung

Um bessere Bezüge zwischen den verschiedenen Bildern von Männlichkeiten herstellen zu können, das prinzipiell heterogene von Männlichkeit zu unterstreichen, sowie einen kleinen Einblick in die Männlichkeitsforschung zu gewähren, folgt zunächst ein soziologischer Exkurs.

„Die meisten klassischen soziologischen Theorien gehen implizit vom Mann als dem „Normalen“ aus und der Frau als dem „Abweichenden“, wobei sie sich i.d.R. nicht die Mühe machen, dieses „Normale“ zu definieren.“⁶⁴⁰ Diese Diagnose der Vernachlässigung des männlichen Geschlechts in der Wissenschaft, aber auch in der Alltagswahrnehmung durch die Normsetzung des Männlichen, ging eine lange Kulturtradition voraus, die unsere Bilder von Männlichkeit heute noch stark beeinflusst. Ein kurzer historischer Abriss wird Einblicke in Entwicklungen, grundlegende Prinzipien, sowie in die soziale Praxis der Konstitution von Männlichkeit geben. Den Anfang bildet dabei die Thematisierung der Geschlechter als solche und Relationen ihres Verhältnisses zueinander. Davon ausgehend, sollen konstituierende Prinzipien von Männlichkeit angeführt werden, um diese anhand des Konzepts der hegemonialen Männlichkeiten zu deuten. Zuletzt soll auf

⁶⁴⁰ Baur, Nina; Luedtke, Jens (Hrsg.): *Die soziale Konstruktion von Männlichkeit. Hegemoniale und marginalisierte Männlichkeiten in Deutschland*. Opladen & Farmington Hills: Verlag Barbara Budrich, 2008, S. 7.

die soziale Praxis im Sinne eines theatralen Prozesses einzelner und von Gruppen eingegangen werden, die Männlichkeiten performativ im theatralen Setting des Alltags erst entstehen lassen.

Diesem Abriss muss die Abkehr der heutigen Geschlechterforschung vom einstigen Credo der Seinsbestimmung von Mann und Frau voraus gehen. „Die Gewissheit darüber, was Frauen (und Männer) sind, ist [...] der Suche gewichen, nach den ‚zu verschiedenen Zeiten an verschiedenen Orten gefundenen Übereinkünften darüber, was Männer und Frauen sind‘“⁶⁴¹ Die Infragestellung der natürlichen Geschlechterunterschiede und der durch sie legitimierten gesellschaftlichen Ungleichheiten zwischen Männern und Frauen wird als wichtigstes Anliegen der Geschlechterforschung⁶⁴² dabei zur Kenntnis genommen, steht aber nicht im Fokus der vorliegenden Betrachtungen.

7.2 Vom Wesen und Sein, Handeln und Bleiben der Geschlechter

Die Grenze zwischen Kultur und Natur wurde in Europa ab dem Mittelalter an der Geschlechtergrenze gezogen.⁶⁴³ „Mittelalterliche Mönche (ebenso wie Vertreter der Aufklärung) assoziierten die Ebene des Natürlichen mit dem Weiblichen, die Ebene des Geistig-Kulturellen mit dem Männlichen.“⁶⁴⁴ Der Begriff des Geschlechtscharakters bildete sich im 18. Jh. heraus und sollte die psychologischen Geschlechtsmerkmale bezeichnen. Diese wurden korrespondierend zu den physiologischen Unterschieden gedacht, um daraus die Natur bzw. das Wesen von Mann und Frau bestimmen zu können.⁶⁴⁵ Aussa-

641 Opitz-Belakhal, Claudia: *Geschlechtergeschichte*. Frankfurt; New York: Campus Verlag, 2010, S. 42.

642 Vgl. ebd., S. 39.

643 Vgl. Baur; Luedtke, 2008, S. 9.

644 Walter, Christel: *Technik, Studium und Geschlecht. Was verändert sich im Technik- und Selbstkonzept der Geschlechter*. Zitiert nach: Baur, Luedtke, 2008, S. 9.

645 Vgl. Hausen, Karin: *Polarisierung der Geschlechtscharaktere – Eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben*. In: Conze, Werner H. (Hrsg.): *Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit Europas*. Stuttgart: Kohlhammer, 1976, S. 363.

gen über diesen Geschlechtscharakter versuchten durch ein Gemisch von Biologie, Bestimmung und Sein naturgegebene Gattungsmerkmale festzulegen.⁶⁴⁶

Zusammenfassend verweisen die Bestimmungen des Mannes auf öffentliche gesellschaftliche Produktion, durch seine bezeichnenden Merkmale Aktivität und Rationalität. Der Frau wird der private Bereich der Reproduktion durch die Merkmale Passivität und Emotionalität zugeschrieben.⁶⁴⁷ Die Vollendung findet jedes Geschlecht nur in der Vermählung mit dem Anderen, wodurch ihr Verhältnis als komplementär, nicht als antagonistisch beschrieben werden kann.⁶⁴⁸ Die Vorstellung dieser Wesenhaftigkeit wurde dabei erfolgreich popularisiert und hielt sich bis in das 20. Jh. als Maßstab für das geschlechtsspezifisch Angemessene.⁶⁴⁹

Mann oder männlich sein gestaltet sich dabei bis heute in Abgrenzung zum Frau-Sein bzw. zur Weiblichkeit.⁶⁵⁰ Georg Simmel sah die Grundrelativität im Leben unserer Gattung zwischen Männlichkeit und Weiblichkeit.⁶⁵¹ Historisch setzte Simmel das Verhältnis analog zu Hegels Dialektik von Herr und Knecht. Zu den Privilegien des Herrn gehöre u.a., dass er sich seiner Position nicht ständig bewusst sein muss, während die andere Position dafür sorgt, dass sie nie vergessen wird. „Es ist [somit] gar nicht zu verkennen, daß die Frau [...] viel seltener ihr Frau-Sein aus dem Bewusstsein verliert als der Mann sein Mann-Sein.“⁶⁵² Das Männliche wird zum Objektiven und sachlich Maßgebenden, spricht zur Norm verabsolutiert.⁶⁵³ Dennoch ist bei Simmel die Wesenhaftigkeit auf das Weibliche beschränkt, während sich die

646 Vgl. Hausen, 1976, S. 367.

647 Vgl. ebd., S. 367f.

648 Vgl. ebd., S. 378.

649 Vgl. ebd., S. 369.

650 Vgl. Kühne, Thomas (Hrsg.): *Männergeschichte – Geschlechtergeschichte. Männlichkeit im Wandel der Moderne*. Frankfurt a. M.; New York: Campus Verlag, 1996, S. 22.

651 Simmel, Georg: *Das Relative und das Absolute im Geschlechterproblem*. (1911) In: Dahme, Heinz-Jürgen; Köhnke, Klaus Christian (Hrsg.): *Georg Simmel. Schriften zur Philosophie und Soziologie der Geschlechter*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1985, S. 200.

652 Ebd., S. 201.

653 Vgl. ebd., S. 202.

Geschlechtlichkeit des Mannes erst in Relation zur Frau durch sein Handeln ergibt.⁶⁵⁴ Dem Sein, dem, nach Simmel, ‚Weibtum‘ der Frau, stehe das Handeln des Mannes entgegen. Männlichkeit als sowohl relationale, als auch performativ erzeugte Entität beinhaltet die Möglichkeit verschiedener Handlungen zu Hervorbringung derselben.

In einer demokratisch werdenden Welt, in der Männer nicht mehr durch Stände voneinander unterschieden werden, Formen sich unterschiedliche Ideale von Männlichkeit heraus. Das Männlichkeitsideal der deutschen Turnbewegung bildet hierfür ein prägnantes Beispiel. Zur Überwindung der Standesunterschiede bis hin zur sozialen Egalität, war die Ausbildung einer Männlichkeit der erste Schritt.⁶⁵⁵ „Männlichkeit, Turnen und Staatsbürgerschaft, das wurde zusammengehalten durch die Ideale ‚Gemeinsinn‘ und ‚Freigiebigkeit‘, die unter Beweis gestellt werden konnten, ‚wenn es gilt, des Lebens höhere Güter zu fördern.“⁶⁵⁶ Dieser Gemeinsinn beinhaltet dabei stets die Exklusion anderer, die den Idealen nicht entsprechen. Auch wenn die Devise des Turnvaters Jahn „Frisch, Fromm, Fröhlich, Frei“⁶⁵⁷ keine soziale Barriere impliziert, muss ihr individuell entsprochen werden, um Teil der Gemeinschaft sein zu können.

Der Ort zur Herstellung der Gemeinschaft war der Wettkampf, im studentischen Kontext die Mensur oder Trinkgelage.⁶⁵⁸ Diese gemeinschafts- und alltagskonstituierenden Rituale werden dabei zu Gelegenheiten, „Verfügungsgewalt über den Körper und damit Macht und Stärke zu demonstrieren.“⁶⁵⁹ Dass Männlichkeit nicht nur *am* Körper exerziert wird, sondern sich ebenso *in* den Körper in Form des Habitus einschreibt, führt Bourdieu in seinen Untersuchungen zur männ-

654 Vgl. Dahme; Köhnke, 1985, S. 204ff.

655 Vgl. Mc Milan, Daniel A.: „...die höchste und heilige Pflicht...“ *Das Männlichkeitsideal der deutschen Turnbewegung 1811-1871*. In: Kühne, 1996, S. 89.

656 Ebd., S. 91.

657 Ebd., S. 91.

658 Vgl. Kühne, 1996, S. 18, zudem Meuser, Michael: *Riskante Praktiken. Zur Aneignung von Männlichkeit in den ernstesten Spielen des Wettbewerbs*. In: Bilden, Helga; Dausien, Bettina (Hrsg.): *Sozialisation und Geschlecht. Theoretische und methodologische Aspekte*. Opladen: Verlag Barbara Budrich, 2006, S. 164.

659 Ebd., S. 18.

lichen Herrschaft an. Auf das daraus resultierende Konzept der *Symbolischen Herrschaft* soll hier nicht eingegangen werden, außer in der Form, dass sich die Männlichkeit im Habitus niederschlägt, der von Frauen und Männern gleichsam gedeutet werden muss. Dieser Habitus des Männlichen und damit der Herrschaft werde „konstruiert und vollendet [...] in einem [den Männern] vorbehaltenen Raum, in dem sich, unter Männern, die ernstesten Spiele des Wettbewerbs abspielen.“⁶⁶⁰

Aus Bourdieus Studien zur kabyliischen Gesellschaft leitet Michael Meuser grundlegende Prinzipien zur Produktion von Männlichkeit ab. Die Ausgrenzung der Frauen aus dem Bereich der ernstesten Spiele und die Auseinandersetzung mit einem Gegner, der als ebenbürtig empfunden wird.⁶⁶¹ Bourdieu bezieht sich dabei auf das Prinzip der „libido domandi“ des Mannes „als Wunsch, die anderen Männer zu dominieren, und sekundär, als Instrument des symbolischen Kampfes, die Frauen.“⁶⁶²

Von diesem Prinzip leitet Raewyn Connell ihr Konzept der hegemonialen Männlichkeiten ab. Es gebe demnach verschiedene Auffassungen und Konzepte von Männlichkeit, die dem soziokulturellen Wandel unterliegen. Die einzelnen Gruppen von Männern definieren sich dabei, ihren Ressourcen entsprechend, über verschiedene Praktiken. Die Produktion der gruppeninternen Männlichkeit konstituiert sich dabei stets in Bezug auf die ernstesten Spiele. Der historische Abriss soll hier ein Ende finden um auf die sozialen Praktiken einzugehen, die Männlichkeit entstehen lassen. Zusammenfassend kann das soziale Geschlecht als Konfiguration sozialer Praxis verstanden werden, die erzeugt, verkörpert, interpretiert und verstanden werden muss.

660 Bourdieu, Pierre: *Eine sanfte Gewalt. Pierre Bourdieu im Gespräch mit Irene Dölling und Margareta Steinrücke*. Zitiert nach: Meuser, Michael: *Männerwelten. Zur kollektiven Konstruktion hegemonialer Männlichkeit*. In: Doris Janshen, Michael Meuser (Hrsg.): *Schriften des Essener Kollegs für Geschlechterforschung*. I. Jg. 2001, Heft II, digitale Publikation https://www.uni-due.de/imperia/md/content/ekfg/michael_meuser_maennerwelten.pdf, letzter Zugriff: 10.12.2014

661 Vgl. Meuser, 2001, S. 4.

662 Ebd., S. 4.

Geschlechtlichkeit als soziale Praxis bezieht sich [damit] ständig auf den Körper und auf das, was Körper machen, reduziert sich allerdings nicht auf den Körper. [...] Das soziale Geschlecht existiert genau in dem Ausmaß, in dem die Biologie das soziale *nicht* determiniert. Es markiert einen dieser Übergangspunkte, an denen der historische Prozess die biologische Evolution als Entwicklungsmodus ablöst.⁶⁶³

Das soziale Geschlecht als stetig ablaufender Prozess ist damit als theatral zu bezeichnen. Es kann als solches analog zur sozialen Rolle durch den Habitus sowie lebensweltlich bekannten Voraussetzungen beschrieben und unter Rekurs auf das Theatralitätskonzept analysiert werden.

7.3 Know the Rules – Play the Game, die ersten Spiele der Männlichkeit und ihr Spielplatz

„Wie man sieht ist Männlichkeit ein eminent relationaler Begriff, der vor und für die anderen Männer gegen die Weiblichkeit konstruiert ist, aus einer Art Angst vor dem *Weiblichen*, und zwar in erster Linie in einem selbst.“⁶⁶⁴ Wie die Ausführungen zu Bourdieu, Meuser und Connell gezeigt haben, besteht das Grundprinzip der Praxis zur Herstellung von Männlichkeit in der Dominanz über die Frauen und sekundär über andere Geschlechtsgenossen. Die anderen Männer spielen dabei nicht nur die Rolle des zu Bezwingenden, ihre Anerkennung für das Bezingen des eigenen Körpers und Willens ist ebenso essentiell.⁶⁶⁵ Die Konstruktion von Männlichkeit verläuft somit zwischen Autonomie und Heteronomie, zwischen Dominanz und Anerkennung. Wie bereits angeführt, konstruiert und vollendet sich der männliche Habitus im homosozialen Raum, „in dem

663 Connell, Raewyn.: *Der gemachte Mann. Konstruktion und Krise von Männlichkeiten*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2006, S. 92.

664 Bourdieu, Pierre: *Die Männliche Herrschaft*. Bolder, Jürgen (Übers.). Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2005, S. 96.

665 Vgl. ebd., S. 95.

sich, *unter Männern*, die ernstesten Spiele des Wettbewerbs abspielen.“⁶⁶⁶ Meuser führt an, dass Männlichkeit somit eine kompetitive und in homosozialen Feldern geprägte Struktur aufweist. Die Formen der Sozialisation können dabei in Lernen durch schlichte Gewöhnung, explizite Unterweisung und die Strukturübungen unterschieden werden.⁶⁶⁷ Diese Strukturübungen finden sich in jeder Gesellschaft und werden im Besonderen für die Aneignung des Habitus angeführt.⁶⁶⁸ Sie können beschrieben werden als eine „Form des vorreflexiven Lernens in Gestalt eines praktischen, körperlich-sinnlichen Tuns in der Interaktion mit anderen [...]“⁶⁶⁹

Es geht dabei weniger um den Inhalt, als vielmehr um die Form der Aushandlung, die für die Reproduktion von Männlichkeit essentiell erscheint. „Es können „unendlich viele und (wie die jeweiligen Situationen) relativ unvorhersehbaren Praktiken von dennoch begrenzter Verschiedenheit erzeugt werden. Mit Strukturübungen wird eine typische Form der Herstellung sozialer Situationen angeeignet, nicht aber ein spezifisches Norm- und Wertesystem.“⁶⁷⁰ Es geht um die Aneignung der Strukturlogik hegemonialer Männlichkeit. Diese bezieht sich stets auf die Distinktions- und Dominanzverhältnisse gründende Struktur und somit auf die Reproduktion von Macht.⁶⁷¹ „Die Strukturübung besteht darin, dass Kontingenzen vernichtet werden – in Richtung der Strukturlogik hegemonialer Männlichkeit.“⁶⁷²

Strukturübungen sorgen für das Einüben des Geschlechtshabitus und dem Erwerb von sozialem Status. „Dass es sich um Strukturübungen handelt, zeigt sich nicht zuletzt daran, dass der Wettbewerb vielfach

666 Bourdieu, 2005, S. 203.

667 Vgl. Bourdieu, Pierre: *Sozialer Sinn. Kritik der theoretischen Vernunft*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1993, S. 138.

668 Kraus, Beate; Gebauer, Gunter: *Habitus*. Zitiert nach: Meuser, Michael: *Risikante Praktiken. Zur Aneignung von Männlichkeit in den ernstesten Spielen des Wettbewerbs*. In: Bilde, Helga; Dausien, Bettina (Hrsg.): *Sozialisation und Geschlecht. Theoretische und methodologische Aspekte*. Opladen: Verlag Barbara Budrich, 2006, S. 164 f.

669 Meuser, 2006, S. 165.

670 Ebd., S. 175.

671 Vgl. ebd., S. 175.

672 Ebd., S. 174.

über eine Ritualisierung von persönlichen Motiven entkoppelt ist.⁶⁷³ Wettkampf und Solidarität gehören dabei untrennbar zusammen. Das in den Strukturübungen erworbene Wissen über die ersten Spiele sorgt für deren Reproduktion, um nicht aus der Welt der Männer ohne Schwäche ausgeschlossen zu werden.⁶⁷⁴ Die Beschreibung einer solchen Strukturübung gewährt damit sogleich Einblicke in die soziale Praxis der Erzeugung und den Erhalt von Männlichkeit. Erworbener Status muss nicht zwangsläufig stetig erneut verteidigt werden. Das Konzept der hegemonialen Männlichkeit beinhaltet somit ebenso Distinktionen aufgrund feststehender Dispositionen.

Connell prägte das Leitbild der internationalen Männerforschung unter dem Begriff der hegemonialen Männlichkeit.⁶⁷⁵ Es definiert sich über Selbst- und Fremdkontrolle, Wettbewerb bzw. Kampf und bezeichnet dadurch Konfigurationen geschlechtsbezogener Praxis, die als akzeptierte Strategie zur Verteidigung des Patriarchats dienen.⁶⁷⁶ Das Konzept der Hegemonie stammt von Antonio Gramscis Analyse der Klassenbeziehungen. Es „bezieht sich auf die gesellschaftliche Dynamik, mit welcher eine Gruppe eine Führungsposition im gesellschaftlichen Leben einnimmt und aufrechterhält. Zu jeder Zeit wird eine Form von Männlichkeit im Gegensatz zu anderen kulturell herausgehoben.“⁶⁷⁷ Die Hegemonie benötigt für die Erzeugung einer kulturellen Dominanz eine Entsprechung zwischen kulturellem Ideal und institutioneller Macht. „Innerhalb dieses umfassenden Rahmens gibt es aber spezifische Geschlechterbeziehungen von Dominanz und Unterordnung zwischen Gruppen von Männern. Am wichtigsten in der heutigen westlichen Gesellschaft ist die Dominanz heterosexueller Männer und die Unterordnung homosexueller Männer.“⁶⁷⁸ Um an das Zitat Bourdieus anzuknüpfen, wird alles, was mit dem Weiblichen, vor allem mit dem Weiblichen im Mann assoziiert werden kann, stigmatisiert. Nur wenige Männer entsprechen dem Bild der

673 Ebd., S. 172.

674 Vgl. Bourdieu, 2005, S. 96.

675 Vgl. Baur, Luedtke, 2008, S. 10.

676 Vgl. Connell, 2006, S. 98.

677 Ebd., S. 98.

678 Ebd., S. 99.

hegemonialen Vormachtstellung. Dennoch profitiert eine Vielzahl an Männern komplizenhaft von der patriarchalischen Dividende, ohne sich den „Spannungen und Risiken an der vordersten Frontlinie des Patriarchats auszusetzen.“⁶⁷⁹ Neben der Komplizenschaft existiert eine Vielzahl an marginalisierten Männlichkeiten.

Junge Männer, die ihren gesellschaftlichen Status erst erwerben müssen, Angehörige unterer sozialer Schichten, einer ethnischen Minderheit oder die bereits angeführte abweichende Sexualität, führen zu einer marginalisierten Stellung in der Hierarchie der Männlichkeiten.⁶⁸⁰ „Die Interaktion des sozialen Geschlechts mit anderen Strukturen wie Klasse und Rasse schafft weitere Beziehungsmuster zwischen verschiedenen Formen von Männlichkeit.“⁶⁸¹ Diese Beziehungsmuster müssen insbesondere unter einer globalen Perspektive berücksichtigt werden, da es keinen einheitlichen hegemonialen Typ gibt.⁶⁸² Für Westdeutschland können seit dem 2. Weltkrieg vor allem Führungskräfte und Ingenieure als hegemonial gelten.⁶⁸³ Seit der Institutionalisierung des sogenannten *Ernährer-Hausfrau-Modells*, in dem die Ideologie der Sphärentrennung zwischen Häuslichem und Öffentlichem Ausdruck findet, ist die Erwerbsfähigkeit, beruflicher Erfolg und die Fähigkeit, eine Familie zu ernähren, fester Bestandteil männlicher Selbstdefinition.⁶⁸⁴ Die dem Format *Villa Germania – Forever Young* zu Grunde liegende Wirklichkeit weist diverse Anknüpfstellen für die Aushandlungen einer hegemonialen Stellung, sowie den ersten Spielen in der Erzeugung von Männlichkeit auf, die im Folgenden erläutert werden sollen.

679 Connell, 2006, S. 100.

680 Vgl. Baur, Luedtke, 2008, S. 11f.

681 Connell, 2006, S. 101.

682 Vgl. Baur, Luedtke, 2008, S. 11.

683 Vgl. ebd., S. 11.

684 Vgl. ebd., S. 14, zudem Hofmeister, Heather; Baur, Nina; Röhler, Alexander: *Versorgen oder Fürsorgen? Vorstellung der Deutschen von Aufgaben guter Vaterschaft*. In: Villa, Paula-Irene; Thiessen, Barbara (Hrsg.): *Mütter – Väter. Diskurse, Medien, Praxen*. Münster: Westfälisches Dampfboot, 2009, S. 195. Durch die zunehmende Konkurrenz von Frauen auf dem Arbeitsmarkt wurde dieses Definitionsmonopol von Männlichkeit zwar aufgebrochen, nimmt aber auch in aktuellen Definitionen von Männlichkeit einen hohen Stellenwert ein. Für die Männlichkeitsbilder älterer Männer erweist es sich als zentral.

7.4 Männlichkeit und ihr Ausdruck in der Teutonen-Villa

Der Ort des Geschehens kann als große Arena der Aushandlung von Männlichkeit im Konzept der Hegemonie bezeichnet werden. Pattaya ist kein Ort wie jeder andere. Er liegt 165 km südöstlich von Bangkok und gilt als Thailands verrufenste Stadt. Die offizielle Einwohnerzahl beträgt ca. 105.000, dazu kommen Hunderttausende nicht registrierte Arbeitskräfte und Tausende von Ausländern, die sich dort, meist mit einer thailändischen Ehefrau an ihrer Seite, niedergelassen haben. Ganze Straßenzüge befinden sich in deutscher oder englischer Hand und das Warenangebot der Supermärkte ist europäisch geprägt. Aus dem Fischerdorf Pattaya wurde im Laufe der Zeit und v.a. durch die Nähe zum Stützpunkt Sattahip der US-Streitkräfte das Symbol für das Sexparadies Thailand.⁶⁸⁵ „Hin mit dem Bumsbomber, zurück mit dem Tripperclipper,“⁶⁸⁶ zitiert der Mann von TUI in Verena Brandts Fotodokumentation das inoffizielle Tourismuskonzept der 1980er und 1990er Jahre in Bezug auf Pattaya.

Die Villa Germania präsentiert sich innerhalb dieses Kontextes, als Gemeinschaft Gleicher im Fremden. Sie ist kein männlich-homosexueller Raum als solcher, eher eine Kulturkolonie. Die deutsche Gemeinschaft stellt lokal zwar eine ethnische Minderheit dar, die im globalen Kontext nicht als solche erscheint bzw. zumindest nicht als marginalisierte Form von Männlichkeit. Den Ruhestand an einem selbstgewählten Ort verbringen zu können, impliziert ein erfolgreich abgeschlossenes Arbeitsleben. Diese Freiwilligkeit wird durch die Verweise auf das deutsche Warenangebot in Pattaya bzw. die Möglichkeit, ein deutsches Leben unter Palmen führen zu können, betont. Aussagen, dass man in Thailand mehr von seiner Rente hat, suggerieren, dass es in Deutschland nicht zum Leben nach Lust und Laune reichen könnte, was in Anbetracht des lokalen Vergleichsmaßstabs keine Rolle spielt.

685 Vgl. Rump, Peter: *Thailand Handbuch*. Bielefeld: Reise Know How Verlag, 15. Auflage, 2011, S. 337.

686 Brandt, Verena: *Villa Germania. Pensionärs-Paradies Pattaya*. In: Das Magazin. 05/2008, S. 41.

Das vom thailändischen Staat verlangte Mindesteinkommen bzw. Vermögen ist für den Landesdurchschnitt nicht gering. Ab dem fünfzigsten Lebensjahr und einer monatlichen Rente von 65000 Baht⁶⁸⁷ oder einer Kapitalanlage von 800000 Baht auf einem thailändischen Konto, wird ein Langzeitvisum für einen dauerhaften Aufenthalt ausgestellt.⁶⁸⁸ „Die deutschen Bewohner von Pattaya müssen [dabei] auf nichts verzichten. Alle Standards, die sie von zu Hause kennen, liegen in den Einkaufsregalen.“⁶⁸⁹

Horst Thalwitzer wird in verschiedenen Quellen als Häuptling oder Anführer der Thailand-Teutonen bezeichnet. Dies kann auch als Verweis auf die kompetitive Struktur innerhalb der Gemeinschaft gedeutet werden. Er kam vor über 15 Jahren nach Thailand, ist Manager der Wohnanlage und vermietet und verkauft die Appartements an Frührentner, Aussteiger und Dauerurlauber. *Der Spiegel* berichtete 2009 über die Villa, wodurch Ingo und seine damalige Frau auf Horsti und die Möglichkeit, den „Lebensabend in der Sonne zu verbringen“⁶⁹⁰, aufmerksam wurden. Sie kamen und blieben in Pattaya, in der Villa und bei Horsti, der nun Ingos bester Freund ist. Beide haben nach eigenen Angaben hart und ausdauernd dafür gearbeitet, gut abgesichert in Frührente gehen zu können und ihren Lebensabend in vollen Zügen und aus vollen Gläsern genießen zu können.⁶⁹¹ Horsts polygamer Lebenswandel war eines der Hauptthemen des Formates *Villa Germania – Forever Young*. „Solange alle versorgt sind, gibt es kein Problem.“⁶⁹² Aussagen wie diese sind sowohl kompetitiv gegen andere Männer zu verstehen, die sich diesen Luxus nicht leisten können, als auch gegen Frauen, die sich mit monetärer Zuwendung zufrieden geben. Sie sind damit Inbegriff der Aushandlung einer hegemonialen Männlichkeit. Es handelt sich dabei sowohl um den Fremdvergleich

687 Der Wechselkurs Euro zu Thai-Baht beträgt 1:44,19, Stand am 17.12.2013 um 12.00 Uhr.

688 Vgl. <http://bangkok.immigration.go.th/en/base.php?page=faq>, letzter Zugriff: 16.12.2013.

689 Brandt, 2008, S. 41.

690 Anhang 1: *Walk on the Wilde Side – Kaffeekränzchen in Pattaya*. Eine essayistische Interviewsammlung.

691 Vgl. ebd., S. 368.

692 Ebd., S. 370.

und damit um Distinktion gegen Außenstehende, die einen solchen Lebenswandel aus moralischen Gründen ablehnen, als auch um gruppeninterne Distinktion gegen diejenigen, die es sich ihren Ehefrauen gegenüber nicht erlauben, nicht leisten können, oder mit drei Frauen nicht zurechtkommen würden. Gleichzeitig wissen die Eingeweihten um Horstis Verhältnisse und haben es als Teil ihrer Gemeinschaft akzeptiert, was die Gemeinschaft verbindet. Horstis freundschaftliche Beziehung zu Ingo, aber auch zu anderen Bewohnern der Villa, kann als ständige Aushandlung seiner hegemonialen Stellung gedeutet werden.

Ein anderes Schlachtfeld der gruppeninternen Aushandlung ist der Bartresen. Die Produktion von Männlichkeit durch die soziale Praxis des Risikoverhaltens sorgt im Sinne der Strukturübung für die Aneignung der Männlichkeit im homosozialen Kontext. Risikoverhalten findet bei Männern eher externalisiert in einem kollektiven Rahmen statt.⁶⁹³ Meuser führt explizit Alkoholkonsum als Beispiel eines Gruppenrituals an, das mit Gruppendruck verbunden ist. Die Gefährdung des eigenen Körpers beschränkt sich dabei nicht nur auf die Verletzungsgefahr bei riskanten Sportarten oder gewalttätigen Auseinandersetzungen, sondern ist generell als Gefährdung der Unversehrtheit des eigenen oder fremden Körpers zu verstehen.⁶⁹⁴ Trinken kann hier als Inbegriff des Wettkampfes und somit die Vereinigung von Distinktion und Konjunktion gesehen werden.⁶⁹⁵

Zusammenfassend bietet die dem Format zu Grunde liegende Wirklichkeit verschiedene Referenzpunkte für die Aushandlung von Männlichkeit. Der Handlungsort, sowie sein Status als Altersruhesitz und Hochburg des Sextourismus verweisen allgemein auf kulturelle und geschlechtsspezifische Dominanzstrukturen im Sinne des Konzepts der hegemonialen Männlichkeit. Die Gemeinschaft der Villa Germania ist als solches Teil dieses Systems der Aushandlung, weist dabei aber

693 Vgl. Meuser, 2006, S. 166.

694 Vgl. ebd., S. 166.

695 Vgl. Meuser, Michael; Klein, Gabriele (Hrsg.): *Ernste Spiele. Zur politischen Soziologie des Fußballs*. Bielefeld: Transcript, 2008, S. 115.

ebenso interne Aushandlungen von hegemonialer Männlichkeit auf. Im Zentrum dieser Aushandlung steht das Unternehmerische Selbst zwischen Erwerbstätigkeit und Ruhestand, alltäglicher Handlungsfreiheit und Verpflichtungen, sowie selbst- und fremdbestimmter Sexualität. Als weiterer Anhaltspunkt für die Aushandlung von Männlichkeit wird die Inszenierung des Alkoholkonsums im Sinne der Strukturübung und Praxis zur Erzeugung von Männlichkeit untersucht.

7.5 Inszenierung hegemonialer Männlichkeitsstrukturen

In keinem der besprochenen Formate erfolgt ein Hinweis, dass die auftretenden Personen und Handlungen frei erfunden sind. Die Verkörperungen der Alltagsinszenierungen werden von lebensweltlich existenten Personen mit Bezug auf lebensweltliche Strukturen dargestellt. Diese Darstellung findet innerhalb eines Fernsehformates statt, das die Schwerpunkte der Verhandlungen, zeitliche Kontextualisierungen des Handlungsverlaufs und Kontrastierungen durch andere Protagonisten oder Kommentare bestimmt. Als solches werden die Personen trotz ihrer lebensweltlichen Existenz zu Figuren innerhalb des formatinternen Handlungsgefüges. Die Verhandlungen der Alltagsinszenierungen, wie im Folgenden die Inszenierung von Männlichkeit, können unter den Prämissen einer klassischen Dramenanalyse, wie in [Kapitel 2.3.1. Exkurs Inszenierung – Ein notwendiges Zwischenspiel](#), beschrieben werden. Bildliche und sprachliche Verweise werden zur besseren Übersicht gesondert und nicht in der chronologischen Abfolge des Formats beschrieben.

Die Inszenierung des Haupthandlungsorts Pattaya verweist auf allgemeine männliche Dominanzstrukturen. Im Vorspann werden Bilder eines jungen Mädchens gezeigt, das im Liegestuhl neben einem alten Europäer am Strand liegt.⁶⁹⁶ Dieses Motiv wiederholt sich im Format⁶⁹⁷ und wird in personalisierter Form in den Sequenzen mit Horst und

⁶⁹⁶ VG, Seq.: A.

⁶⁹⁷ Ebd., Xaa.

seiner jungen Freundin Nuong aufgegriffen. Horst drückt sie an sich, greift ihr an den Hintern, oder küsst sie. Die Darstellung dieser Zuneigungsbekundungen erfolgt stets mit Nahaufnahmen der jeweiligen Körperregion und isoliert dabei den Leib vom semiotischen Körper.⁶⁹⁸ Die Darstellung des Ortes wird auch an anderen Stellen durch implizierte Verweise, an die sexualisierte Darstellung thailändischer Frauen und das Rotlichtmilieu geknüpft: Bei der Feier des Neujahrfestes entblößt eine Frau ihre Brüste.⁶⁹⁹ Der Besuch des Marktes führt Horst und Ingo an diverse Stände, die Reizwäsche und Nacktbilder anbieten und dadurch eine Verbindung zwischen dem Ort und dem Themenbereich Sexualität herstellen.⁷⁰⁰ Es werden durch das gesamte Format Sequenzen gezeigt, die leicht bekleidete Frauen in Verbindung mit Etablissemments darstellen, die Namen wie *Moulin Rouge Pattaya*, *Street Hearts* usw. tragen. In den von Horst und Gruppe besuchten Bars befinden sich überall junge Frauen, die mit Europäern anbandeln.⁷⁰¹ Der abendliche Ausflug von Horst, Ingo und Nung führt durch das Rotlichtviertel, in dem sie eine Live-Sex-Show besuchen, während das Kamerateam vor dem Etablissement zurückbleiben muss.⁷⁰²

Der Off-Kommentar führt schon zu Beginn an, dass das deutsche Leben in Thailand eigene Regeln habe und die Thailänderinnen Europäer als lukrative Einkommensquelle entdeckt haben.⁷⁰³ Horst greift die Beschreibung des Off-Kommentars auf und berichtet, dass hässliche Europäer mit schönen jungen Thailänderinnen zum Stadtbild gehören.⁷⁰⁴ Beim abendlichen Ausflug der Gruppe erklärt Horst, dass man die Mädchen in den Bars für ungefähr 1000 Baht⁷⁰⁵ mitnehmen darf und stellt damit explizite Bezüge zwischen Pattaya und Prostitution her.⁷⁰⁶ Auch das Zusammenleben von Europäern und

698 VG: Seq.: F, Q, W, h, Eaa, Vab, aab, fab, hab1.

699 Ebd., I.

700 Vgl. ebd., caa, eaa, faa, jaa, kaa1, laa.

701 Vgl. ebd., Ra, ca, ma, oa, qa, Maa, Naa1, Oaa, Paa, Raa, Saa, saa2, Bab2, Tab.

702 Ebd., Paa.

703 Ebd., F.

704 Ebd., G1.

705 Wechselkurs Euro/Thai Baht 1:40,77 unter <http://www.thailand-ticket.de/wechselkurs.htm>, letzter Zugriff: 06.11.14.

706 Vgl. VG: Seq.: xa, ea.

Thailänderinnen, das über den sexuellen Akt hinausgeht, wird von Frankie, der als Einziger der Gruppe Thai spricht, als enger Vertrag beschrieben.⁷⁰⁷ Zudem belustigt er sich über seine Landsleute, die diesen Vertrag mit Liebe verwechseln.⁷⁰⁸

7.6 Sonnenbeschienene Männlichkeit zwischen Passion und Pension

Horst Thalwitzer ist der bereits in vielerlei Hinsicht beschriebene Hauptprotagonist und somit Hauptfigur des Verhandlungsangebots im Format. Nach einem erfolgreichen Arbeitsleben als Unternehmer hat er sich mit mehreren Millionen Euro auf dem Konto als Frührentner in Thailand niedergelassen.⁷⁰⁹ Trotz seines Ruhestands und finanzieller Absicherung ist er weiterhin als Unternehmer tätig. Er erzählt von seinem ersten Thailandaufenthalt, vom Eindruck, den die schönen Mädchen auf ihn gemacht haben und der sofortigen Idee, für andere die Möglichkeit einer Alleinreise zu schaffen.⁷¹⁰ Als Verwalter der Villa Germania kümmert er sich um den Verkauf und die Vermietung der Appartements, wodurch er seine Idee verwirklicht hat.⁷¹¹ Frei von monetären Sorgen zählt er seine verstreichende Lebenszeit in Urlaubstagen,⁷¹² sorgt gut für seine deutsche Ehefrau Monika⁷¹³, kann es sich leisten, nach Herzenslust jungen Frauen Geschenke zu machen⁷¹⁴ und mit seinen Freunden zu feiern.⁷¹⁵ Er braucht die Gruppe aber nicht und geht auch allein seinen Weg, wenn die anderen nicht mehr können.⁷¹⁶ Freiheit und Selbstbestimmung prägen auch Horsts Beziehungsleben. Seine Ehefrau Monika, mit der er sich sein Vermögen aufgebaut hat, kommt ihn für fünf Monate im Jahr in der Villa Germania besuchen. Beim gemeinsamen Frühstück, oder bei Unternehmungen mit der

707 Vgl. VG: Seq.: Ia1.

708 Vgl. ebd., Ya.

709 Ebd., R, S.

710 Vgl. ebd., d.

711 Ebd., B1, O, V.

712 Vgl. ebd., xa.

713 Ebd., i.

714 Vgl. ebd., Daa, iab.

715 Vgl. ebd., I, y, Qa, Ya, da, xa, Daa, Maa, Lab.

716 Vgl. ebd., Aaa1.

Gruppe, wirken sie vertraut und ausgelassen. Sie ist festes Mitglied der deutschen Auswanderergruppe, ist bei den gemeinsamen Unternehmungen dabei, wird mit einem Fest verabschiedet und begegnet Horst auf Augenhöhe.⁷¹⁷ Sie weiß um die anderen Frauen in Horsts Leben und stört sich nicht an ihnen, solange er diskret ist. Horst bezeichnet diesen Sachverhalt als eine ihm entgegengebrachte Großzügigkeit, die er zu schätzen weiß.⁷¹⁸ Hemmungslos erklärt er in ihrer Anwesenheit, dass es eine Zwangsläufigkeit sei, die braune Haut der thailändischen Mädchen zu lieben, wenn zu Hause nur weiße Haut wartet.⁷¹⁹

Das Format gibt zu den Aussagen von Horst über seinen polygamen Lebenswandel durch Bildunterschriften genaue Auskunft darüber, dass Horst drei „Frauen hat“⁷²⁰. Neben Monika ist in dieser Episode seine junge Freundin Nuong zu sehen. Die Sequenzen, die sie gemeinsam zeigen, sind von körperlichen Gesten bestimmt, die Nuongs Leiblichkeit hervorheben. Horst ist in all diesen Situationen der Handelnde. Er zieht Nuong an sich, um sie zu küssen, greift ihr an den Hintern und tätschelt ihr Gesicht, während sie sich passiv verhält.⁷²¹ Seine Beschreibungen der thailändischen Frauen beziehen sich ausschließlich auf leibliche Vorzüge, wie kleine Hintern, schlanke Figuren⁷²² und „braune Haut wie Samt und Seide“⁷²³. Die leibesbetonenden Sequenzen kontrastieren Horsts semiotischen Körper als Ehemann oder Rentner.⁷²⁴ Nuong scheint das leibliche Interesse an ihrem Gegenüber nicht zu teilen. Sie lässt die Körperlichkeit dennoch zu. Ingos mehrfache Verweise auf Nuongs monetäre Absichten⁷²⁵ werden von Horst wohlwissend aufgenommen und verweisen auf einen bewussten Tausch.⁷²⁶ Im Format bezahlt Horst Nuong nicht für Sex. Er wird als sich bemügender, alternder Liebhaber präsentiert. Er stellt sie seinem besten Freund vor

717 Vgl. VG: Seq.: E, e, w, y, Ha, Ja, La, Ma, aa, ja, xa, Fab, Lab, Mab, Nab, Oab, Qab, Sab, Tab.

718 Vgl. ebd., f, Aaa.

719 Vgl. ebd., da.

720 Ebd., f.

721 Vgl. ebd., F, Q, W, h, Eaa, Vab, aab, fab, hab1.

722 Vgl. ebd., X, o, da.

723 Ebd., X.

724 Vgl. ebd., unter anderem die Übergänge von E und F, g und h, Tab und Vab.

725 Ebd., Haa, gab, iab.

726 Vgl. ebd., gab, iab.

und befragt ihn zu seiner Meinung, unternimmt Ausflüge mit ihr, lässt sie als seine Begleitung an Gruppenaktivitäten teilhaben und macht ihr Geschenke.⁷²⁷ Seine Freunde wissen um diese Beziehungsverhältnisse, tolerieren sie und stehen offenkundig zu Horst und seinen Taten.⁷²⁸

Sein Verhältnis zu anderen Männern der Gruppe wird durch eigene Aussagen und durch das Format unterschiedlich charakterisiert. Ingo wird als Horsts Busenfreund vorgestellt. Die beiden sind in den animierten Sequenzen zu sehen, wie sie sich gemeinsam massieren lassen und sich gegenseitig zuprosten.⁷²⁹ Ihre gemeinsamen Unternehmungen scheinen von beiden gleichermaßen intendiert zu sein. Horst fragt Ingo nach seiner Meinung über Nuong, wodurch ein egalitäres Verhältnis der beiden zueinander impliziert wird.⁷³⁰ Frankie wird dagegen von Horst zwar als intelligent, gleichzeitig aber auch als Außenseiter beschrieben.⁷³¹ Bei ihrem Zusammentreffen in der Bar nimmt er Frankie das Mikrofon ab, lobt ihn für seinen Gesang und bittet ihn, ein Lied auf Thai zu singen, während er ihm demonstrativ den Arm auf die Schulter legt. Schalke Heinz wird auf dem gemeinsamen Weg an den nächsten Tresen ebenfalls Horsts freundschaftliche Dominanzgeste zu Teil.⁷³² Horst charakterisiert ihn als jemanden, den man gern haben muss⁷³³, zieht ihn aber damit auf, dass er in die Kirche geht oder nicht trinken will, weil er am vorherigen Abend über die Stränge geschlagen hat.⁷³⁴ Die Beziehung zwischen Horst und Rheinhold wird nicht thematisiert.

Risikoverhalten, das im Format in Form von Alkoholgenuss inszeniert wird, kann als Bestandteil der Produktion von Männlichkeit beschrieben werden. Horst lässt sich im Format keine Gelegenheit entgehen, mit seinen Freunden zu trinken. Von der ersten Sequenz an, wird die

727 Vgl. VG: Seq.: Gaa, Daa, Haa, Vab, cab.

728 Vgl. ebd., la1, bab1.

729 Vgl. ebd., K, Wa, zaa.

730 Vgl. ebd., Gaa.

731 Vgl. ebd., z1.

732 Vgl. ebd., fa.

733 Vgl. ebd., v1.

734 Vgl. Qa, Fab, Oab.

Gruppe beim gemeinsamen Alkoholkonsum präsentiert.⁷³⁵ Dies wird durch den Off-Kommentar aufgegriffen, der während der Neujahrsfestivität dem Rezipienten mitteilt, dass die Gruppe seit neun Stunden trinkt.⁷³⁶ Horst ist der Konsum nicht anzusehen. Obwohl er ihn für sich und andere forciert, läuft er stets gerade und hat keinerlei Artikulationsschwierigkeiten. Er schenkt Frankie Bier nach, erklärt Schalke-Heinz, warum dessen Pläne für einen alkoholfreien Abend unhaltbar seien, macht sich über ihn lustig, weil er nach drei Bier angetrunken ist und wird wütend, als ihm in einer Bar Wasser serviert wird.⁷³⁷ Die animierten Zwischensequenzen zeigen Horst und Ingo, wie sie fröhlich mit Bier anstoßen.⁷³⁸ Als Beigetränk zum reichlich fließenden Bier gibt es bei Horst einen Sang Song Soda.⁷³⁹ Dieser Drink wird in den Übergangsequenzen in die Kamera gereicht und verweist damit sowohl auf allgemeinen, als auch auf Horsts Konsumverhalten im Speziellen.⁷⁴⁰ Als Hauptfigur kann Horst durch alle Situationen als statisch beschrieben werden. Er handelt seinen Aussagen entsprechend, wodurch die performative Produktion seines Selbst kohärent erscheint. Als Figur ist er mehrdimensional mit einem Merkmalsatz von formal, höflich, freudig erregt bis ausgelassen hemmungslos, aufdringlich und gönnerhaft.

Ingo Kerp ist der zweite Protagonist und somit neben Horst Hauptfigur des Formates. Er war ebenfalls beruflich erfolgreich und hat sich aus freien Beweggründen Thailand als Altersruhesitz erwählt,⁷⁴¹ was er mit dem Ausspruch, er könne dort ein deutsches Leben unter Palmen führen, unterstreicht.⁷⁴² Er hat eine thailändische Freundin, die er, wie auch andere Frauen, mit Bezug auf ihre Leiblichkeit beschreibt.⁷⁴³ Sie nimmt an manchen Gruppenaktivitäten teil und scheint in die

735 Vgl. VG: Seq.: A, N, w, Na, fa, xaa, Lab, Xab.

736 VG: Seq.: xa.

737 Vgl. ebd., Aa, Qa, Taa, Oab.

738 Ebd., K, r, Oa, Wa, oaa, zaa.

739 Vgl. Anhang 1: *Walk on the Wilde Side – Kaffeekränzchen in Pattaya. Eine essayistische Interviewsammlung.*

740 Vgl. VG: Seq.: Baa, Vaa, Jab, Tab, eab.

741 Vgl. ebd., P, R.

742 Ebd., D1.

743 Vgl. ebd., X, n, o, eaa, haa1, laa.

Gruppe integriert zu sein. Das Format zeigt Ingo nicht mit anderen Frauen; vom Besuch der Live-Sex-Show mit Horst und Nuong ist er nicht begeistert und während die anderen mit den Barmädchen feiern, geht er zu seiner Freundin nach Hause.⁷⁴⁴ Der Alkoholkonsum ist auch Ingo nicht anzusehen, während er die anderen zum Konsum animiert.⁷⁴⁵ Die bereits beschriebenen animierten Übergangssequenzen zeigen auch ihn stets fröhlich beim Anstoßen mit Bier. Alle von ihm vollzogenen Handlungen wirken selbstbestimmt und frei von äußeren Faktoren wie seinen Freunden oder seiner Partnerin, was ihn als Figur statisch erscheinen lässt, da er sein Selbst durch alle Situationen kohärent verkörpert. Sein mehrdimensionaler Merkmalsatz reicht von formal beschreibend über verständnisvoll bis zu fröhlich ausgelassen.

Rheinhold, der seit sechzehn Jahren in Thailand lebt, wohnt mit seiner thailändischen Frau und seiner Tochter in einer seiner Poolvillen in der Nähe der Villa. Er wird vom Format als Hühnerbaron vorgestellt, der viel Geld mit Hähnchenständen verdient hat. Wie Horst ist ihm der Ruhestand trotz finanzieller Unabhängigkeit nicht genug und so vermietet er die anderen Poolvillen, die sich in seinem Besitz befinden, an Touristen.⁷⁴⁶ Seine Frau und Tochter kochen das Essen, bedienen die Gäste und warten abseits in der Küche, bis diese gegessen haben.⁷⁴⁷ Der Off-Kommentar beschreibt die klare Rollenverteilung mit den Worten „Frauen in die Küche, Männer hinters Bierglas“⁷⁴⁸. Die dominante Art der Anweisungen von Rheinhold gegenüber seiner Frau und seiner Tochter ist offensichtlich und wird zudem von Frankie negativ bewertet.⁷⁴⁹ Der Einfluss alkoholischer Getränke ist Rheinhold in der Sequenz, die ihn vorstellt, deutlich anzusehen.⁷⁵⁰ Er kann als statische Nebenfigur mit einem mehrdimensionalen Merkmalsatz von freundlich gegenüber seinen Freunden und herrisch in seiner Familie bezeichnet werden.

⁷⁴⁴ Vgl. VG: Seq.: Raa, Uaa, ya1.

⁷⁴⁵ Vgl. ebd., ea.

⁷⁴⁶ Vgl. ebd., t.

⁷⁴⁷ Vgl. ebd., Ha.

⁷⁴⁸ Ebd., Ja.

⁷⁴⁹ Vgl. ebd., Ia1.

⁷⁵⁰ Vgl. ebd., t.

Frankie wird vom Off-Kommentar als Küken der Villa vorgestellt und von Horst als intelligenter Außenseiter beschrieben.⁷⁵¹ Er wohnt ebenfalls seit sechzehn Jahren in Thailand, besitzt ein Appartement in der Villa und ein Motorrad.⁷⁵² Berufliche oder monetäre Beschreibungen finden bei ihm nicht statt. Nach eigener Aussage fühlt er sich in der engen Gemeinschaft mit der Gruppe nicht wohl, was ihm deutlich anzusehen ist.⁷⁵³ In seiner Außenseiterstellung scheut er sich nicht, seine Meinung über Rheinholds Villa und Horsts Alkoholkonsum zu äußern.⁷⁵⁴ Er zeigt sich dabei aber respektvoll gegenüber Horst, trinkt das Bier, das er ihm einschenkt, singt ihm das gewünschte Lied und bezeichnet ihn als weltnotweniges Original.⁷⁵⁵ Außer im Zusammentreffen mit anderen, wird er nicht trinkend gezeigt. Als einziger deutscher Bewohner der Villa, der Thai spricht, wird er als Kenner von Land und Kultur dargestellt. Er erläutert die Verhältnisse der deutsch-thailändischen Paarbildung, amüsiert sich über die diesbezügliche Blauäugigkeit seiner Landsleute und wird vom Off-Kommentar nach den Empfindungen der Thailänder in Bezug auf deutsches Benehmen gefragt.⁷⁵⁶ Als dynamische Nebenrolle schwankt er zwischen Akzeptanz und Ablehnung der Gruppe mit einem Merkmalsatz zwischen distanzierter Unterwürfigkeit und höflicher Selbstbestimmung.

Als letzter Mann der Gruppe kann Schalke-Heinz bezeichnet werden. Zusammen mit seiner Frau Monika kommt er regelmäßig im Winter für drei Monate in die Villa. Ihr Appartement in der Villa ist gemietet und als Fortbewegungsmittel dient ihnen ein gemeinsamer Motorroller. Es gibt weder Verweise auf seine finanzielle Unabhängigkeit wie bei Horst, Ingo und Rheinhold, noch auf irgendwelche gewinnbringenden Tätigkeiten. Seine sämtlichen Handlungen wirken durch seine Frau fremdbestimmt. Er verschweigt zunächst den von Horst und Ingo geplanten Männerabend und schafft es nicht, ihr die

751 Vgl. VG: Seq.: y, z1.

752 Vgl. ebd., Ga1, Waa.

753 Vgl. ebd., Aa, Ba1, Ca.

754 Vgl. ebd., Ga1, ka1.

755 Vgl. ebd., Aa, ja, ka1.

756 Vgl. ebd., la1, Yaa, Ka1.

eigentlichen Pläne mitzuteilen.⁷⁵⁷ Monika will freiwillig verzichten. Ihren Vorschlag mit Horsts Frau in eine Boysbar zu gehen, während sich die Männergruppe mit den Animiermädchen beschäftigt, lehnt er entschieden ab, ohne dass ihm Argumente einfallen.⁷⁵⁸ Auch als Horst ihn wegen des Kirchenbesuchs belächelt, erwidert er nichts. Bei den gemeinsamen Unternehmungen versucht er sich Horsts Verhalten anzugleichen und mit Frauen anzubandeln.⁷⁵⁹ Bei allen gemeinsamen Unternehmungen der Gruppe ist er stark alkoholisiert, was durch seine Mimik, Gestik und an seinen Koordinations- und Artikulationsproblemen für den Rezipienten deutlich zu erkennen ist.⁷⁶⁰ Sein Vorhaben, einen Abend nicht zu trinken, hält er nicht ein, da er sich von seinen Freunden leicht überreden lässt, die ihn gleichzeitig damit aufziehen, dass der Alkohol solche Auswirkungen auf ihn hat. Er kann als dynamische Nebenfigur beschrieben werden, der sich je nach Situation von äußeren Umständen und innerer Schwäche beeinflussen lässt und dabei einen mehrdimensionalen Merkmalsatz von unterwürfig und unselbständig zu ausgelassen und hemmungslos aufweist. Die Verkörperung seines Selbst besitzt keinerlei Kohärenz, außer in Bezug auf seine Fremdbestimmung.

7.7 Villa Germania – Interne Hierarchie, Strukturübungen und Partizipation

Das Format impliziert durch die Einteilung in Haupt- und Nebenfiguren eine bestehende Hierarchie. Auf Grundlage der Figurenbeschreibungen können durch das Konzept der hegemonialen Männlichkeit weitere Differenzierungen angeführt werden. Dominanz über Frauen als oberste Maxime des Konzeptes wird durch die verschiedenen Partnerschaftsmodelle innerhalb der Villa präsentiert. Horsts polygame Lebensweise, die er im Einverständnis mit seiner langjährigen Ehefrau praktiziert, kann als Dominanz über mehrere Frauen gewertet werden. Es gibt keine Hinweise darauf, dass Monika oder Nuong andere

⁷⁵⁷ Vgl. VG: Seq.: Sa, Ua.

⁷⁵⁸ Vgl. ebd., Xa.

⁷⁵⁹ Vgl. ebd., da, ma, na1.

⁷⁶⁰ Vgl. ebd., x1, la1, na1, pa1, La1, Bab2, Eab.

Partner haben, oder sich über den Zustand der Verhältnisse beklagen. Seine Rolle als Ernährer nimmt er durch die monetären Leistungen gegenüber seinen Partnerinnen ein. Sein beziehungsinterner Status wird nach Erörterung des Sachverhaltes nicht erneut thematisiert und erscheint dadurch als feststehende Disposition. Rheinholds Beziehung präsentiert im Format das klassische *Ernährer-Hausfrau-Modell*, mit klaren Dominanzstrukturen. Reinholds Frau und seine Tochter bedienen die Gäste und warten in der Küche, bis alle gegessen haben. Dies erfolgt kommentarlos und verweist auf ein verinnerlichtes Verhalten, an dem sich nur Frankie zu stören scheint. Weniger dominant und dennoch selbstbestimmt erscheint das Verhältnis zwischen Ingo und seiner Partnerin Yen. Er spricht keine seiner Unternehmungen mit ihr ab, bleibt aber dabei aus eigenem Willen treu. Dass sie an ausgewählten Unternehmungen teilnimmt und bei anderen zu Hause auf Ingo wartet, impliziert eine beziehungsinterne Dominanz. In der Ehe von Schalke-Heinz und seiner Frau Monika ist diese Dominanzstruktur umgekehrt, was sich an seinem Unwillen, den Männerabend klar zu kommunizieren, deutlich offenbart. Auf Monikas Vorschlag, eine Boysbar zu besuchen, reagiert er zwar allgemein abwertend, aber ohne es ihr direkt zu verbieten. Bei den gemeinsamen Unternehmungen mit der Gruppe betrinkt er sich und versucht mit Frauen anzubandeln, ohne dass seine Handlungen von ihr thematisiert werden. Diese Handlungsfreiheit erscheint dadurch als gewährter und nicht selbstbestimmter Freiraum. Frankie wird im Verhältnis zu Frauen nur durch seine abwertenden Aussagen zum Dominanzverhalten seiner Geschlechtsgenossen charakterisiert.

Als nächstes Feld der Aushandlung kann die monetäre Stellung der Figuren zueinander angeführt werden. Die Führungskraft als Inbegriff des westdeutschen Hegemonialtypus impliziert Macht über andere, monetären Erfolg und herausragende Aktivität. Horst, Ingo und Rheinhold werden gleichermaßen als erfolgreiche, selbständige Geschäftsmänner vorgestellt, die sich auf ihrem Erfolg ausruhen können. Horst und Rheinhold stellen im Format durch die Tätigkeiten als Verwalter und Vermieter, trotz ihrer finanziellen Unabhängigkeit, ihre Erwerbsfähigkeit weiter unter Beweis. Schalke-Heinz wird ohne Hin-

weise auf sein Arbeitsleben als Rentner vorgestellt. Das Appartement, das er mit seiner Frau bewohnt, ist gemietet und sie teilen sich einen kleinen Motorroller. Durch die Beschreibung der vorher genannten Bewohner über ihre finanziellen Verhältnisse, implizieren die fehlenden Auskünfte und der bescheidenere Lebenswandel einen finanziell unterlegenen Status. Ebenso bei Frankie, dem zwar sein Appartement und das Motorrad zu gehören scheinen, dessen Berufs- und Besitzverhältnisse aber nicht erläutert werden. Das ist doppelt bemerkenswert, da er das einzige Mitglied der Gruppe ist, das sich noch nicht im Ruhestand befindet.

Am Tresen machen Horst und Ingo die beste Figur. Sie werden im Handlungsverlauf oft mit Getränken gezeigt, animieren die anderen zum Alkoholkonsum und werden dennoch nicht betrunken gezeigt. Rheinhold trinkt bei den Gruppenaktivitäten mit, wird aber in einer Sequenz alkoholisiert gezeigt, was auf mangelnde Beherrschung des eigenen Körpers im Vergleich zu Horst und Ingo verweist. Schalke-Heinz' Unbeherrschtheit bezieht sich sowohl auf den Konsum, als auch auf dessen Auswirkungen. Dass er sich teilweise zum Trinken überreden lässt, verstärkt den Eindruck, dass Alkoholkonsum im Format in formatisierter Form einer Strukturübung gezeigt wird. Frankie trinkt ebenfalls mit den Anderen, nachdem Horst ihm das Glas einschenkt, wird aber nicht alkoholisiert gezeigt. Ob der Verzicht als Beherrschung des eigenen Körpers oder als weiterer Grund für seine Außenseiterposition zu betrachten ist, bleibt dem Rezipienten überlassen.

Durch diese formatinterne Aushandlung steht Horst Thalwitzer als polygamer Tausendsassa und gruppeninternes Flaggsschiff von Männlichkeit fest. Die für eine hegemoniale Stellung benötigte Dominanz erzeugt er durch die verkörperte Entsprechung des vom Format intendierten kulturellen Ideals eines deutschen Lebens unter Palmen nach eigenen Regeln. Im erweiterten Rezipienten-Kreis wird er damit den Spannungen an vorderster Frontlinie des Patriarchats ausgesetzt.⁷⁶¹ Die

⁷⁶¹ Vgl. Connell, 2006, S. 100.

mediale Kritik über das Format bezog sich größtenteils auf Horst und seinen dort präsentierten Lebenswandel.

Ingo und Rheinhold werden in diesem Zusammenhang als Profiteure der patriarchalischen Dividende präsentiert. Trotz ihres egalitären Verhältnisses zu Horst in Bezug auf monetäre Unabhängigkeit, Selbstbestimmung und Formen von Dominanz gegenüber ihren Partnerinnen entsprechen sie dem im Format gültigen kulturellen Ideal weniger als der Villa König. Die eigenen Regeln des deutschen Lebens unter Palmen⁷⁶² werden durch Horsts Lebensstil verkörpert, während Ingo und Rheinhold in klassisch monogamen Beziehungsmodellen leben. Ihre Komplizenschaft zu Horst wird auf mehreren Ebenen erzeugt. Gemeinsames Trinken erscheint als eine alle verbindende homosoziale Praxis in der Herrschaft über den eigenen und fremden Körper demonstriert wird. Während Horst und Ingo sich diesbezüglich auf Augenhöhe begegnen, erscheint Rheinhold als der Unterlegene. Im Vergleich zu Ingo hebt er sich durch seine weitergeführte Erwerbstätigkeit als Villenvermieter hervor. Ingo teilt Horsts Vorliebe für die Leiblichkeit thailändischer Frauen, lebt sie aber innerhalb seiner Beziehung aus. Er erscheint dadurch als weniger dominant, zeigt aber gleichzeitig volle Akzeptanz und freundschaftliche Loyalität gegenüber Horst.

Durch die Bekundung völliger Loyalität wie durch stetige und zu Teilen unterwürfige Teilnahme an Trinkgelagen und dem Versuch, mit Barmädchen anzubandeln, bemüht sich Schalke-Heinz, seine Komplizenschaft auszudrücken. Er wird als akzeptiert, aber in allen Bereichen als unterlegen präsentiert. Als jüngstes Gruppenmitglied, das sich zudem nicht über Leistungen definiert, fällt Frankie in die stigmatisierte Gruppe der Jüngeren, die sich behaupten müssen. Seine Ablehnung der patriarchalischen Dominanz und sein gemäßigtes Trinkverhalten verstärken seine klar durch Horst beschriebene Außenseiterposition. Seine Respektsbekundungen gegenüber Horst und die Fügung in Strukturen präsentieren ihn dennoch als partizipationswilligen Teil der Gruppe.

762 Vgl. VG: Seq.: F.

Für die formatexterne Verhandlung gilt nicht das im Format präsentierte kulturelle Ideal als Referenzebene der verkörperten Entsprechung. Durch das weiterhin für Deutschland gültige Ideal des *Ernährer-Hausfrau-Modells* erscheint Rheinhold als hegemonialer Typ. Frankies Außenseiterposition wirkt dagegen auf lebensweltliche Vergleichsmaßstäbe bezogen eher zeitgemäß, als marginalisiert. Durch ihren Ruhestand kann die im Format präsentierte Gruppe in der externen Verhandlung zwischen Komplizenschaft und Marginalisierung verortet werden. Durch die weitergeführte Erwerbstätigkeit entsprechen Horst und Rheinhold dem Ideal des aktiven Rentners.⁷⁶³ Neben der Klassifizierung über Alter und Erwerbsfähigkeit, ist für die formatexterne Verhandlung der hier präsentierten Männlichkeit die Wechselbeziehungen zwischen hegemonialem Status und sozialer Schicht maßgebend. Auch wenn Horst, Ingo und Rheinhold als selbständige Unternehmer reichlich Geld verdient haben, weisen ihre Unternehmungen zwar wirtschaftliches Kalkül und Fleiß auf, beziehen sich aber auf keinen intellektuellen oder sozial höhergestellten Status. Horst bezeichnet die Villa Germania als schönstes Haus, das es gibt, während die Bilder den alten Betonbunker in einem zugemüllten Gelände präsentieren.⁷⁶⁴ Im Innenraum der Villa dominiert Plastik neben angehäuftem buntem Kitsch und selbst Ingo verrät, dass er sich unter einer Villa etwas anderes vorgestellt habe.⁷⁶⁵ Als Deutsche in Thailand erscheinen die Protagonisten innerhalb des Formates nicht als Minderheit, sondern als homosoziale Gruppe, die ihren Freiraum selbst bestimmt, indem sie nur deutschsprachigen Gästen und thailändischen Frauen den Zugang zur Villa gestattet.⁷⁶⁶ Die Begründung beinhaltet die ethnische Abgrenzung gegen Russen und Chinesen, die keine Manieren hätten. In einer externen Verhandlung erscheinen dagegen Altersauswanderer und Anhänger des im Format präsentierten Lebensstils, als soziale und moralische Minderheit innerhalb der globalen Verhandlung um hegemoniale Männlichkeitsvorstellungen.

763 Lessenich, Stephan; van Dyk, Silke: *Die Graue Ressource*. In: Der Freitag, 25.01.2011, <https://www.freitag.de/autoren/der-freitag/die-graue-ressource>, letzter Zugriff: 22.01.2015.

764 VG: Seq.: O, Z, c.

765 Vgl. ebd., a.

766 Vgl. ebd., V.

8 *Extrem Schön* und das neue Selbst zwischen Ver- und Be-Körperung

Die Produktion von Männlichkeitsbildern, im Format *Villa Germania – Forever Young* als individuelle Verkörperungsprozesse intersubjektiv bekannter Inszenierungsvorlagen, sowie deren kohärente Integration zu einem Selbst, bedarf dem Leib der Protagonisten als urhebendes Material dieser Performance. Die Erzeugung des semiotischen Körpers durch die Basis des Leibes und das authentische Selbst als Kohärenz zwischen Inszenierungsvorlage, Verkörperungsmöglichkeit und verkörpertem Resultat, verweisen auf die Notwendigkeit aller Komponenten dieses Prozesses.

Die in *Extrem Schön* thematisierten leiblichen Mängel, führen bei den Kandidatinnen zur Unmöglichkeit, alltagsrelevante Rollen, die sie als Partnerinnen oder Mütter erfüllen wollen, entsprechend den von ihnen als angemessen betrachteten Inszenierungsmöglichkeiten zu verkörpern. Sie fühlen sich als schlechte Frauen, die keine Nähe zu ihren Partner zulassen und nicht mehr mit ihren Kindern spielen können.⁷⁶⁷ Sie meiden die Öffentlichkeit ebenso wie die Intimität, was sie in ihren Handlungen, die sich auf Bekundungen des Selbst-Hasses, weinerlichen Schilderungen des eignen Status quo und verschüchterte Blicke beschränken, zum Ausdruck bringen.⁷⁶⁸ Diesem Leid begegnet das Format mit der Möglichkeit, die Leiber der Kandidatinnen durch plastische Chirurgie, Zahnersatz und einen abschließenden Besuch im Schönheitssalon zu verändern. Der neue, fremderzeugte Leib soll die Verkörperungen der ersehnten Rollen wieder ermöglichen. Das Format präsentiert in diesem Prozess verschiedene Möglichkeiten, das Selbst als Resultat des aktiven Handelns zu betrachten. Die verwaarlosten Leiber, sowie das subjektiv empfundene Unvermögen, mit ihnen soziale Rollen legitim verkörpern zu können, werden als Resultate bereits vollzogener Handlungen gedeutet. Sie haben sich in das Selbst der Kandidatinnen, das sie zu Beginn des Prozesses verkörpern,

⁷⁶⁷ Vgl. ES: Seq.: U2, W2, y1, w2, Ca1.

⁷⁶⁸ Vgl. ebd., N2, x1.

eingeschrieben und konstituieren es maßgeblich. Ebenso kann die Teilnahme an dem, durch das Format intendierten, Transformationsprozess als aktive Wiederherstellung der Verkörperungsmöglichkeiten des Selbst betrachtet werden. Werden die Veränderungen des Leibes durch die Teilnahme an dem Format als äußere Intervention betrachtet, die sich auf den Prozess der Leibesherstellung beziehen, kann der Prozess dagegen als eine Be-Körperung des Selbst bezeichnet werden. Die Darstellung der Kandidatinnen, ihres Leides und des Transformationsprozesses als solchem bestimmen den Schwerpunkt der hier vorliegenden Wirklichkeitsverhandlung.

Das Darstellungsverhältnis zwischen den Kandidatinnen, ihrem Schicksal und dem Prozess als solchem, die in [Kap. 6.3.2.](#) beschriebene Unterscheidung zwischen authentischem und authentifizierten Leib, sowie die Darstellung der Prozesse zwischen Wiederherstellung des natürlichen und der Erzeugung eines artifiziellen Leibes, können als Kriterien einer hier stattfindenden Verhandlung von Wirklichkeit betrachtet werden.

8.1 Format, Struktur, Prozess

Nachdem die Produktion von Männlichkeit in *Villa Germania – Forever Young* hauptsächlich semantisch beschrieben wurde, soll bei *Extrem Schön* die Struktur des Formates Aufschluss über die Verhandlungsschwerpunkte von Alltagsinszenierungen und deren Darstellung geben. Diese werden im Anschluss exemplarisch auf einen Handlungs-ausschnitt übertragen.

Das Sequenzprotokoll der Episode *Daniela und Daniela* musste auf Grund des Streaming-Dienstes von RTL Now in drei Teile unterteilt werden. Die Dauer der einzelnen Teile erstreckt sich über 15 Min. und 40 Sek. für Part I, 24 Min. und 9 Sek. für Part II und 5 Min. und 41 Sekunden für Part III. Diese Dreiteilung bezieht sich auf die drei Handlungsabschnitte des Formates, in denen die Kandidatinnen vorgestellt, der Transformationsprozess vollzogen und sie wieder mit ihren Familien vereint werden. Die zeitliche Gliederung der einzelnen

Prozessphasen, die durch das Format in Form des Streams intendiert wird, impliziert eine fast ausgeglichene Darstellung der Kandidatinnen und des Transformationsprozess. Der Stream trennt die Handlungsabschnitte aber nicht eindeutig.

Die Episode wurde für die Analyse in 167 Sequenzen unterteilt. Die Vorstellung der Kandidatinnen, ihres Schicksal und ihrer Familien erstreckt sich über 59 Sequenzen, die Rückführung in den Kreis der Familie über 27 Sequenzen. Der Transformationsprozess wird explizit in 77 Sequenzen gezeigt, beschrieben und vollzogen. Weitere vier Sequenzen verweisen ebenfalls auf das Format als Initiator des Prozesses, sowie auf den Prozess als solches. Sie beinhalten den Vorspann der Teile aller Handlungsabschnitte zusammenfasst und den animierten Trailer des Formates.⁷⁶⁹ In den restlichen 2 Übergangssequenzen wird der Verlauf des Prozesses auf die Kandidatinnen bezogen. Während Daniela Epp auf ihre Ergebnisse warten muss, wird in der Zwischensequenz ein Kalender abgeblättert.⁷⁷⁰ Daniela Kurras spricht in einer Sequenz in ein Videotagebuch, in dem sie ihren Zustand, der das körperliche Empfinden, den Stand des Prozesses und die Vorfreude auf die weiteren Schritte anhand ihres völlig zahnlosen Gebisses beschreibt.⁷⁷¹

Die Episode beinhaltet 76 Einzelsequenzen, in denen die Protagonisten in einer Face-to-Face-Situation ihren Standpunkt erläutern. Die Sequenzen können in Aussagen der Kandidatinnen und ihren Angehörigen, die sich auf die individuelle Situation beziehen und in Erläuterungen der Ärzte über die Möglichkeiten und den Verlauf des Transformationsprozess unterteilt werden. Eine weitere Unterteilung der Face-to-Face-Sequenzen kann anhand ihres Darstellungskontextes unternommen werden. 38 Sequenzen zeigen die Kandidatinnen und ihre Angehörigen in einem, dem Handlungsverlauf zu zuordnenden, Setting und verweisen auf individuelle Problematiken, während sich 25 Sequenzen innerhalb der Black Box ebenso auf das Format und somit auf den Transformationsprozess durch das Format beziehen. Die

⁷⁶⁹ Vgl. ES: Seq.: A 1 / 2, B.

⁷⁷⁰ Vgl. ebd., qa.

⁷⁷¹ Vgl. ebd., Übl / 2.

Black Box-Sequenzen beschränken sich auf den ersten Handlungsabschnitt. Sie isolieren die in ihnen besprochene Problematik aus dem Handlungsverlauf und dem häuslichen Setting der Kandidaten heraus und stellen sie als Ausgangssituation des Transformationsprozesses dar. Obwohl die Face-to-Face-Situation und die in ihnen geäußerten Leidensbeschreibungen zu einer Intimisierung führt, kommt es durch die Gleichförmigkeit des Inhalts und des Beschreibungsausdrucks der Aussagen eher zu einer Typisierung der Kandidatinnen, als zu einer Personalisierung. Die Aussagen der Ärzte finden stets innerhalb des Handlungskontextes mit Bezug auf den Transformationsprozess als solches statt.⁷⁷²

Die Darstellung der Leiber präsentieren in 31 Sequenzen die einzelnen Phasen vor, während und nach der Transformation. 11 Sequenzen zeigen die Leiber innerhalb der Vorstellung der Kandidatinnen. Zu der Präsentation erfolgt eine Beschreibung der durch den Leibeszustand verursachten Lebensumstände. Die restlichen 20 Sequenzen präsentieren den Leib, fremdkommentiert durch die Ärzte als formbares Material. 12 dieser Sequenzen verweisen, mit einer Ausnahme⁷⁷³, ab dem zweiten Handlungsabschnitt in Form von Rückblenden eindeutig auf den Prozess. Sie präsentieren die einzelnen Körperteile vom restlichen Leib, isoliert in Nahaufnahmen, stellen sie den Ausgangssituationen gegenüber und kontextualisieren dadurch den zeitlichen Verlauf der Veränderungen.

Von den insgesamt 167 Sequenzen präsentieren 77 explizit den Prozess. Die daraus resultierenden 46,1 % der Sequenzen machen seine Darstellung zu einem fast gleichwertigen Schwerpunkt der Verhandlung, neben den persönlichen Entwicklungsgeschichten der beiden Danielas. Die 59 Sequenzen, die ihr Leiden und Umfeld beschreiben, sowie die 27 Sequenzen der Rückführung würden danach 51,4 % der Episode einnehmen und damit den Hauptverhandlungsaspekt bieten. Bei genauerer Betrachtung entfallen die 25 Sequenzen der Black Box durch ihren Bezug auf das Format und den Prozess auf die Seite der

⁷⁷² Vgl. unter anderem ES: Seq.: e2, f1, h1, j2, k1.

⁷⁷³ Vgl. ebd., Db3.

persönlichen Entwicklungen. Des Weiteren können die expliziten Leibesdarstellungen, die 8 Sequenzen der Vorstellung⁷⁷⁴ und 2 Sequenzen der Rückführung⁷⁷⁵ innerhalb der laufenden Handlung einnehmen, ebenfalls dem Transformationsprozess zugeschrieben werden. So auch die 4 bereits beschriebenen Einleitungs- und Übergangssequenzen. Dadurch beziehen sich 69,4 % der Sequenzen auf den Transformationsprozess. Die verbleibenden 30,6 % verteilen sich zudem auf zwei Kandidatinnen und ihren Familienanhang. Das Darstellungsverhältnis stellt den Prozess in den Vordergrund und präsentiert ihn als eigentlichen Verhandlungsschwerpunkt, was zusätzlich in der Darstellung der Kandidatinnen zum Ausdruck gebracht wird.

8.2 Passive Kandidatin im aktiven Prozess

Die Darstellung der leiblichen Veränderung der beiden Kandidatinnen erfolgt simultan in kurzen, zusammenhängenden Handlungsabschnitten. Eine exemplarische Beschreibung eines solchen Abschnitts, in denen sich die Handlungen der beteiligten Protagonisten in Struktur und Inhalt gleichen, wird aufzeigen, inwiefern sich diese auf den durch das Darstellungsverhältnis implizierten Schwerpunkt beziehen.

Daniela Kurras soll in der Episode neben einem neuen Gebiss, eine Nasenkorrektur, Brustvergrößerung und Laseroperation der Augen bekommen. Der Handlungsabschnitt zwischen Sequenz sa1 und Hb2 zeigt sie bei der Voruntersuchung durch den Zahnarzt Dr. Illbag vor und nach den chirurgischen Eingriffen, sowie bei der Vorbesprechung mit dem Augenarzt Dr. Jan. Der Abschnitt erstreckt sich über 16 Sequenzen, von denen 14 Daniela in unterschiedlichen Situationen zeigen. Zudem beinhaltet er eine Übergangssequenz, die Danielas Warten illustriert, sowie eine persönliche Aussage des Chirurgen Dr. Herbold. 6 Sequenzen beinhalten explizite Darstellungen ihres Leibes, der untersucht, operiert und in 2 der Sequenzen mit dem postoperativen Ergebnis verglichen wird.⁷⁷⁶

⁷⁷⁴ Vgl. ES: Seq.: K2, M1, O1, v1, x1, z1, Da1, Fa1.

⁷⁷⁵ Vgl. ebd., hb2, lb1.

⁷⁷⁶ Vgl. ebd., sa1, ua1, xa3, ya1, za1 / 3, Gb1.

Danielas Handlungen beschränken sich auf Äußerungen, die Scham, Freude, Sehnsucht nach ihrem Freund, aber auch Enttäuschung ausdrücken.⁷⁷⁷ Zudem verlässt sie zweimal triumphierend eines der Behandlungszimmer.⁷⁷⁸ Ihre Reaktionen sind, mit Ausnahme der Sehnsucht nach ihrem Freund, passiv in Bezug auf die Aussagen der Ärzte und Ergebnisse der Operationen. Diese Sehnsucht wird zuerst durch den Off-Kommentar mit explizitem Bezug auf den Prozess beschrieben, der zu diesem Zeitpunkt drei Wochen andauert.⁷⁷⁹ Sie wird mit Ausnahme einer Sequenz, in der sie sich selbst zu ihrer Sehnsucht äußert, als Bezugsobjekt des Transformationsprozesses präsentiert, der ihre Handlungen und Emotionen maßgeblich beeinflusst.

Die Ärzte werden dagegen als die handelnden Protagonisten dargestellt. Dr. Illbag untersucht ihre Zähne, präsentiert deren Mängel in der Nahaufnahme, spricht seine Patientin explizit auf ihre Schuld am Verfall der Zähne an und ermahnt sie zu größerer Sorgfalt.⁷⁸⁰ Der Chirurg Dr. Herbold erklärt explizit die einzelnen Schritte der Nasen- und Brust-OP. Die Instrumente für die Eingriffe werden in einer Überblendung in Nahaufnahme gezeigt.⁷⁸¹ Im weiteren Verlauf nimmt er die Verbände ab, kommentiert das Ergebnis und entlässt Daniela in der Hoffnung, sie könne nun ein glückliches Leben führen.⁷⁸² Die Voruntersuchung durch den Augenarzt Dr. Jan wird ebenfalls in ihrem Verlauf gezeigt und anschließend von ihm kommentiert.⁷⁸³ Die Handlungen der Ärzte beziehen sich durchgehend auf die einzelnen Phasen der Veränderung und illustrieren dadurch Möglichkeiten, Einschränkungen und Ergebnisse des Prozesses. Bis auf die zwei Face-to-Face-Sequenzen, in denen sich Daniela und Dr. Herbold zu ihrem persönlichen Empfinden äußern, beziehen sich alle Sequenzen auf den Veränderungsprozess, der Anhand der vollzogenen Handlungen theatralisiert wird.

⁷⁷⁷ Vgl. ES: Seq.: ta2, wa1, Db3, Hb2.

⁷⁷⁸ Vgl. ebd., Bb1, Fb1.

⁷⁷⁹ Vgl. ebd., Cb1.

⁷⁸⁰ Vgl. ebd., sa1.

⁷⁸¹ Vgl. ebd., ua1.

⁷⁸² Vgl. ebd., ya1, za1 / 3, Ab2.

⁷⁸³ Vgl. ebd., Gb1.

8.3 Authentischer vs. authentifizierter Leib

Die Vorstellung der Kandidatinnen, sowie ihre Rückführung präsentieren ihren Leib und zeigen sie in Interaktionen mit ihren Angehörigen. Die Präsentationen der Leiber offenbaren unmittelbar ihren desolaten Zustand und die Nonkonformität mit gesellschaftlichen Regeln.⁷⁸⁴ Beide Danielas wissen um die leibliche Normverletzung und empfinden sie als solche. Daniela Kurras gibt an, sich wie eine Hexe zu fühlen⁷⁸⁵; Daniela Epp bezeichnet sich beim Anblick ihres Leibes als Monster⁷⁸⁶. Die Zeichen des Lebens und der Zeit haben sich in die Leiber und den von ihnen ausgehenden Habitus eingeschrieben. Beide blicken beim Sprechen nach unten, um ihre Zähne zu verbergen, stehen gekrümmt und verschüchtert neben ihren Partnern, oder bei den gemeinsamen Außenaktivitäten abseits von ihren Familien.⁷⁸⁷ Sie beschreiben ihre Leiden mit brüchiger Stimme und fangen dabei mehrfach an zu weinen. Das Format präsentiert durch diese Darstellung das gesamte Spektrum ihrer Performance des Selbst. Sie werden in ihrem familiären Umfeld gezeigt, wobei sie ihre Leiden beschreiben. Die Ursachen werden durch die Leibespräsentationen, die Auswirkungen auf die Beziehungen in Face-to-Face-Situationen und der laufenden Handlung belegt.⁷⁸⁸ Sie sind nicht in der Lage, mit dem illegitimen Leib, der als Ursache allen Leids beschrieben wird, legitime Verkörperungen von Alltagsinszenierungen zu vollziehen. Sie können keine Nähe zu ihren Partnern zulassen oder im Freien mit ihren Kindern spielen. Die Kohärenz zwischen Leib und den Verkörperungen durch ihn lässt dabei keinen Zweifel an der hieraus resultierenden Authentizität.

Die Rückführungen in den Kreis der Familie gestalten sich über die Präsentation des transformierten Leibes. Nach dem Besuch im Schönheitssalon werden die Kandidatinnen in einer Limousine zu einer Villa

784 Vgl. unter anderem ES: Seq.: I1, K2, M1, O1.

785 Vgl. ebd., L2.

786 Vgl. ebd., v1.

787 Vgl. ebd., Z2, Va1, Xa1.

788 Vgl. ebd., u.a. O1-V1.

gefahren. Während der Fahrt und des Betretens der Villa werden die, in neue Kleider gehüllten, Danielas lediglich in Ausschnitten über ihren Leib präsentiert. Bevor sie in dem, über eine Treppe zu erreichenden, Saal auf ihre Angehörigen treffen, werden die voroperativen Zustände in Rückblenden gezeigt. Danach öffnen sie die Flügeltüren des Saals, gehen einige Schritte hinein und vollführen eine Drehung, damit sie im Ganzen begutachtet werden können.⁷⁸⁹ Die Freude bei dem Zusammentreffen mit der Familie wirkt unmittelbar und nicht gestellt. Sie umarmen und küssen ihre Liebsten. Dies sind die einzigen Handlungen, die sie in dem, durch das Format arrangierten und somit künstlichen Setting, das sie von einem Stylisten geschminkt und in einer Gala-Robe bekleidet betreten, vollziehen. Das Küssen ihrer Partner kann somit als verkörperte Rolle der Geliebten, die Zuneigung und Nähe zulässt, gedeutet werden. Sie geben dabei keinen Aufschluss über eine konstante, kohärente Performance des Selbst über diese Situation hinaus. Die Möglichkeit ihres Gelingens kann anhand der Darstellungen angezweifelt werden. Die wenigen Schritte in den Raum hinein, den die Danielas auf hohen Schuhen bewältigen müssen, bereiten ihnen sichtliche Schwierigkeiten und die Drehung wirkt weder flüssig noch natürlich. Obwohl die Gebisse wieder vollständig, die Brüste straff und ihre Gesichter stark geschminkt sind, können sie ihren schamhaften und verschüchterten Habitus nicht verbergen. Die Darstellungen der unbekleideten Leiber erfolgt nur in jeweils einer Sequenz, in der Aufnahmen der Ausgangssituation und des transformierten Ergebnisses gegenübergestellt werden.⁷⁹⁰ Die dadurch verdeutlichten, großen Differenzen zwischen den Ausgangsleibern und den an ihnen erzielten Ergebnissen lassen die Leiber nicht als authentifiziert, sondern als artifiziell erzeugt erscheinen. Durch die mangelnde Präsentation des Umgangs mit den neuen Leibern, bleibt die Frage nach dem neuen authentischen Selbst der Danielas unbeantwortet.

789 Vgl. ES: Seq.: nb1.

790 Vgl. ebd., pb3, Jc3.

8.4 Die Bekörperung einer gesellschaftlichen Inszenierung

Das Selbst, als Ergebnis eines individuell vollzogenen Prozesses, stellt das Subjekt in das Zentrum seines Entstehens. Es werden in *Extrem Schön* zwar die Schwierigkeiten durch mangelhafte Verkörperungsmöglichkeiten präsentiert, nicht aber der Entstehungsprozess des Selbst. Die performativen Übernahmen sozialer Rollen beschränken sich auf die Ausgangssituationen.

Dementsprechend beziehen sich die Rezeptionen des Formates durch die Presse auf den Transformationsprozess, der an den Kandidatinnen vollzogen wird und die Fragwürdigkeit seiner Ausstellung.⁷⁹¹ Während sich die Namen ändern, wiederholen sich die Symptome wie Fettschürze, Hängebusen, Nasenhöcker. Die Kandidatinnen dienen zur Personalisierung der Symptome und der durch sie verursachten Leiden. Sie werden als an ihrem Leib leidende typisiert. Der Leib wird dabei erst als unfähig zur Verkörperung des Selbst, dann als untätig beim Prozess seiner Transformation und zum Schluss als Erzeugnis medizinischer Leistungen dargestellt. Seine Ausgangsbeschaffenheit verweist auf die Handlungen und Unterlassungen der jeweiligen Kandidatin, die sich in ihren Leib eingeschrieben haben. Trotz der daraus resultierenden Authentizität des Leibes, wird er als unzulänglich für legitime Verkörperungen alltäglicher Inszenierungen betrachtet. Die kurzen Darstellungen des Leibes in der Rückführung zeigen die Schwierigkeiten der Danielas, mit ihm und den durch ihn gebotenen Möglichkeiten zu Recht zu kommen. Das Gehen auf hohen Schuhen fällt ihnen sichtbar schwer und die Drehung vor den Angehörigen

791 Vgl. unter anderem Schneeberger, Ruth: *Die unerträgliche Seichtigkeit des Scheins*. In: Süddeutsche Online, 20.07.2011, <http://www.sueddeutsche.de/medien/tv-kritik-extrem-schoen-die-unertraegliche-seichtigkeit-des-scheins-1.1122287>, letzter Zugriff: 10.04.14, zudem Hirzel, Joachim: „*Extrem Schön!*“ *Extrem übel*. In: Focus Online, 22.04.2009 http://www.focus.de/kultur/kino_tv/focus-fernsehclub/extrem-schoen-extrem-uebel_aid_393061.htm, letzter Zugriff: 10.04.14, sowie Kaa, Tatjana: *Die Sendung heißt „Extrem Schön!“ So wurde ich für’s TV verstümmelt*. In: Bild.de, 21.12.2012, <http://www.bild.de/news/inland/behandlungsfehler/so-wurde-ich-fuers-tv-verstuemmt-27755930.bild.html>, letzter Zugriff: 12.02.14.

wirkt weder natürlich, noch unmittelbar im Sinne einer authentischen Darstellung. Weitere Verkörperungsmöglichkeiten, die Erprobung des Leibes und die Möglichkeit, ihn als authentifizierten Leib zu rezipieren, offeriert das Format nicht. Es geht um die Herstellung des Leibes, nicht um die daraus resultierende Performance des Selbst.

Der Transformationsprozess gestaltet sich dagegen individuell und den Bedürfnissen entsprechend. Er wird als Inszenierung auf gesellschaftlicher Ebene durch die Figuren des Formates verkörpert. Ausgangssituation, Verlauf und Resultat werden en Detail präsentiert. Kulturelle Ideale und die Möglichkeiten ihrer Gestaltung werden hier mit dem individuellen Leib verbunden. Durch das Format geschieht dies als kollektiver Produktions- und Rezeptionsprozess. Ein neuer, artifiziell erzeugter Leib wird durch die Darstellung seiner Produktion, in seinem ursprünglichen Entstehen präsentiert. Der individuelle, aber allen intersubjektiven Normen entsprechende Leib kann als gesellschaftlich authentischer Leib bezeichnet werden, in welchen Normen und Möglichkeiten unserer Gesellschaft eingeschrieben wurden. Reality TV erscheint in diesem Zusammenhang als inszenierter Ausdruck einer gesellschaftlichen Selbstdarstellung. Anforderungen der Gesellschaft an die in ihr lebenden Subjekte werden ebenso wie die technischen Möglichkeiten und moralischen Parameter eines solchen Prozesses, anhand von typisierten und letztlich uniform inkompatiblen Leibern verhandelt. Persönlicher und zumindest scheinbar weniger uniform erscheint die Verhandlung des individuellen Selbst im Dschungelcamp.

9 Das Dschungelcamp als Härtetest des Selbst

Die theatrale Entstehung des Selbst als Gradwanderung zwischen produktions- und rezeptionsästhetischen Aspekten gestaltet sich bei Personen, die in den Medien präsent sind, zusätzlich als Grenzgang zwischen Selbst- und Fremddarstellung. Larissa Marolt wurde als Schauspielerin und Model bekannt, wodurch sich das medial vermittelte Bild ihres Selbst auf diese Lebensbereiche beschränkte. Auch die anderen Kandidaten des Camps sind aus verschiedenen Bereichen der Medienbranche bekannt, wobei nur ein bestimmter, durch die Medien vermittelter, Teil ihres Selbst diese Bekanntheit ausmacht. Die Fragen nach dem Ursprung, der Wahrhaftigkeit – der Authentizität – des jeweiligen Selbst, bleiben dabei unbeantwortet. Das Dschungelcamp beinhaltet als Fernsehformat zwangsläufig die Fremddarstellung der Kandidaten, offeriert ihnen aber gleichzeitig die Möglichkeit, sämtliche Aspekte ihres Selbst in einer gemeinsam gelebten Gegenwart mit den Rezipienten zu präsentieren. Das medial vermittelte Selbst der Kandidaten wird hier einem Härtetest unterzogen. Das Format kontrastiert es mit der unmittelbaren, theatralen Produktion des Selbst in lebensweltlichen Bereichen des sozialen Miteinanders. Alle Kandidaten können sich gegenseitig und den Zuschauern zeigen, wer sie wirklich sind, wie viel sie aushalten und was sie alles können. Gleichzeitig vereinnahmt das Format die lebensweltlichen Strukturen des Bewertungsprozess des Selbst durch andere. Die letzte Verhandlung der Legitimität obliegt dem Rezipienten und umfasst die Präsentationen des medial vermittelten Selbst, die theatralen Produktionen des Selbst durch die Kandidaten, die Bewertung dieses Selbst durch die anderen und das Format, in Bezug auf die Kohärenz dieser Elemente. Zuerst wird exemplarisch die Aufbereitung des medial vermittelten Selbst von Larissa und *dem Wendler* durch das Format und andere Medien, die sich explizit auf das Format beziehen, beschrieben werden, um davon ausgehend die anderen Präsentation ihres Selbst aufzuzeigen.

9.1 Das Model und der Schlagerstar – Larissa und der Wendler im Image-Check

Die Vorstellung der Kandidaten wird über verschiedene Kanäle des multimedialen Formates vorgenommen. Der Vorspann zeigt die Kandidaten in einer überzeichneten Stilisierung und präsentiert dadurch ihr medial vermitteltes Selbst. Larissa trägt ein schwarzes Abendkleid und föhnt sich mit großen Gesten, ganz modelhaft, die Haare.⁷⁹² Auch *der Wendler* gestikuliert ausufernd während er, einem Schlagerstar würdig, im schwarzen Paillettenanzug, perfekt gestutztem Bart, mit strahlendem Lächeln und verführerischem Blick gezeigt wird.

Diese Präsentationen werden auf der Homepage aufgegriffen. Unter der Rubrik *Kandidaten* werden in einem Überblick alle Teilnehmer mit einem Bild, das im Stil des Vorspanns gehalten ist, vorgestellt. Die Homepage wird während der Staffel stetig aktualisiert. Ausgeschiedene Kandidaten bekommen auf der Seite, der eben erwähnten Übersicht einen *Rausstempel* über ihr Bild, das, im Vergleich zu den Kandidaten, die sich noch im Camp befinden, mit einem dunklen Farbfilter belegt wird. Die Bildunterschrift gibt den Tag der Ausscheidung oder die Platzierung während der Staffel bekannt, sodass nach Staffelende nur das Bild des Dschungelkönigs bzw. der Dschungelkönigin in vollem Glanz erscheint.

Larissa trägt eine Lederjacke, hat perfekt gestylte Haare und blickt souverän lächelnd in die Kamera, während sie sich mit dem linken Arm den leicht zurückgelehnten Kopf stützt. *Der Wendler* zeigt wiederum sein verführerischstes Schlagerstar-Lächeln, wobei sich Grübchen auf seinem Gesicht abzeichnen. Im Hintergrund befindet sich exotisches Blattwerk, das auf den Dschungel verweist. Die Bilder zeigen eindeutige Spuren von Bearbeitung. Sie erscheinen makellos und beinhalten starke Farbkontraste, die Augen, Lippen und Haarfarbe betonen. Die Kandidaten sind geschminkt und so ausgeleuchtet, dass sich Gesicht

⁷⁹² Vgl. DC: Seq.: V.

und Körper deutlich vom Hintergrund abheben.⁷⁹³ Die Bilder der Übersicht sind mit einem persönlichen Profil der Kandidaten verlinkt, welches wiederum das eben beschriebene Bild neben einer kurzen Vita zeigt. Diese enthält wenige Informationen über die Person vor ihrer medialen Präsenz, sowie den ausführlichen Werdegang in der jeweiligen Branche. Über Larissa wird bekannt, dass sie am 10.06.1992 in Klagenfurt als Tochter des Hotelier-Ehepaars Heinz und Elke Marolt geboren wurde und schon früh ihre Leidenschaft für Theater und Fernsehen entdeckte. Neben den einzelnen Stationen ihrer Ausbildung als Schauspielerin befindet sich das Datum ihres Einzugs in das Camp, sowie ihre Platzierung.⁷⁹⁴ Über *den Wendler* werden ebenfalls Geburtsdatum und sein Geburtsort Dinslaken bekannt gegeben, allerdings ohne auf seine Eltern zu verweisen. Er lebt immer noch in Dinslaken, zusammen mit seiner Frau und zwölf Pferden auf seiner Ranch. Zudem wird seine Karriere vom Einzelhandelskaufmann zum selbsternannten König des Schlagerpops beschrieben. Diese Stilrichtung sei seine eigene Erfindung und habe ihn, laut einer Yellow Press Umfrage, zum bekanntesten Schlagersänger Deutschlands mit ca. 1,5 Millionen verkaufter Alben in den letzten fünf Jahren gemacht.⁷⁹⁵ Diese Vorstellung lässt die Kandidaten individuell, aber durch den uniformen Look der Bilder und der Schwerpunktsetzung auf das mediale Selbst, als typisiert erscheinen. Die Typisierung beschränkt sich dabei auf die Erscheinung der Kandidaten als Medienpersonen. Es werden lediglich graduelle Unterschiede impliziert, indem das Format Larissa als Tochter und ambitionierte Aufsteigerin, *den Wendler* dagegen als gestandenen und erfahrenen Selfmademan präsentiert.

Zu den Vorstellungen befindet sich neben der Vita eine Sparte mit zusätzlichen Informationen über die Kandidaten und Clips, die ihre großen und kleinen Momente im Camp präsentieren. Diese Sparte beginnt mit einem Interview des jeweiligen Kandidaten, wird eben-

793 Vgl. <http://www.rtl.de/cms/sendungen/ich-bin-ein-star/dschungelcamp-kandidaten.html>, letzter Zugriff: 18.11.14.

794 Vgl. <http://www.rtl.de/cms/sendungen/ich-bin-ein-star/dschungelcamp-kandidaten/larissa-marolt.html>, letzter Zugriff: 18.11.14.

795 Vgl. <http://www.rtl.de/cms/sendungen/ich-bin-ein-star/dschungelcamp-kandidaten/michael-wendler.html>, letzter Zugriff: 18.11.14.

falls im Verlauf der Staffel erweitert und bleibt bis zur nächsten Staffel bestehen. Die Interview-Fragen beziehen sich explizit auf eine Selbsteinschätzung, Erwartungen an die Zeit im Camp, sowie auf individuelle Ängste und Belastbarkeit.⁷⁹⁶ Larissa äußert sich bescheiden zu ihren Ambitionen, das Abenteuer Dschungelcamp zu bestehen, sich ihren Ängsten zu stellen und ihr Bestes zu geben. *Der Wendler* bezeichnet sich dagegen als „toughes Kerlchen“⁷⁹⁷, eine „wirklich harte Sau“⁷⁹⁸ und freut sich darauf, dass alle den neuen Wendler begutachten können.

Andere Medien, wie bspw. die Online-Redaktion der *Süddeutschen Zeitung*, teilen die Kandidaten, pünktlich zum Staffelpart am 17.01.2014, anhand verschiedener Grundkonstellationen vorheriger Staffeln, in differenziertere Kategorien ein, die gewissen Typen entsprechen. Diese reichen von der Modelzicke bis zum Proleten.⁷⁹⁹ Sie verorten dadurch die aktuellen Kandidaten in der Geschichte des Formates und setzten gleichzeitig Referenzpunkte für die Rezeption der einzelnen Personen und ihrer Handlungen.

Die Topmodel-Zicke

Hier kommt mal wieder eine, die den klassischen Casting-Reality-Karriereweg beschritten hat: Larissa Marolt, Siegerin von *Austria's Next Topmodel* und Kandidatin bei *Germany's Next Topmodel*. Die Österreicherin hat bereits bei ihrer GNTM-Teilnahme gern den verbalen Gelegenheitsraufbold gegeben und ist als solcher auch im RTL-Dschungel vorgesehen. Nach Sarah „Dingens“ Knappik, Micaela Schäfer und Fiona Erdmann ist sie übrigens die vierte Ex-Topmodel-Anwärterin, die gegen

796 Vgl. <http://www.rtl.de/cms/sendungen/ich-bin-ein-star/dschungelcamp-kandidaten/dschungelcamp-2014-larissa-marolt-ueber-ihre-aengste-36383-c14e-20-1766006.html>, letzter Zugriff: 27.11.14.

797 <http://www.rtl.de/cms/sendungen/ich-bin-ein-star/dschungelcamp-kandidaten/dschungelcamp-2014-michael-wendler-haelt-sich-fuer-eine-harte-sau-36386-c152-21-1765919.html>, letzter Zugriff: 27.11.14.

798 Ebd., letzter Zugriff: 27.11.14.

799 Vgl. Kohlmaier, Matthias: *Wenn peinliche Opas auf Playboyhäuschen treffen*. In: Süddeutsche. de, 17.01.14, <http://www.sueddeutsche.de/medien/die-kandidaten-im-dschungelcamp-wenn-peinliche-opas-auf-playboyhaeschen-treffen-1.1862584>, letzter Zugriff: 10.10.14.

Bares an der Dschungelparty teilnimmt. Dass sie sich laut eigener Aussage vor Ungeziefer eckelt, dürfte den Dschungelprüfungsplanern, nun ja, ein gefundenes Fressen sein.⁸⁰⁰

Larissa wird über ihre Modeltätigkeit, ihre Angst vor Ungeziefer und ihrem Hang zum verbalen Raufbold Gehabe, als Zicke charakterisiert. Die Bezeichnung der Zicke suggeriert dem Rezipienten eine, nicht zwangsläufig von Larissa einzunehmende, Verhaltensdisposition ihrer Modelkolleginnen. Die Beschreibung *des Wendlers* ist unter der ebenfalls endpersonalisierten Kategorie des Proleten zu finden. Sie bezieht sich explizit auf ihn, indem Aussagen über ihn und seine eigenen Aussagen über sich und das Format angeführt werden.

Der Prolet

Ich bin der Beste, der Schönste, der Erfolgreichste und der Geilste bin ich natürlich auch! So oder so ähnlich dürfte das Mantra klingen, das Tag und Nacht im Kopf von Michael Wendler läuft. Pardon, der Mann heißt natürlich „der Wendler“, so wenig Zeit muss sein. Im SZ.de-Interview hat *Dschungelcamp*-Autor Micky Beisenherz gesagt, „wenn Selbst- und Fremdwahrnehmung ein Stück weit auseinanderklaffen“, sei das eine Top-Voraussetzung für einen interessanten Kandidaten für den Dschungel. „Also ich gehe sehr fest davon aus, dass ich keine einzige Dschungelprüfung machen werde. Dafür bin ich viel zu beliebt in Deutschland“, hat der Wendler vor der Reise nach Australien zu *Bild* gesagt. Selbst- und Fremdwahrnehmung, Sie verstehen?⁸⁰¹

Die Differenz zwischen Selbst- und Fremdwahrnehmung verweist auf die Grundthematik der Verhandlung von Selbstinszenierungen und stellt *den Wendler* als interessantes Objekt dieser Verhandlung vor.

Die Vorstellung des medial vermittelten Selbst kann als Anforderung an die Charakteristik der Figur, die sie im Handlungsgefüge darstellt, bezeichnet werden. Die Umsetzung und Verkörperung der Figur, des

800 Vgl. Kohlmaier, Matthias: *Wenn peinliche Opas auf Playboyhäschen treffen*. In: Süddeutsche. de, 17.01.14, <http://www.sueddeutsche.de/medien/die-kandidaten-im-dschungelcamp-wenn-peinliche-opas-auf-playboyhaeschen-treffen-1.1862584>, letzter Zugriff: 10.10.14.

801 Ebd.

medialen Selbst, wird in Bezug auf seine Legitimität im Format verhandelt. Larissa ist als solche Figur ein Mädchen aus gutem Hause, das einen für die heutige Zeit konventionellen Weg in der Medienbranche erfolgreich beschreitet und dabei einen Merkmalsatz von ängstlich bis souverän besitzt. Die Figur *des Wendlers* kann als erfolgreicher, dabei aber heimatverbundener Selfmademan mit einer unkonventionellen Karriere beschrieben werden. Sein Merkmalsatz beschränkt sich auf ein absolutes Selbstvertrauen in seine Großartigkeit.

9.2 Mädchen, Models, Männer, Memmen – Handlung vs. Verhandlung

Das Dschungelcamp trennt die Spreu vom Weizen, Models von Mädchen und Männer von Memmen. Der Alltag, im künstlich erzeugten Setting des Camps, soll die Kandidaten an ihre Grenzen führen, an deren Überschreitung Mitcamper und Rezipienten des Formates partizipieren können. Dieser Grenzgang impliziert eine freie Sicht auf die Ursprünge des Selbst der Kandidaten, oder zumindest einen klaren Eindruck über das Verbergen ihrer innersten Motive. Die, für diese Studie, als Analysegrundlage verwendete Episode zeigt anhand der Handlungen von Larissa und *dem Wendler* diesen Unterschied. Die Auswirkungen ihrer Handlungen sind dabei in Bezug auf ihre gesamte Zeit im Camp zu betrachten.

Zu Beginn der Episode präsentiert das Format Zusammenfassungen der einzelnen Handlungsstränge. Die zeitliche Kontextualisierung der vollzogenen Handlungen gewährt dem Rezipienten in standardzeitlichem Ablauf Einblicke über Motivationen, Reaktionen, Verlauf und Resultat der Handlung. Durch die individuelle Setzung von Handlungsschwerpunkten bietet das Format auf diese Weise Bezugspunkte für die Verhandlung der Alltagsinszenierungen an.

Die ersten Sequenzen mit Larissa zeigen sie aufgelöst im Dschungeltelefon, in dem sie verlangt, die Produktion zu sprechen.⁸⁰² In der

⁸⁰² DS: Seq.: E.

anschließenden Sequenz ist sie ebenfalls aufgelöst und sitzt auf ihrem Bett im Camp. Sie stammelt den Satz, „dass die anderen zur Hölle fahren sollen“, nicht sie.⁸⁰³ Zu diesem Zeitpunkt ist noch nicht klar, dass sie sich auf den Titel der vierten Dschungelprüfung bezieht, die sie, wie die drei bisherigen auch, absolvieren soll. Beides wird drei Sequenzen später durch den Off-Kommentar bekannt gegeben nachdem Larissa, während die anderen entspannt am Feuer sitzen, nervös durch das Camp läuft und hektisch eine Zigarette raucht.⁸⁰⁴ Ihr Verhalten wird auf verschiedenen Ebenen präsentiert. Die DT-Sequenz⁸⁰⁵ erzeugt eine Face-to-Face-Situation mit dem Rezipienten, in der sie isoliert von den anderen ihre Gedanken und Gefühle offenbart. Die nächsten Sequenzen zeigen sie erst allein in ihrem privaten, dann zusammen mit den anderen, im öffentlichen Bereich, innerhalb des Camps. Emotionale Stimmung, Mimik, Gestik und Inhalt, die in der isolierten Darstellung von Larissa exponiert werden, zeigen sich in kohärenter Form auf den verschiedenen Ebenen der Öffentlichkeit.

Die nächsten drei Sequenzen greifen diese Ebenen auf und beziehen sich dabei direkt auf Larissas Teilnahme an der Dschungelprüfung. Sie äußert im DT die Vermutung, es müsse sich um einen technischen Fehler handeln, dass sie zum vierten Mal in Folge eine Prüfung absolvieren muss. Darauf wird sie in der Prüfung gezeigt, wie sie mit Ungeziefer überschüttet wird, in Fleischabfällen wühlt, eine Flasche Champagner findet und einen Schluck trinkt. Im Anschluss daran wird sofort ihre Beichte über den Schluck im Kreis der anderen gezeigt, die darauf mit Fassungslosigkeit reagieren.⁸⁰⁶ Das Format präsentiert Larissa zuerst aufbrausend und nervös, um im Anschluss eine plausible Erklärung für ihr Verhalten zu liefern. Sie muss die vierte Prüfung in Folge absolvieren und die Vorschau lässt keinen Zweifel daran, dass es sich dabei um eine körperliche und mentale Anstrengung handelt. In dieser Kontrastierung wirkt ihr Handeln natürlich, berechtigt und kohärent. Warum und unter welchen Bedingungen sie die Flasche Champagner

803 DS: Seq.: F.

804 Ebd., I.

805 Dschungeltelefon im Folgenden DT.

806 Vgl. ebd., J, K, L.

öffnet, bleibt zu diesem Zeitpunkt ungeklärt. Dass sie es der Gruppe gesteht und diese es nicht zu verstehen scheint, offeriert einen Spielraum an Möglichkeiten, lässt Larissa aber unabhängig davon als aufrichtig erscheinen.

In dieser Aufrichtigkeit besteht der große semantische Gegensatz zu der Zusammenfassung des Wendler-Ausstiegs, die im direkten Anschluss an Larissas Beichte gezeigt wird. Er hält sich die Hände vor sein Gesicht, während der Off-Kommentar verkündet, dass es ihm zu viel ist.⁸⁰⁷ Die Anschlusssequenzen zeigen seine Mitcamper, die ihm allesamt Unaufrichtigkeit unterstellen. Marco Angelini zweifelt an den Aussagen des Wendlers, Mola Adebisi meint ihn oft beim Lügen zu erwischen und dass er eine Show abziehe. Wilfried Glatzeder wirft ihm Egoismus gegenüber seinen Fans vor, Melanie Müller bezeichnet ihn als Pissbirne und resümiert, er solle nach Hause gehen.⁸⁰⁸ Die Aussagen finden wieder auf den verschiedenen Ebenen der Face-to-Face-Situation,⁸⁰⁹ dem öffentlichen Raum im Camp⁸¹⁰ und zudem in einer neu vermittelten Ebene des Off-Kommentars statt. Die unmittelbare Handlung der Ausstiegsverkündigung durch *den Wendler* selbst, erfolgt erst im Anschluss an die eben beschriebenen Bewertungen seiner Person. Als er sich der Aufmerksamkeit der anderen bewusst ist, baut er sich, langsam und bedächtig, an einem leicht erhöhten Punkt im Camp auf, formt die Hände zu einem Trichter und ruft den Satz, der ihn in die Freiheit entlässt.⁸¹¹

Wie in [Kapitel 5.4.5.](#) beschrieben wurde, präsentieren Sequenzen mit langer zeitlicher Dauer, eine geschlossene Performance des Selbst. Die Kontrastierung dieser Performance mit den verschiedenen „me’s“, die sich aus der Rückschau ergibt, ermöglicht dem Rezipienten eine differenzierte Verhandlung der präsentierten Alltagsinszenierungen. In der Zusammenfassung von Larissas Erscheinen in der Episode ist die

807 Vgl. DC: Seq.: M.

808 Vgl. ebd., N, O, P, Q, R, S.

809 Vgl. ebd., P, Q.

810 Vgl. ebd., N, O, R.

811 Vgl. ebd., T.

Vorschau auf Larissas Dschungelprüfung mit 26 Sekunden die, bis zu diesem Zeitpunkt, längste Sequenz.⁸¹² Sie zeigt Larissa, wie bereits im *Vorspiel im Dschungelcamp*⁸¹³ beschrieben, in ihrer Rolle als Kandidatin als sich ekelnde Person in ihrer Leiblichkeit, sowie als selbstermächtigt handelnde junge Frau, die mit ihren Ängsten konfrontiert wird und sich dafür ihre Belohnung nimmt. Die Rollenwechsel führen dabei nicht zum Bruch der Inszenierung der einzelnen Rollen, sie fügen sich vielmehr durch diese Performance, die verschiedene Rollen beinhaltet, zur Inszenierung des Selbst zusammen. Das Format zeigt Larissas Motivation für ihr Verhalten, das in seiner Umsetzung, auf allen Ebenen der Öffentlichkeit, unmittelbar rezipiert werden kann. Es präsentiert dadurch die Kohärenz der präsentierten „me´s“ von Larissa als ängstliches, überfordertes junges Mädchen, das zu ihren Ängsten und ihrer Überforderung steht.

Larissas nächster Auftritt im Verlauf der Episode zeigt sie kurz als Objekt der Verhandlung durch die anderen, die erst ihren totengleichen Schlaf und dann ihr abruptes Erwachen bemerkenswert finden.⁸¹⁴ Mit ihrem Erwachen wird sie direkt wieder zur handelnden Figur, die dem Rezipienten weitere Teile ihres Selbst offenbart. Sie wird, zusammen mit Melanie Müller, im Waschbereich gezeigt, wie sie sich die Zähne putzen und nacheinander die Toilette benutzen. Melanie, die als zweite die Toilette benutzt, beschuldigt sie, auf die Klobrille gepinkelt zu haben, was Larissa, sichtlich erheitert, erst verneint und dann ansatzweise gesteht.⁸¹⁵ Die Anschlusssequenz zeigt Larissa in einer Face-to-Face-Situation herzhaft lachend.⁸¹⁶ Die Diskussion zwischen den beiden wird fortgesetzt und ihre unterschiedlichen Sichtweisen auf die Situation in zwei anschließenden Face-to-Face-Sequenzen präsentiert.⁸¹⁷ Larissa zeigt sich dabei amüsiert, Melanie entrüstet und von Larissas Schuld überzeugt. Der Handlungsablauf wird daraufhin fortgesetzt. Während Larissa Melanie beschwichtigen will, hört diese das

812 DC: Seq.: K.

813 Kapitel 2.1.

814 Vgl. DC: Seq.: v, w, x.

815 Vgl. ebd., y.

816 Vgl. ebd., z1

817 Vgl. ebd., Aa, Ba1, Ca1.

laufende Wasser und beschwert sich, dass Larissa es vergeudet, obwohl es mühsam abgekocht werden muss.⁸¹⁸ Ihr Verhalten wird wiederum mit zwei Face-to-Face-Situationen kontrastiert. Willfried Glatzeder erklärt den Rezipienten, dass ihn Larissas ignoranten Verhalten störe und er die Wasserverschwendung als Teil ihrer „Gestörtheit“ betrachte.⁸¹⁹ Konträr zu dieser drastischen Diagnose wird Larissas Aussage, dass „man manchmal etwas vergisst“⁸²⁰ eingeblendet. Ihre Vergesslichkeit stellt sie direkt unter Beweis als sie, überrascht von Melanies heftiger Reaktion, die herumliegenden Waschutensilien nimmt und Melanie stehen lässt. Sie läuft Larissa hinterher ins Camp, beschuldigt sie, ihre Sachen mitgenommen zu haben und erzählt den anderen von der Klobrille und dem Wasser.⁸²¹ Das Format lässt sie auch zu diesem Sachverhalt durch eine Face-to-Face-Sequenz Stellung beziehen,⁸²² bevor sie in der laufenden Handlung von Melanie angeschrien wird.⁸²³

Ihre Reaktionen auf die, aus der Handlung hervorgehenden, Verfehlungen präsentieren sie zum Teil zerstreut und egozentrisch, ohne dem Rezipienten eine Boshaftigkeit zu vermitteln, welche die Anschlussreaktionen und Aussagen ihrer Mitcamper rechtfertigen würde. Die Dschungelprüfung greift diese Verhaltensdispositionen auch als ihre partielle Überwindung auf, wodurch der Rezipient sowohl Zeuge einzelner „me´s“ und dem Ausdruck über ihre Inszenierung, als auch deren modifizierte Integration in Larissas Selbstperformance wird. Dem Widerwillen, die Prüfung absolvieren zu müssen, und ihrer Nervosität davor zum Trotz, begibt sie sich zum Platz der Prüfung. Ihre anfängliche Aussage, die Dschungelprüfungen nicht zu absolvieren, wenn sie eine Konfrontation mit Spinnen beinhalte, wiederholt sie vor den Moderatoren.⁸²⁴ Diese zeigen sich verständig, erklären ihr, dass die Möglichkeit bestehe, auf Spinnen zu treffen und offerieren ihr die

818 Vgl. DC: Seq.: Da.

819 Vgl. ebd., Ea1.

820 Ebd., Fa1.

821 Vgl. ebd., Ga.

822 Vgl. ebd., Ha1.

823 Vgl. ebd., Ia.

824 Vgl. ebd., qa.

Verweigerung der Prüfung.⁸²⁵ Sie beschließt, die Prüfung anzutreten, begibt sich in die Limousine und beginnt die Suche nach den Sternen, die eine zusätzliche Essensportion für das Team bedeutet. Bereits beim ersten Versuch, einen Stern zu erbeuten, wird sie mit Ungeziefer überschüttet.⁸²⁶ Die Dschungelprüfung umfasst 47 Sequenzen, mit einer Dauer zwischen 2 Sekunden und 1 Minute und 36 Sekunden⁸²⁷ und erstreckt sich über 8 Minuten und 35 Sekunden Laufzeit. Sie gliedert sich in die Handlungen von Larissa innerhalb der mit Ungeziefer und Fleischabfällen gefüllten Limousine und dem Kommentar durch das Moderatorenduo, das sich neben dem Autowrack befindet. 28 Sequenzen mit einer Dauer von insgesamt 7 Minuten und 28 Sekunden präsentieren verschiedene „me´s“ der handelnden Larissa in einer Performance ihres Selbst, die alle bisher beschriebenen Verhaltensweisen vereinnahmt und sie an und über ihre Grenze gehen lässt. Als erfolgsorientierte junge Aufsteigerin tritt sie die Prüfung an. Sie konfrontiert sich mit ihren Ängsten und ihrem Ekel, der ihr deutlich anzusehen ist, wenn sie in den Fleischabfällen wühlt. Sie benutzt ihre Beine, um nicht mit den Händen hineingreifen zu müssen⁸²⁸ und bestätigt auf die Nachfrage der Moderation, dass sie die Situation als ekelhaft empfindet, während sie am ganzen Leib mit Ungeziefer und Teilen der Fleischabfälle beschmiert ist.⁸²⁹ Sie wirkt überfordert, erschöpft, unterbricht mehrfach ihre Suche und erhofft sich, Hilfe und Hinweise von Seiten der Moderation, die sie in ihrer Überforderung ignoriert.⁸³⁰ Schließlich öffnet sie die Flasche Champagner.⁸³¹ Das junge Mädchen aus gutem Hause geht ihren egozentrischen Gelüsten nach, wirkt dabei aber weder entspannt noch gleichgültig gegenüber den Anforderungen an sie. Sie spült sich das Ungeziefer mit dem Champagner vom eigenen Kopf, nimmt einen Schluck aus der Flasche und rechtfertigt ihr Verhalten wiederholt vor den Moderatoren.⁸³² Sie kündigt mehrfach an, die

825 Vgl. Vgl. DC: Seq.: qa.

826 Vgl. DC: Seq.: ra.

827 Ebd., ra- maa.

828 Vgl. ebd., daa.

829 Vgl. ebd., Xaa.

830 Vgl. ebd., iaa.

831 Vgl. ebd., Baa.

832 Vgl. ebd., Naa.

Prüfung abzubrechen, nimmt die Suche nach den Sternen aber immer wieder auf, bis sie kurz vor dem Ablauf der Zeit aufgibt und erschöpft zurück ins Camp geschickt wird.⁸³³

Das Format fasst die Ereignisse sowie Larissas Aussagen zu den Sachverhalten im Anschluss an die Prüfung in einer Sequenz zusammen, die mit Farbkorrekturen und schnellen Schnitten Reaktionen von Larissa zeigt. Sie wird als egoistisch und lustlos präsentiert, indem ihre rechtfertigenden Aussagen, sie „habe sich den Champagner verdient“ und „keine Lust mehr auf die Prüfung gehabt“, gezeigt werden. Die nächste Sequenz unterstreicht diese Deutung durch eine Rückblende, in der sie den Schluck aus der Flasche trinkt.⁸³⁴

Die hier vom Format implizierte Deutung von Larissas Verhalten nimmt die Reaktionen ihrer Mitcamper über die wenigen erbeuteten Sterne vorweg. Die geringe Anzahl an Sternen und Larissas resignierte Äußerung, sie hätte keine Lust mehr auf die Prüfungen gehabt, führen zu einer angespannten Situation in der Gruppe.⁸³⁵ Nachdem sie durch Marco Angelinis indiskretes Verhalten von dem Champagner erfahren haben, reagieren sie mit Fassungslosigkeit und Aggression.⁸³⁶ Mitleid oder Verständnis für die junge Frau haben nach drei Tagen Nahrungsrationierung keinen Platz mehr im Camp. Die Situation zeigt die Überlegenheit des Rezipienten in der Verhandlung durch einen Informationsvorsprung über die Situation, die sich ereignet hat. Die anderen Kandidaten erfahren lediglich das Ergebnis, das negative Auswirkungen auf ihre Nahrungsversorgung bedeutet, hören vom Champagner, der Larissa trotz ihrer anscheinenden Unwilligkeit, sich für die Gruppe einzusetzen, vergönnt war und verorten sie als faule Egozentrikerin. Formulierungen wie die von Marco im Dschungeltelefon, dass sie „Champagner schlürft, während die anderen Hunger haben“,⁸³⁷ sowie seine Vermutung, dass sie deswegen angefeindet wer-

833 Vgl. DC: Seq.: maa.

834 Vgl. ebd., qaa.

835 Vgl. ebd., taa.

836 Vgl. ebd., Fab.

837 Ebd., Gab1.

den wird, drücken die Grundstimmung ihr gegenüber aus. Diese wird im Anschluss an Larissas Bericht in mehreren kurzen Sequenzen, welche die Einzelnen abwechselnd in Face-to-Face-Situationen oder im Camp zwischen anderen zeigen, offensichtlich.⁸³⁸ Die Anfeindungen setzen Larissa sichtlich zu und sie macht sich auf zum Dschungeltelefon. Die Rezipienten werden, wie in der Sequenz vor ihrem Bericht, die sie am Teich zeigt, alleinige Zeugen ihrer eindeutigen Überforderung. Sie ist wütend, weint und steht zu ihrer Angst vor weiteren Prüfungen und der Blamage bei Misserfolg.⁸³⁹ Dieser Handlungsabschnitt der Episode⁸⁴⁰ erstreckt sich insgesamt über 24 Sequenzen, mit einer Dauer von fünf Minuten und 16 Sekunden. Die Sequenzen, die eine längere zusammenhängende Handlung zeigen, beziehen auf die Konfrontation Larissas mit der Gruppe⁸⁴¹ und Larissas Gefühlsäußerungen⁸⁴². Insgesamt wird Larissa in 11 Sequenzen über eine Dauer von drei Minuten und 58 Sekunden als handelnde Figur gezeigt, die sich rechtfertigt und ihren Gefühlszustand mitteilt. Die acht Sequenzen der Konfrontation erstrecken sich über drei Minuten und zwei Sekunden, Larissas Gefühlsäußerungen über eine Minute und 13 Sekunden. Dem gegenüber stehen 13 Sequenzen mit einer Dauer von nur einer Minute und 18 Sekunden, in denen sich die anderen zu der Situation und Larissas Verhalten äußern. Die Darstellung der Situation durch das Format kann als ausgeglichene Verhandlung beschrieben werden, in der sich zwar eine Figur gegen alle anderen behaupten muss, die Mitteilungszeit der Parteien aber annähernd identisch ist. Gemäß der Zusammenfassung zu Beginn der Episode wird Larissa konsequent als Handelnde präsentiert, aus deren Handeln sowohl verschiedene Facetten ihres Selbst, als auch der Kontext des jeweiligen Verhaltens ersichtlich werden. Die unterschiedlichen Perspektiven der Konfrontation mit anderen und dem Format werden ausgeglichen präsentiert und befähigen die Rezipienten durch einen Informationsvorsprung

838 Vgl. DC: Seq.: Hab, Iab1, Jab, Kab1, Nab, Mab1, Nab, Oab1.

839 Vgl. ebd., Cab, Qab1.

840 Ebd., taa- Qab1.

841 Vgl. ebd., Aab, Fab, Hab.

842 Vgl. ebd., Cab, Qab1.

gegenüber den Figuren, die Angemessenheit ihrer Äußerungen in der Situation gleichermaßen zu bewerten.

Der Ausstieg *des Wendlers* gestaltet sich ebenfalls analog zur Zusammenfassung seines Auftritts in der Episode. Die Moderation gibt im Anschluss an ihre Deutung des Handlungsstrangs, der sich auf Larissa bezieht, den Hinweis, dass bei allen Vorwürfen gegen Larissa, sie, im Vergleich zum *Wendler*, wenigstens durchhält.⁸⁴³ Sein Ausstieg wird wieder durch das Format vermittelt bekannt gegeben und ist nicht aus seinen Handlungen heraus ersichtlich. Es kommt zur Kontrastierung der Aussagen seiner Mitcamper über den Ausstieg und Sequenzen die ihn gelassen durch das Camp spazieren zeigen.⁸⁴⁴ Die Bekanntgabe seines Ausstiegs gestaltet er offensichtlich überlegt und geplant. Er postiert sich an einer erhöhten Stelle, verkündet, er habe eine Mitteilung zu machen, wartet, bis ihm die Aufmerksamkeit seiner Camp-Kollegen sicher ist, formt mit großer Geste mit seinen Händen einen Trichter und ruft den Satz „Ich bin ein Star – holt mich hier raus!“⁸⁴⁵ In den folgenden Sequenzen äußern die anderen *dem Wendler* gegenüber, oder allein in einer Face-to-Face-Situation, konsequente Skepsis über die Beweggründe seines Ausstiegs. Sie konfrontieren ihn mit ihren Beschuldigungen, worauf er verlegen nach Ausreden sucht, die er in Hunger, Erschöpfung und Larissas versagen bei den Dschungelprüfungen findet. Er verhält sich passiv, wiederholt seine Aussagen, ohne aus der Fassung zu geraten. Der Handlungsabschnitt seines Ausstiegs erstreckt sich über 59 Sequenzen⁸⁴⁶ mit einer Gesamtlänge von 12 Minuten und sieben Sekunden. Lediglich eine Sequenz von zwei Sekunden präsentiert *den Wendler* mit einer Spinne im Mund, dreckverschmiert, in der Dschungelprüfung, die er absolvieren musste.⁸⁴⁷ In den 17 Sequenzen der Konfrontation zeigen sich nicht wie bei Larissa verschiedene Facetten des Selbst, sondern ein krampfhaftes Klammern an ein eigenes Selbstverständnis, das von

843 Vgl. DC: Seq.: Sab.

844 Vgl. ebd., Uab1, Vab, Wab1, Xab1, Yab, Zab1, aab, bab1.

845 Ebd., cab.

846 Ebd., Sab- Yac.

847 Vgl. ebd., Cac.

den Außenstehenden nicht anerkannt wird. Neben den vier Minuten 29 Sekunden an Konfrontation und vergeblicher Rechtfertigung ist *der Wendler* in neun Sequenzen, die sich über eine Minute und sechs Sekunden erstrecken, allein zu sehen. In zwei dieser Sequenzen teilt er den Rezipienten im Dschungeltelefon sachlich mit, dass er mit seiner eigenen Leistung zufrieden sei, sich einen Schwäche bedingten Ausfall durch die Entbehrungen im Camp nicht leisten könne und er schließlich seine Familie ernähren muss. Diese Ansichten werden ruhig und ohne ersichtliche Auswirkungen der von ihm angesprochenen Strapazen beschrieben.⁸⁴⁸

Die restlichen Sequenzen zeigen ihn durch das Camp spazieren, im Bett liegen oder mit unsicherem Blick auf die ihm entgegengebrachten Vorwürfe reagieren. Die Ebenfalls 29 Sequenzen, in denen sich seine Mitcamper zu dem Sachverhalt äußern, nehmen sechs Minuten und 32 Sekunden, bei einer Gesamtdauer von 12 Minuten und 17 Sekunden des Handlungsabschnitts, ein. Sie unterscheiden sich gegenüber den Äußerungen, die Larissas Verhalten kontrastieren in ihrer Rationalität, Differenziertheit und Länge. Es sind keine affektiven Äußerungen zu einer Angelegenheit, die den eigenen Leib betrifft, sondern überlegte, auf Indizien beruhende Überlegungen über das Verhalten einer anderen Person. Während bei Larissa eine ausgeglichene Präsentation des Sachverhaltes vorliegt, der sie als Handelnde zeigt, wird *der Wendler* durch seine Passivität in den Konfrontationen, sowie durch seine eintönigen Aussagen durch die anderen verhandelt. Der Informationsvorsprung des Rezipienten im Fall Larissa liegt beim Wendler-Ausstieg auf Seiten der Kandidaten, die dem Rezipienten Informationen und Deutungen vermitteln.

Zusammenhängend gezeigte Handlungen präsentieren die Verkörperung verschiedener „me's“ und ihre Integration in das Selbst der Kandidaten. Das Format bestimmt dabei über verschiedenen Verfahren wesentlich die Verhandlung von Alltagsinszenierungen und deren Verkörperungen im Selbst der Kandidaten. Die Kontrastierung

⁸⁴⁸ Vgl. DC: Seq.: jab1, tab1.

gen einzelner Handlungen und die Reaktionen auf sie führen, je nach Konstellation, zu verschiedenen Ergebnissen. Handlungsabschnitte, die durch eine vergleichbare Sequenzanzahl und Dauer das Verhältnis von Aktion und Reaktion auf ein Ereignis darstellen, ermöglichen eine ausgeglichene Beurteilung der Situation durch den Rezipienten. Sie befähigt ihn, über die Grenzen der lebensweltlichen Teilung in Vorder- und Hinterbühne, die den Guckkasten-Situationen des leiblichen Miteinanders eigen ist, die Verhandlung in einer nachempfundenen Simultaneität mitzuverfolgen und zu einer, im Vergleich zu den Handelnden, differenzierten Bewertung zu gelangen. Zusätzlich wird die Form der Verhandlung zwischen den Protagonisten als Teil der Kommunikation verhandelbar.

Informationsvorsprünge können Reaktionen auf eine vollzogene Handlung relativieren oder bestimmen. Larissas Handlungen in der Dschungelprüfung, als auch ihre Gefühlsausbrüche in den Face-to-Face-Situationen sind nur dem Rezipienten in der unmittelbaren Darstellung zugänglich. Die Handlungen und Motive *des Wendlers* werden dem Rezipienten fast ausschließlich über die Aussagen seiner Mitcamper präsentiert und bestimmen dadurch den Tenor der Verhandlung um sein Selbst. Zusammenfassungen und Anspielungen durch die Moderation, sowie die bildlichen Kontrastierungen beeinflussen ebenfalls die Verhandlung.

Der Grenzgang zwischen Wirklichkeit und Fiktionalisierung ist am Beispiel des Dschungelcamps deutlich zu erkennen. Dieser erstreckt sich nicht nur auf die Vorstellung der Kandidaten und die Präsentation ihrer Handlungen, sondern ebenso auf die nachträgliche Darstellung der Ereignisse auf der formateigenen Homepage. Neben Vita und Interview werden auf der Vorstellungsseite der Kandidaten Höhen und Tiefen ihres Camp-Aufenthalts beschrieben. Durch seinen frühen Ausstieg gibt es wenige Berichte über *den Wendler*, die allerdings ein einvernehmliches Urteil über seine Zeit im Camp fällen. Aufgesetzt, gekünstelt und unehrlich habe er versucht, durch *den Wendler* Michael Wendler zu verbergen, bevor er aus niederen

Gründen aufgegeben habe.⁸⁴⁹ Dagegen wird auf Larissas Seite ihre Erfolgsgeschichte vom verwöhnten Mädchen zur Dschungelprinzessin nachgezeichnet. Sie habe für „viel Zoff, Erheiterung und Irritation unter den Kandidaten gesorgt. [...] Aber auch die Zuschauer von „Ich bin ein Star – Holt mich hier raus!“ hat Larissa Marolt 16 Tage lang gut unterhalten.“⁸⁵⁰ Diesem abschließenden Urteil durch das Format folgt die Information über ihren internationalen Weltrekord, da noch kein Mensch vor ihr so viele Dschungelprüfungen absolvieren musste und dass sie in ihrer letzten Prüfung, in der sie mit ihrer großen Angst vor Spinnen konfrontiert wurde, alle Sterne erbeutet und bis zum Schluss gekämpft habe.⁸⁵¹ Larissas Wirken durch körperliche Akte im Camp, in den Prüfungen und im sozialen Miteinander, offenbarten den Rezipienten unmittelbar verschiedene Facetten ihres Selbst. Sie wurde dabei in jeder Hinsicht dem von ihr vermittelten Bild gerecht, in dem sie es authentisch und durch die verschiedenen Facetten kohärent verkörperte. Michael Wendler präsentierte dagegen nur Teile seines Selbst, die sich auf die Scheinwelt *des Wendlers* bezogen und dadurch lediglich sie als authentisch bestätigten, während er als Person nicht greifbar wurde.

Das medial vermittelte Selbst von Prominenten kann als Teil der von uns und unsrer Leiblichkeit entfremdeten Wirklichkeit, die dennoch Teil unserer Lebenswelt ist, wahrgenommen werden. Dieses Selbst erscheint als leibliches Abjekt der medial vermittelten Welt, deren Vermitteltheit und Omnipräsenz dafür sorgen, dass sie Merkmale der Simulation, eines selbstständigen Lebens ohne uns trägt, das uns dennoch bestimmt. Der Härtestest des Selbst, die Provokation leiblicher Verkörperungen von Bestandteilen dieser Simulation führt über den Ursprung ihres Seins und Leibes zum Anschluss an die Medienwirklichkeit, die ein bestimmender Teil unserer Lebenswelt gewor-

849 Vgl. <http://www.rtl.de/cms/sendungen/ich-bin-ein-star/dschungelcamp-kandidaten/dschungelcamp-2014-melanie-mueller-macht-michael-wendler-eine-ansage-36386-c152-11-1771102.html>, letzter Zugriff: 27.11.14.

850 <http://www.rtl.de/cms/sendungen/ich-bin-ein-star/dschungelcamp-kandidaten/dschungelcamp-2014-finalistin-larissa-marolt-36383-c14e-11-1787339.html>, letzter Zugriff: 27.11.14.

851 Vgl. ebd., letzter Zugriff: 27.11.14.

den ist. Die Simulation wird durch ihre Stellvertreter verkörpert, die sich allerdings das strukturelle Ausgangsmaterial des Leibes mit den Rezipienten teilen. Der Leib wird zum möglichen Ausweg aus der Simulation und lässt sie durch Verkörperung wirklich werden. Es ist, gleich der liturgischen Formel *Hoc est Corpus*, die Materialisierung des Bildes, die Rückführung in die haptisch erfahrbare Lebenswelt des Alltags durch theatrale Prozesse, die im Dschungelcamp vollzogen wird. Die Beschreibung der theatralen Produktion des Selbst über eine, für diese Studie verwendete, Episode stellt lediglich einen Teil der Verhandlungsgrundlage dar, anhand derer die Kandidaten bewertet werden.

10 Verhandlungsrahmen und formatinterne Strukturen theatraler Prozesse

Die Struktur- und Inhaltsanalyse der Verhandlungsschwerpunkte, verweisen ebenso auf den Rahmen, der diese Präsentationen maßgeblich beeinflusst. Wie in [Kapitel 2.5](#) beschrieben, wird dieser ebenso, wie die in ihm vollzogenen Handlungen, in Bezug auf seine Legitimität verhandelt. In allen Formaten werden die Protagonisten durch die Eingriffe des Rahmens, dessen Aufbereitungen und Präsentation der Sachverhalte zu Figuren der Verhandlung innerhalb der in- und extern ablaufenden theatralen Prozesse. Die Einflussnahme auf die Verhandlung durch die interne Erzeugung sozialer Situationen, Prozesse und Settings, sowie die Bezugnahme der, durch das Format zugänglichen, externen Informationen über den Inhalt der Verhandlung weisen formatspezifische Unterschiede auf. Ihnen ist gemein, dass sie gleich dem antiken Mythos und den Passionsspielen, die künstlerische Theatralisierung der Lebenswelt, wie sie in [Kapitel 5.7](#) beschrieben wurde, mit ihrer kulturkonstituierenden Theatralisierung verknüpfen. Inbegriff kollektiver theatraler Prozesse in Bezug auf kulturschaffendes Potential sind Rituale, Wettkämpfe und Zeremonien. Reality TV-Formate greifen intern auf die Schablonen solcher Prozesse zurück. Diese können dabei vom jeweiligen Format dramaturgisch gestaltet oder vereinahmt werden und erzeugen dadurch einen intern-theatralen Rahmen der Verhandlungen des Selbst. Die Auseinandersetzung mit diesen rituellen Strukturen, dem Bezug des Rahmens zu seinem Inhalt und der Verhandlung seiner Legitimität, ist für die Interpretation des extern stattfindenden theatralen Prozesses, der die Verhandlung von Alltagsinszenierungen konstituiert, essentiell.

10.1 Alltägliches in der Villa

Die unterschiedlich ausgeprägte Offensichtlichkeit des Formatrahmens über die bereits beschriebene dramaturgische Anordnung der Schnittsequenzen hinaus, entstehen aus den, dem dritten Kapi-

tel zu entnehmenden, Merkmalen der einzelnen Subgenres. In der Doku-Soap Villa Germania beschränken sich die Eingriffe des Formates auf ästhetische Stilmittel. Das Format kontrastiert Aussagen und Handlungen mit Bildunterschriften, oder kommentiert sie aus dem Off. Diese Eingriffe illustrieren die scheinbar natürlich ablaufende Handlung der Protagonisten und beziehen sich auf die ästhetische Theatralisierung. Die intern kollektiv ablaufenden theatralen Prozesse, wie der in Kapitel 7.7. in Bezug auf die Konstitution von Männlichkeit beschriebene Alkoholkonsum, werden durch den darstellenden Rahmen vereinnahmt und ausgestellt. Er greift die Struktur der gemeinschaftsstiftenden Trinkrituale durch die animierten Sequenzen, in denen Horst und Ingo mit Bier anstoßen oder ein Drink in die Kamera gereicht wird, auf. Die Prozesse erscheinen dennoch nur als unbewusst ablaufende Alltagsrituale, wie sie allgemein in Gemeinschaften vorkommen, nicht als rituelle Inszenierung des Miteinanders. Die Homepage des Formates auf RTL2 Now wurde inzwischen gelöscht. Eine Google-Suche unter dem Eintrag Villa Germania⁸⁵² führt auf die offizielle Homepage der Villa.⁸⁵³ Weitere Einträge verweisen auf die Facebook Seite von Horsts⁸⁵⁴, auf Artikel verschiedener Online Redaktionen⁸⁵⁵, sowie auf Ausschnitte auf You Tube, die Teile des Formates zeigen oder kommentieren.⁸⁵⁶ Die Fragwürdigkeit der Zurschaustellung in einem Fernsehformat ist die einzige Thematisierung des Rahmens von Seiten der Öffentlichkeit. Sie bildet das Zentrum der Legitimitätsverhandlung des Rahmens. Die Berichte, deren Bandbreite sich von „Villa Germania – Die neuen

852 https://www.google.de/search?q=villa+germania&ic=utf-8&oe=utf-8&aq=t&rls=org.mozilla.de:official&client=firefox-a&channel=sb&gfe_rd=cr&ei=axSGVM6uCMnogaw5YC4AQ, letzter Zugriff: 08.12.14.

853 Vgl. <http://www.germania.thai.li/>, letzter Zugriff: 08.12.14.

854 Vgl. <https://de-de.facebook.com/villaGermaniapattaya>, letzter Zugriff: 08.12.14.

855 Vgl. u.a. <http://www.bild.de/unterhaltung/tv/villa-germania/wir-sind-deutschlands-wildeste-rentner-24643368.bild.html>, sowie <http://www.sueddeutsche.de/medien/villa-germania-und-die-neuen-kuppelshows-deutsche-und-ihre-aeffchen-1.1395581>, letzter Zugriff: 08.12.14.

856 https://www.youtube.com/watch?v=0vHYCd_h1MA, letzter Zugriff: 08.12.14.

Kuppelshows. Deutsche und ihre Äffchen⁸⁵⁷ bis „Ekel-Rentner aus der Villa Germania“⁸⁵⁸ erstreckt, beziehen sich auf die Handlungen der Protagonisten.

10.2 Rites de passage – Durch die OP-Säle

Extrem Schön weist als Helptainment-Format die gleichen ästhetischen Stilmittel der Kontrastierung und Erläuterung auf, wie sie im Dschungelcamp und in der Villa Germania verwendet werden. Die Inszenierung des Transformationsprozess wurde im 8. Kapitel dieser Studie explizit beschrieben und greift die allgemeine Struktur des Subgenres auf. Dramaturgisch inszeniert das Format die Veränderung der Kandidaten mit Rekurs auf klassisch rituelle Strukturen, wie sie Arnold van Gennep und in der Weiterführung Victor Turner für sämtliche Übergangsrituale aufgezeigt haben. Diese Strukturen und ihre Adaption durch das Format, werden im Folgenden beschrieben, um sie im Anschluss an dieses Kapitel zusammen mit den Verhandlungsformen der anderen Formate in einem externen, kollektiv-theatralen Rahmen der Rezeption von Reality TV-Formaten verorten zu können.

Übergangsriten lassen sich nach Arnold van Gennep in drei Phasen zergliedern. In der Trennungsphase (präliminale Phase) wird der Einzelne oder eine Gruppe aus der bis jetzt für sie gültigen Sozialstruktur herausgelöst⁸⁵⁹. Trennung und Herauslösung des zu Transformierenden aus seinem Alltagsleben und sozialen Milieu erfolgen bei *Extrem Schön* durch das Überreichen des Umschlags, indem sich die Teilnahmebestätigung der Kandidatinnen befindet. Die Teilnahme am Format beinhaltet eine acht- bis zehnwöchige Absenz von Familie, Umfeld und Arbeitsplatz. Die Trennung erscheint durch das dargestellte Leiden am eigenen Körper, das die Danielas und ihre gesamten Familien betrifft, als einziger Lösungsweg. Diese Notwendigkeit greift die prin-

857 Schneeberger, Ruth: *Villa Germania und die neuen Kuppelshows. Deutsche und ihre Äffchen*. 28.06.2012 In: Süddeutsche Online, <http://www.sueddeutsche.de/medien/villa-germania-und-die-neuen-kuppelshows-deutsche-und-ihre-aeffchen-1.1395581>, Zugriff: 08.12.14.

858 Vgl. <https://www.youtube.com/watch?v=epwqrOS1sm0>, Zugriff: 08.12.14.

859 Vgl. Turner, Victor: *Das Ritual. Struktur und Anti-Struktur*. Frankfurt a. Main: Campus Verlag, 1989, S. 95.

zipielle Ausgangssituation eines Übergangsrituals auf. In Zeiten radikalen sozialen Wandels erfüllen Riten die Funktion der Stabilisierung der sozialen Einheit, erleichtern den Umgang mit den Ereignissen und leisten einen Beitrag zur gesellschaftlichen Neuausrichtung.⁸⁶⁰

Indem Riten [...] der Funktion dienen, kritische Momente im Leben menschlicher Gesellschaften zu bewältigen, beziehen sie [wie bereits angesprochen] also Gewalt und Zerstörung in die Struktur der menschlichen Gesellschaft ein. [...] Mit Hilfe von Initiationsriten und Opferritualen [...] erreichen Gesellschaften und ihre einzelnen Mitglieder periodisch auftretende Momente der Harmonie mit der gewaltsamen Natur, d.h. letztlich mit den fundamentalen Austauschprozessen von Leben und Tod.⁸⁶¹

Die Leiden am Leib, die emotional schmerzhafteste Absenz von der Familie, sowie die innerhalb des Prozesses vollzogene konstruktive Gewalt gegen den Leib der Kandidatinnen, sind somit in Bezug auf die Ursachen, den Verlauf und die Zweckmäßigkeit von Übergangsriten als strukturgleich zu bezeichnen.

In der darauffolgenden Schwellenphase (liminale Phase), wird der zu Transformierende in einen Zustand zwischen allen möglichen Bereichen versetzt, der ihm völlig neue, zum Teil verstörende, Erfahrungen ermöglicht.⁸⁶² Diese Phase ist geprägt durch Ambiguität, Unbestimmtheit, Paradoxalität, bei Turner aber ebenso durch die Erfahrung von Solidarität, Gemeinschaft und *Communitas*. In dieser Phase gelten die Regeln der bis dahin herrschenden Gesellschaft nicht,⁸⁶³ „Victor Turner hat den Zustand, der in der Schwellenphase hergestellt wird, als Zustand der Liminalität [...] bezeichnet und genauer als einen Zustand einer labilen Zwischenexistenz“⁸⁶⁴ „betwixt and between the positions assigned and arrayed by law, custom, convention and ceremonial“⁸⁶⁵

⁸⁶⁰ Vgl. Turner, 1989, S. 130–135.

⁸⁶¹ Wichens, 1995, S. 69.

⁸⁶² Vgl. Fischer-Lichte, 2004, S. 305.

⁸⁶³ Vgl. Turner, 1989, S. 95.

⁸⁶⁴ Fischer-Lichte, 2004, S. 305.

⁸⁶⁵ Turner, Victor: *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. New York: Aldine de Gruyter. 1969, S. 95.

bezeichnet. Aus ihrem Alltag herausgelöst, werden den Kandidatinnen die Modifikationsmöglichkeiten ihres Leibes durch die Ärzte und Stylisten aufgezeigt. Sie sind nicht mehr die Ausgestoßenen, die abseits Stehen, sondern gewöhnliche Patientinnen, die verschiedenen Eingriffen unterzogen werden. Die Erfahrung von Solidarität und Gemeinschaft erfahren sie dabei nicht direkt. Sie erscheinen in ihrem Patientenstatus für den Rezipienten als uniforme Figuren derselben offenen Verhandlung, die sie dennoch isoliert voneinander durchlaufen. Alles scheint möglich, das Ergebnis aber ist ungewiss. Die Frauen vertrauen sich den handwerklichen Fähigkeiten der Experten an und werden gemäß eines medial vermittelten Schönheitsideals in Form gebracht, eingekleidet und feierlich in ihre Familien zurückgeführt.

In der postliminalen Angliederungsphase oder Inkorporationsphase kommt es wieder zu einer Einbindung in ein System sozialer Positionen. Die Transformierten werden wieder in die Gesellschaft aufgenommen, in ihrem neuen Status und ihrer neuen Identität akzeptiert.⁸⁶⁶ Gesellschaft ist dabei im Falle von *Extrem Schön* nicht auf den Familienkreis begrenzt, sondern allgemein zu verstehen. Die zuvor verwahrlosten Leiber entsprechen im postoperativen Zustand, unabhängig von den durch sie vorgenommenen Verkörperungen, jeder gesellschaftlichen Norm. Die Struktur wird durch die einzelnen Handlungsabschnitte aufgegriffen und bestimmt somit den gesamten Verlauf jeder Episode des Formates.

Der Rahmen, der alle Aktionen bestimmt, ist dadurch über die gesamte Episode präsent. Die Vorstellung der leidenden Protagonistinnen und ihrer Angehörigen in dem, durch das Format inszenierten, Raum der Black Box verweist explizit auf das Format als Initiator des in ihm vollzogenen Prozesses. Dieser steht wie in der Analyse des Formates beschrieben wurde, im Mittelpunkt und stellt den Verhandlungsschwerpunkt des Formates dar. Die in [Kapitel 8.2.](#) aufgezeigten Strukturen der Homepage beziehen sich ebenfalls auf den Prozess, die durch ihn zu erreichenden Möglichkeiten und die Ärzte als vollzie-

⁸⁶⁶ Vgl. Fischer-Lichte, 2004, S. 305.

hende Instanz. Die einzelnen Episoden tragen den Namen der in ihnen umgestalteten Personen. Diese werden nur über ihr Leid charakterisiert und in Form einer Gegenüberstellung des Ausgangs- und Endzustands ihres Leibes präsentiert. Sie Verweisen dadurch wiederum auf den Rahmen des Formates, als Erzeuger der Transformation. *Extrem Schön* präsentiert sich dadurch als Bindeglied zwischen der Notwendigkeit und Erreichbarkeit leiblicher Veränderung für ein besseres Leben in einer, den Leib über die Mediatisierung seiner Makellosigkeit zunehmend normierenden, Gesellschaft. Die Berichte über das Format beziehen sich dementsprechend auf die Ausstellung Leidender und ihres Leibes, sowie auf die Legitimität der Veröffentlichung eines solchen Prozesses. Die Aussagen reichen dabei von Lob und Dankbarkeit bis hin zu entrüsteten Schmähchriften. So trägt ein Artikel von Bild.de, der sich auf die vorliegende Episode bezieht, den Titel „Unglaubliche Verwandlung bei *Extrem Schön!* Vom Hässlichen Entlein zum Model“⁸⁶⁷, wohingegen Süddeutsche.de das Format als Prekariats-Pornographie bezeichnete⁸⁶⁸ und Focus Online den Verlauf einer Episode mit den Worten „dann wird die grauenhafte Sendung noch grässlicher“⁸⁶⁹, beschreibt und sich dabei auf die Darstellungen des Leibes im Laufe des Transformationsprozesses bezieht. Andere Medien kritisieren die Darstellungen von Schönheitsoperationen als unvereinbar mit der ärztlichen Ethik⁸⁷⁰ und thematisieren dadurch explizit die Verhandlung des theatralen Rahmens. Ein scheinbar natürlicher und zu Teilen notwendiger Prozess der lebensweltlichen Praxis bekommt durch das Format eine öffentliche Form, die eine Verhandlung seiner Bestandteile ermöglicht und ihn dadurch als diskursive Praxis präsentiert.

867 Vgl. *Unglaubliche Verwandlung bei Extrem Schön! Vom Hässlichen Entlein zum Model*. 15.04.2012, <http://www.bild.de/unterhaltung/tv/extrem-schoen/vom-entlein-zum-schwan-23646620.bild.html>, letzter Zugriff: 10.04.2014.

868 Vgl. Schneeberger, 2011, <http://www.sueddeutsche.de/medien/tv-kritik-extrem-schoen-die-unertraegliche-seichtigkeit-des-scheins-1.1122287>, letzter Zugriff: 10.04.2014.

869 Hirzel, 2009, http://www.focus.de/kultur/kino_tv/focus-fernsehclub/extrem-schoen-extrem-uebel_aid_393061.html, letzter Zugriff: 10.04.2014.

870 Vgl. Miklis, 2009, <http://www.stern.de/kultur/tv/op-serie-extrem-schoen-germanys-next-haesslichkeit-662197.html>, letzter Zugriff: 05.05.2014.

Der seit Beginn des Formates anhaltenden Kritik stehen die Aussagen des prominenten Schirmherren Prof. Dr. Mang und seines qualifizierten Mang Medical One-Teams entgegen. Ihre Aussagen beziehen sich auf die Lebenshilfe, die das Format den Kandidatinnen ermöglicht, ihre Mittelpunktstellung im Format und die Natürlichkeit des Prozesses.⁸⁷¹ Die Verknüpfungen mit Mang Medical One werden durch die Homepage und Sucheinträge bei Google, wie in [Kapitel 6.5.6](#) beschrieben, aufgegriffen und bilden die fürsprechenden Positionen der Legitimitätsverhandlung des Rahmens.

10.3 Kult-Camp oder Opferparade

Das Dschungelcamp vereinnahmt ebenfalls die für Übergangsriten angeführten Strukturen. Im Unterschied zu *Extrem Schön* erstrecken sie sich über verschiedene, sich bedingt aufeinander beziehende Ebenen. Der Aufenthalt im Camp für alle Teilnehmer und die Dschungelprüfungen für Einzelne können mit Rekurs auf rituelle Strukturen beschrieben werden. Das zu Formatbeginn inszenierte Treffen im Hotel Versage zeigt alle Teilnehmer in ihrem bisherigen Sein, ihrem Selbst und dadurch in ihrem konstituierten Status als gefallener, vergessener, ehemaliger oder zukünftiger Prominenter. Nach einer letzten Nacht im, impliziert gewöhnten, Luxus werden alle Teilnehmer in der Nacht geweckt und müssen sich in der uniformen Campbekleidung zum Abflug in das Camp einfinden. Dort angekommen, gelten die Regeln des Camps, denen alle Teilnehmer gleichermaßen unterworfen sind. Sie bilden eine reale und postulierte *Communitas*, die durch gleiche Kleidung, Rechte und Pflichten als eine derartige Gemeinschaft wahrgenommen wird. Ihre Zeit im Camp ist durch sämtliche, für eine liminale Phase beschriebene, Attribute geprägt und offeriert einen Raum der extremen Erfahrungen. Diese können auch gewaltvoller Natur sein. Das soziale Miteinander, das als zentraler Teil der Übergangsphase zwischen dem kollektiven Beziehen des Camps und dem individuellen Auszug betrachtet werden kann, ist geprägt durch

⁸⁷¹ Klebitz, Julia; Müller, Jaana: *Werner Mang. Unter dem Messer*. In: Pörksen, Bernhard; Kruschke, Wolfgang (Hrsg.): *Die Casting Gesellschaft. Die Sucht nach Aufmerksamkeit und das Tribunal der Medien*. Köln: Halem, 2010, S. 212.

Auseinandersetzung und Ausgrenzung Einzelner. Die strenge Nahrungsrationierung, der Verzicht auf persönliche Gegenstände und die klimatischen Bedingungen der Subtropen können ebenfalls als gewaltsame Akte gegen den deutschen Staatsbürger-Leib gedeutet werden. Die Dschungelprüfungen beinhalten ebenfalls gewaltsames Potential. In jeder Episode müssen ein oder mehrere Teilnehmer eine solche Prüfung absolvieren, die ebenfalls mit Bezug auf die Ritus-Struktur beschrieben werden kann. Die Prüflinge müssen das Camp über die große Brücke verlassen und sich auf eine unbestimmte Situation einlassen. Solidarität als Merkmal der Liminalität des Camp Aufenthalts, wird durch das Format ausgestellt. Jochen Bendel und Mola Adebisi begleiten in der besprochenen Episode Larissa bis zur Brücke und versuchen, sie zu einer guten Leistung motivieren.⁸⁷² Über alle Staffeln und Episoden des Formates hinweg, sind die Regeln für die Kandidaten in den Prüfungen identisch. Vor jeder Prüfung rufen die Moderatoren nach dem medizinischen Betreuer, Dr. Bob, der die Teilnehmer in allen Staffeln über Risiken und Sicherheitsmaßnahmen bei den Prüfungen instruiert.⁸⁷³ Teilnahme und Abbruch der Prüfung sind jederzeit möglich, führen aber zum Verlust der, im Austausch gegen Essensrationen, zu sammelnden Sterne. Die Moderatoren kommentieren den Verlauf, geben Hinweise und fungieren als Schiedsrichter. Die Dschungelprüfungen sind durch feste Regeln, die akzeptiert oder abgelehnt werden können und eine feste Rollenverteilung bestimmt, und sollen die Krise des Nahrungsmangels zumindest für einen Tag bannen. Es ist das Opfer des Einzelnen, der selbst darüber entscheiden kann, wie viel er sich für die Gruppe aufopfert.

Nach Bataille ist neben Übergangsriten das Opfer ebenfalls als kultur- und gemeinschaftskonstituierender theatraler Akt mit eigener Strukturlogik zu betrachten: „Im Übergang vom Alltag zum Fest findet eine Umkehrung der Werte statt.“⁸⁷⁴ Diese Umkehrung der Werte, die kollektive Verbotsüberschreitung, sieht Bataille generell im Opfer, welches er als bewusste Überschreitung des Tötungsverbots interpre-

872 Vgl. DS: Seq.: ga1, ja.

873 Vgl. ebd., oa, pa, qa.

874 Bataille, *Erotik*, 1994, S. 68.

tiert.⁸⁷⁵ Das Opfer als eine Praxis der Verschwendung und der sinnlosen Verausgabung steht der anhäufenden Produktion entgegen.⁸⁷⁶ Es ist dazu angetan, den Menschen seiner Verstrickung in die alles bestimmenden Gesetzmäßigkeiten der Produktion und Anhäufung von Ressourcen zu entreißen, indem es durch den Tod des Opfertieres die Möglichkeit einer sinnlosen Verschwendung vor Augen führt.

Das Opfer, in dessen Verlauf stets die Wirklichkeit des Todes aufleuchtet, auch wenn es nicht tatsächlich zum Tod des Geopferten führt, wird so in Batailles Denken zum mächtigsten Zeichen gegen die Universalisierung einer unheiligen, partikularen Ökonomie, welche im Namen der Vernunft die Menschen ihrer Menschenwürde beraubt und sie zusehends verdinglicht.⁸⁷⁷

Dabei stellt das Opfer gleich der individuellen Grenzüberschreitung Intimität und Kommunikation her.⁸⁷⁸ Äußerer Rahmen des Opfers bildet das Übergangsritual, in dem Protagonisten und Rezipienten gleichermaßen zu Partizipierenden werden. Die Gewalt, die von den Protagonisten, ihren Handlungen, Leibern und Umwelten ausgeht und die sie selbst im Format erleiden müssen, macht sie zum Opfertier. Das Aufleuchten des Todes oder die Todessimulation bezieht sich hier auf den gesellschaftlichen Tod im Sinne einer Bloßstellung des semiotischen Körpers, unter anderem durch die Präsentation des phänomenalen Leibes.

Anhand der, durch einen Ritus implizierten Statusveränderung, lassen sich die Verknüpfungen zwischen den Prüfungen und der Zeit im Camp aufzeigen. Eine erfolgreich absolvierte Prüfung in der alle noch so angst- und ekeleinflößenden Aufgaben erfüllt wurden, lässt den Kandidaten gegenüber den Anderen im Camp als tapfer und selbstlos erscheinen, wohingegen ein schlechtes Ergebnis in der Regel als man-

875 Vgl. Boelderl, Artur R.: *Über Gottes Verschwendung und andere Kopflosigkeiten*. Berlin: Parerga, 2005, S. 36.

876 Vgl. ebd., S. 40f.

877 Ebd., S. 43.

878 Vgl. ebd., S. 45.

gelnde Motivation und Unlust, sich für die Gruppe zu opfern, gedeutet wird. Der direkte Nutzen in Form zusätzlicher Nahrung beeinflusst die Veränderung des Status mehr, als die Tatsache, dass sich einer aus ihren Reihen einem Ritus unterzogen hat, dessen alleiniger Vollzug zu einem veränderten Status innerhalb der Gruppe beiträgt. Der Tausch, Leistung gegen Reis und Bohnen, scheint auf den ersten Blick nicht mit dem Gedanken der Verschwendung und der Vereinnahmung des Individuums gegen die Ökonomie vereinbar. Die Berichterstattungen über das Format vermitteln dagegen den eindeutigen Eindruck, dass die Kandidaten mit ihrer Zeit im Camp und ihren Handlungen ihre Würde und ihr Selbst weit über die Zeit des Formats aufs Spiel setzten, wodurch der angesprochene Tausch durchaus als symbolisch betrachtet werden kann. Die Prüfungen verdichten die Verhandlung des Selbst. Sie isolieren die Prüflinge und setzten sie direkten Entscheidungen mit nicht eindeutig zu klassifizierendem Risiko aus.

Die Wirksamkeit einer Statusveränderung des Prüflings in Bezug auf die Bewertung seines Selbst durch die Dschungelprüfungen, ereignet sich gegenüber dem Rezipienten. Dieser kann den Verlauf der Prüfung beobachten, ist von ökonomischen Einflüssen des Prüfungsausgangs nicht betroffen und kann den Kandidaten als symbolische Figur der Verhandlung betrachten. Der Umgang mit der Prüfungssituation wird zum Teil der Verhandlung, die nicht einzig auf ein möglichst positives Ergebnis ausgelegt ist. Larissa verweigert in einer anderen Episode innerhalb der Dschungelprüfung ein Getränk zu sich zunehmen, mit der Begründung, sie müsse sich dann übergeben und wolle dies nicht im Fernsehen.⁸⁷⁹ Die Entscheidung, die eigene Würde zu wahren, wurde von ihr wahrgenommen und ging in die allgemeine Verhandlung ihres Selbst, die sich über die gesamte Staffel erstreckte, ein. Die Mehrdeutigkeit, sowie das Unbestimmte und Paradoxe der Schwellenphase zeigt sich somit über die gesamte Zeit im Camp und im Speziellen in den Prüfungen. Inszenierungen, ob auf individueller oder

⁸⁷⁹ Vgl. Deeg, Daniela: *Melanie Müller und Larissa müssen schlucken: Zickenzoff in der Dschungelprüfung?* In: Augsburg-Allgemeine Zeitung.de, 21.01.14, <http://www.augsburger-allgemeine.de/panorama/Melanie-Mueller-und-Larissa-muessen-schlucken-Zickenalarm-in-der-Dschungelpruefung-id28524752.html>, letzter Zugriff: 25.01.15.

kultureller Ebene, wie dies bei rituellen Strukturen der Fall ist, sind stets gleichermaßen produktions- und rezeptionsbezogene Kategorien.

Während die Kandidaten für den Rezipienten eindeutig einer rituellen Struktur unterliegen, kann die Isolation des Prüflings die homogene Gruppe der *Communitas* im Camp stören. Der erste unter gleichen entscheidet über das Schicksal, zumindest über das des Abendessens. Ihre Zeit im Camp gestaltet sich ebenso als Konkurrenzsituation. Es kann nur einen Dschungelkönig geben; der Weg zur Krone erschließt sich nicht eindeutig, führt dabei aber zwangsläufig zu einer Statusveränderung. Sie durchlaufen, jeder für sich, eine rituelle Struktur, die sich intern für sie als Wettkampf gestaltet. Die Dschungelprüfungen können ebenso als Wettkampf der Bewohner gegen die Struktur des Formates, dem sie sich unterworfen haben, gedeutet werden.

Die Präsenz des Rahmens ist in keinem der in dieser Studie beschriebenen Formate so allgegenwärtig wie im Dschungelcamp. Das erzeugte Setting zeigt die Kandidaten, aus der räumlichen Struktur ihrer Lebenswelt entfremdet, in einem für die Zwecke der Vorführung konzipierten Ausstellungsraum. Aufenthaltszeit, Aufgabenverteilung, Nahrungsmittel-Rationierung und Möglichkeiten der Fremd- und Selbstdarstellung sind den Bewohnern durch den Rahmen vorgegeben. Ihre Uniformierung mit Namen und Nummern unterstreichen eine, auf den semiotischen Körper bezogene, Nivellierung gesellschaftlicher Differenzen. Die Unterschiede zwischen den Kandidaten werden lediglich über Leibesdispositionen thematisiert, deren Zurschaustellung ihnen selbst obliegt. Die sozialen Interaktionen werden durch die räumliche Enge und die durch das Format oktroyierte Organisation der Arbeitsteilung intendiert. Von der Wahl des Schlafplatzes bis zu der Beschaffung von Nahrung, oder der Aufbereitung des Waschwassers provoziert das Camp soziales Konfliktpotential. Die entstehenden Konflikte werden zwischen den Bewohnern ausgetragen und verschleiern dadurch den Rahmen als Ursache. Während sich die Kandidaten innerhalb des Rahmens befinden, reguliert und intendiert er sämtliche Aspekte ihres Lebens, überlässt ihnen aber die Möglichkeit der individuellen Verkörperung

und dem subjektiven Umgang mit den Gegebenheiten. In verdichteter Form müssen sie ihr Selbst nicht nur offenbaren, sondern dessen kohärente Verkörperung über verschiedene Situationen hinweg unter Beweis stellen. Dieser Härtestest, der sich über die gesamte Zeit im Camp erstreckt, intensiviert sich zudem in den Dschungelprüfungen. In ihnen kommt es zu der Trennung einzelner aus der Gruppe, die situationsbezogen Entscheidungen treffen und Handlungen vollziehen müssen, die sowohl Auswirkungen auf die Gruppe, ihr Leben in der Gruppe, als auch auf die Wahrnehmung ihres Selbst im sozialen Kontext des Camps (und darüber hinaus) haben. Egal, welche Entscheidungen im Camp oder den Prüfungen getroffen werden, sie beeinflussen die Verhandlung des Selbst der Kandidaten und die davon ausgehende Statusveränderung.

Die Adaption des lebensweltlichen Prozesses eines Übergangsrituals für den Aufenthalt im Camp im Allgemeinen und die Dschungelprüfungen im Speziellen, rahmt die Verhandlung und führt zu lebensweltlichen Konsequenzen. Die explizite Aufarbeitung der Handlungen durch die Homepage des Formates unterstützt diesen Verhandlungsprozess, der zu den Konsequenzen und einem veränderten Status der Kandidaten führt. Wie in [Kapitel 9.1.](#) aufgezeigt, wird das zu verhandelnde Selbst der Teilnehmer in einer medial aufbereiteten Form ausgestellt. Die auf der Homepage veröffentlichten Tagesberichte aktualisieren Verhandlungsschwerpunkte für den Rezipienten und geben die scheinbare Möglichkeit, sie anhand der sich ereignenden Fakten über die gesamte Sendezeit einer Staffel und darüber hinaus zu betreiben. Das Zusatzmaterial ermöglicht diese, zwar durch das Format geführte, aber dennoch sehr personalisierte, Aufarbeitung der einzelnen Teilnehmer. Die Statusveränderungen als Ergebnis des Camp Aufenthalts werden in Form von Berichten über die Tätigkeiten der Teilnehmer nach einer abgeschlossenen Staffel hervorgehoben. Die Verhandlung kann anhand dieser Darstellungen fortgesetzt werden. Dass ein veränderter Status, zur Dschungelkönigin oder Prinzessin, weitere Engagements in der Medienbranche bedeuten kann, verweist auf das Camp als Generierungsprozess dieser Veränderung. Die Art der Engagements führt zu einer Weiterführung

der Verhandlung, ohne den regulierenden Rahmen des Formates, unter rein lebensweltlichen Kriterien, die den Kontext für die in ihr geleisteten Bewertungen konstituieren. Melanie Müllers Nacktrodel-Auftritt oder ihre Prostituierten-Beichte⁸⁸⁰ stehen neben Larissas *Let,s Dance*-Auftritt und der Verleihung der *Ehren-Romy 2014* an die junge Österreicherin.⁸⁸¹

Der Start des Formates wurde durch einen Sturm der medialen Entrüstung begleitet, der sich in Schlagzeilen wie „römische Unterhaltung“⁸⁸² oder „Methoden, die an Folter erinnern“⁸⁸³, äußerte. Die bayerische Familienministerin Christa Stewens forderte gegenüber den Verantwortlichen von RTL die Sendung sofort abzusetzen. Das Format propagiere ein zynisches und verachtendes Menschenbild und stelle einen gefährlichen Dammbbruch im deutschen Privatfernsehen dar.⁸⁸⁴

Der Vorsitzende des Deutschen Journalisten-Verbandes, Michael Konken, nannte die Sendung einen ‚Tiefpunkt der Fernsehunterhaltung‘. Das Sendeformat ‚kann nur als voyeuristische Perversion bezeichnet werden‘, die die Ekelgrenze überschreite und ‚bewusst Menschen zur Lachnummer der Öffentlichkeit macht‘. Die hohen Einschaltquoten seien kein Freibrief für Geschmacklosigkeit.⁸⁸⁵

880 Dpa: *Melanie Müller zeigt viel Haut. Bilder: Die Dschungelkönigin beim Nacktrodeln*. In: Abendzeitung München, de, 16.02.14, <http://www.abendzeitung-muenchen.de/inhalt.melanie-mueller-zeigt-viel-haut-bilder-die-dschungelkoenigin-beim-nacktrodeln.d4d426c8-387f-4d77-bbc7-f084e0ff9870.html>, letzter Zugriff: 12.12.14, zudem red: *Melanie Müller Beichtet: „Ich war ein Escort Girl“*. In: Krone Zeitung, 10.10.14, http://www.krone.at/Stars-Society/Melanie_Mueller_beichtet_„Ich_war_ein_Escort-Girl-Pikante_Sex-Details-Story-422657, letzter Zugriff: 25.01.15.

881 SH: *Larissa Marolt sahnt österreichischen Preis ab. Freund Whitney mit dabei*. In: Augsburger Zeitung, de, 29.04.14, <http://www.augsburger-allgemeine.de/panorama/Larissa-Marolt-sahnt-oesterreichischen-Preis-ab-Freund-Whitney-mit-dabei-id29660146.html>, letzter Zugriff: 25.01.15.

882 Hanfeld, Michael: *Interview das ist römische Unterhaltung*. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Nr.16, 20.01.2004, S. 37.

883 Vgl. Brackemeier, Tim: *Kommerzialisierung des Werteverfalls*. In: Stern.de, 16.01.2004, <http://www.stern.de/kultur/film/kritik-schamlose-kommerzialisierung-des-werteverfalls-518954.html?cid=518906>, letzter Zugriff: 20.08.2013.

884 Vgl. ebd., letzter Zugriff: 20.08.2013.

885 Ebd., letzter Zugriff: 20.08.2013.

Auch der Tierschutz ging auf die Barrikaden und die Methoden des Camps wurden mit Folter gleichgesetzt, aber die Landesmedienanstalt ließ die Macher gewähren.⁸⁸⁶ Die Kritik bezog sich gleichermaßen auf die Ausstellung des Menschen sowie auf die ekelerregenden Dschungelprüfungen. Nach der moralischen kam die ästhetische Kritik, die das Camp und die Lebensbedingungen, denen die „mehr oder weniger verschuldeten Prominenten“⁸⁸⁷ ausgesetzt sind, als falsch, gestellt, künstlich angelegt und damit nicht für authentisch befand.⁸⁸⁸ Die Kritiken wurden angesichts der steigenden Quoten über die Jahre zwar nicht weniger, aber in Teilen zumindest differenzierter. Es wurde die Frage gestellt, ob der „gläserne Mensch [...] zum Ideal“⁸⁸⁹ avanciere und RTL konnte der Erfolg diagnostiziert werden, dass es die „Fragen nach Wahrheit und Wahrhaftigkeit, Inszenierung und Integrität“⁸⁹⁰ im heimischen Wohnzimmer stellte. Die Rekordquoten von 36 % Markt- und über 50 % Zielgruppenmarktanteil⁸⁹¹ zeugen von der Akzeptanz des Rahmens durch die Rezipienten und könnten der Grund für diesen Sinneswandel in der öffentlichen Wahrnehmung des Formates sein. Der Übergang von strikter Ablehnung zu offizieller Anerkennung als Ergebnis der Verhandlung des theatralen Rahmens zeigt sich am deutlichsten an der Nominierung für den Grimme- und den Erhalt des Comedy-Preises.

Die weiteren, sich aus rituellen Strukturen ergebenden Konsequenzen, wie die angeführte Legitimierung gewaltsamer Akte, sowie die von

886 Vgl. Brackemeier, Tim: *Kommerzialisierung des Werteverfalls*. In: Stern.de, 16.01.2004, <http://www.stern.de/kultur/film/kritik-schamlose-kommerzialisierung-des-werteverfalls-518954.html?cid=518906>, letzter Zugriff: 20.08.2013.

887 Hauck, Miriam: TV Kritik: „*Ich bin ein Star holt mich hier raus!*“ *Schlamm drüber*. In: Süddeutsche.de, 30.01.2011, <http://www.sueddeutsche.de/medien/tv-kritik-ich-bin-ein-star-holt-mich-hier-raus-schlamm-drueber-1.1052771>, letzter Zugriff: 01.09.2013.

888 Vgl. Sleeth, Mathew: „*Ich bin ein Star*“. *Die reine Schabenfreude*. In: Stern.de, 23.01.2004, <http://www.stern.de/kultur/film/ich-bin-ein-star-die-reine-schabenfreude-519125.html>, letzter Zugriff: 01.09.2013.

889 Vgl. Herzinger, Richard: *Der gläserne Mensch wird in Deutschland zum Ideal*. In: Welt.de, 01.02. 2014, <http://www.welt.de/debatte/kommentare/article124425776/Der-glaeserne-Mensch-wird-in-Deutschland-zum-Ideal.html>, letzter Zugriff: 09.04.14.

890 Hauck, 2011, <http://www.sueddeutsche.de/medien/tv-kritik-ich-bin-ein-star-holt-mich-hier-raus-schlamm-drueber-1.1052771>, letzter Zugriff: 01.09.2013.

891 <http://www.quotenmeter.de/cms/?p1=n&p2=47305&p3>, letzter Zugriff: 20.10.2013.

Ritualgemeinschaften ausgehenden Integrations- und Distinktionsmechanismen werden nun innerhalb der Interpretation des von den Formaten ausgehenden externen theatralen Prozess verortet. Die ästhetische Vereinnahmung der Lebenswelt wurde als interner theatraler Prozess beschrieben, der Konstruktionsstrukturen, Inhalte und dramaturgische Abläufe der Lebenswelt adaptiert, um sie im Sinne des Wirklichen darzustellen. *Intern* wurde gleichbedeutend mit ästhetisch verwendet, obwohl das Ergebnis dieser Vereinnahmung außerhalb der Formate in der Lebenswelt als solches rezipiert wird. Diese Rezeption führt, über ihre Notwendigkeit als Bestandteil eines ästhetischen Theatralisierungsprozess hinaus, zu der Möglichkeit, gleichermaßen mit Bezug auf die kulturkonstituierende Kategorie von Theatralität gedeutet zu werden.

11 Vom Dionysos-Theater über den Marktplatz ins Wohnzimmer

Die ästhetische Vereinnahmung des Wirklichen führt zu dessen wirksamer Verhandlung. Dies geschieht auf Grund der sowohl die Performanz lebensweltlicher Ereignisse, als auch deren vereinnahmte Rezeption umfassenden, temporären und lokalen Simultaneität. Die rahmende Ordnungsstruktur aller gezeigten Handlungen in den Formaten ist die Erde, während der intersubjektiv gegebene Leib den Verhandlungsort innerhalb der temporären Gültigkeit des Verhandlungsgegenstands der Alltagsinszenierungen konstituiert. Die Zuschreibung von Authentizität ermöglicht über die Verinnerlichung des technischen Stands der Lebenswelt diese Verhandlung über das Medium Fernsehen in einer gleichwertigen Anschlussfähigkeit zu vollziehen und somit Kultur zu konstituieren.

Feste, Zeremonien und Rituale, in denen sich eine Gesellschaft ausdrückt und konstituiert, sind Paradebeispiele kollektiv-theatraler Prozesse, die mit Bezug auf die Kulturkonstitution beschrieben werden können. Der Begriff des Rituals wurde auf verschiedenen Ebenen dieser Arbeit bereits erwähnt und ist dabei ebenso passend wie problematisch. Die Ausgangssituation der beschriebenen Verhandlungsprozesse beinhaltet die Notwendigkeit, Referenzpunkte einer sonst nicht greifbaren Wirklichkeit festzulegen.

Rituale versprechen eine Kompensation für die mit der Moderne verbundenen Verlusterfahrungen von Gemeinschaftlichkeit und Kommunikationsmöglichkeiten, von Identität und Authentischem, von Ordnung und Stabilität, oder auch von Langsamkeit und Präsenz – Erfahrungen, die mit den diagnostizierten Tendenzen zum Individualismus, den Virtualisierungs- und Simulationserscheinungen, den Erosionen sozialer und kultureller Systeme und der Beschleunigung und Chronokratie moderner Gesellschaften verknüpft sind.⁸⁹²

⁸⁹² Wulf, Christoph; Zirfas, Jörg: *Einführungen in die historischen, systematischen und methodischen Dimensionen des Rituals*. In: ders. (Hrsg.): *Die Kultur des Rituals. Inszenierungen, Praktiken*. Symbole. München: Wilhelm Fink, 2004, S. 7.

Auf dieser Basis erscheint die Hochkonjunktur des Ritualbegriffs nicht verwunderlich, führt allerdings zu einer gewissen Beliebigkeit. Die Etymologie des Begriffs, auf die hier nur kurz eingegangen wird, gibt Aufschluss über seine verschiedenen Bezugsgebiete. Steuten führt an, dass das heutige Verständnis des Wortes auf das lateinische *rituale*, welches die substantivierte Form des Adjektivs *ritualis* bildet und „den Kultgebrauch betreffend“ bedeutet, zurückgeht.⁸⁹³ Es bezieht sich dabei zudem auf das Substantiv *ritus*, das sich auf den religiösen Brauch und die hergebrachte Weise der Religionsausübung bezieht.⁸⁹⁴ „Im 18. Jahrhundert wurde der Begriff auf feierliches Verhalten und Festbräuche des profanen Lebens ausgedehnt, besonders auf oft wiederholtes, gleichbleibendes Vorgehen nach Vorschrift, wie es von bestimmten streng organisierten Gemeinschaften [...] praktiziert wurde.“⁸⁹⁵ Heutzutage wird das Wort Ritual derart allgemein benutzt, das „es zum Synonym für fast jeden formalisierten und typisierbaren Verhaltensablauf geworden ist.“⁸⁹⁶ So beschreibt auch Frits Staal den Begriff als „a fashionable term“⁸⁹⁷, mit der Konsequenz, dass „many things have been called ritual.“⁸⁹⁸

Ritual ist zum Passepartout-Wort geworden für eine Mannigfaltigkeit von Verhaltensweisen und Handlungen, die entweder mangels eines differenzierten Wahrnehmungsvermögens oder mit der Absicht, dem Gemeinten den Beigeschmack von Routine, Unzeitgemäßem, Sinnentleerten, Nutzlosem zu verleihen, so bezeichnet werden. Gleichermaßen scheint sich mit der Hilfe des Rituals in der modernen Gesellschaft [...] eine Vielzahl von sozialen Wirkungen erzielen zu lassen.⁸⁹⁹

893 Vgl. Steuten, 1996, S. 28.

894 Vgl. ebd., S. 28.

895 Ebd., S. 28f.

896 Stender, Katrin: *Die Renaissance der Rituale*. In: *Psychologie heute*, Heft 1, 1994, S. 32–37. In: Steuten, 1996, S. 29.

897 Staal, Frits: *Rules without meaning: ritual, mantras an the human science*. New York: Peter Lang, 1989, S. 61.

898 Ebd., S. 61.

899 Steuten, 1996, S. 10.

Die sozialen Wirkungen beziehen sich auf die wirklichkeitskonstituierenden Aspekte, die theatralen Prozessen im anthropologischen Sinne zugeschrieben werden. Die Kennzeichnung eines solchen Prozesses als Ritual scheint sich im Anschluss an Theatralität und Inszenierung als gleichermaßen rezeptionsbezogene Kategorien im Auge des Betrachters zu entscheiden. Im vorherigen Kapitel wurden Sinn, Zweck und Konsequenz von Ritualen, wie die Legitimation von Gewalt, die Möglichkeit, soziale Krisen zu bewältigen und den Status einer Person bleibend zu verändern, angeführt. Auf Basis einer operationellen Ritualdefinition wird nunmehr aufgezeigt, inwiefern der eindeutig ästhetisch-theatrale Prozess eines im Fernsehen oder Internet ausgestrahlten Reality TV-Formates kulturkonstituierende Züge im Sinne eines Rituals aufweist und die gezeigten Inhalte dementsprechend verortet werden können.

Durch die Pluralisierung der Lebensstile und einem Zeichencode ohne finalen Bezugspunkt als Fundament der Wirklichkeitskonstruktionen kann, wie bereits im ersten Kapitel erwähnt, von einer einheitlichen Verhandlung in unserer Gesellschaft keine Rede mehr sein. An Stelle der Götter oder eines Gottes, der als Metaphysisches einen nur durch Darstellung sichtbaren Teil der gelebten Gegenwart einer Gesellschaft bestimmt, geschieht dies innerhalb einer Inszenierungsgesellschaft in Bezug auf den Zeichencode und dessen individueller Verkörperung mit den individuellen Möglichkeiten des intersubjektiv vorhandenen Leibes. Durch die Vereinnahmung des performativen Erzeugungszwanges des Selbst, sowie die Verhandlung der entstehenden Ergebnisse, schaffen es Reality TV-Formate durch die Allgemeinheit eines säkularen und lebensweltlichen Verhandlungsschwerpunktes die kulturelle Sehnsucht nach Eindeutigkeit einer an sich referenzlosen Wirklichkeit sehr persönlich im Sinne einer gelebten Gegenwart zu vermitteln. Die Allgemeinheit der Thematik macht sie gleichzeitig für eine große Gruppe von Rezipienten sowohl persönlich bedeutsam, als auch lebensweltlich anschlussfähig. Die Inszenierung und Verkörperung des Selbst, des Geschlechts und der nicht zu überblickenden Vielzahl an sozialen Rollen, von denen bekannt ist, dass eine reziproke Verhaltenserwartung an sie gerichtet wird, erweisen sich als kleinster gemeinsamer Nenner

einer Lebenswelt, die sich auf intersubjektive Übereinkünfte stützt. So wie die antiken Götter das Schicksal jedes einzelnen Mitglieds der Gesellschaft bestimmten und die Gewissheit über den Scheideweg zwischen Himmel und Hölle im Mittelalter und darüber hinaus, prinzipiell das Dasein jedes Christenmenschen im Abendland, beherrschte, ist es heute das theatral erzeugte Selbst, auf das sich das Leben jenseits sozialer und religiöser Grenzen innerhalb unserer Lebenswelt bezieht.

Aus dieser Perspektive ist die Beschreibung des kollektiven, theatralen Verhandlungsprozesses mit Bezug auf das antike Theater und die Passionsspiele, trotz der Pluralität der Gesellschaft, ebenso gerechtfertigt wie aufschlussreich, da er sich auf den kleinsten gemeinsamen und alles bestimmenden Nenner des Seins bezieht. Die abschließende Beschreibung und Interpretation wird anhand der Zusammenführung der Teilergebnisse dieser Studie aufzeigen, dass sich die Verhandlung des Metaphysischen durch die Bemächtigung des Gegenstands über seine Darstellung vom Dionysos-Theater des 5. Jahrhunderts vor unserer Zeit, über den mittelalterlichen Marktplatz in das heimische Wohnzimmer verlagert hat.

11.1 Reality TV – Ein Ritual der pluralistischen Gesellschaft

Klassische Ritualdefinitionen, wie sie von Arnold van Gennep oder Victor Turner beschrieben wurden, beziehen sich in ihrer Form auf die ursprünglichen theatralen Prozesse und deren Bedingungen der körperlichen Kopräsenz sowie der Ereignishaftigkeit. Um die in dieser Arbeit vorgenommenen Aktualisierungen aufgreifen zu können, empfiehlt es sich, zuerst auf modernere Ritualdefinitionen einzugehen, auf deren Grundlage die von van Gennep und Turner beschriebenen Übergangsriten neu gedeutet werden können.

Die von Jan Platvoet erstellte provisorische und operationelle Ritualdefinition beansprucht weder allgemeine Gültig- noch Anwendbarkeit. Es handelt sich um eine polythetische Definition, deren Vorteile große Flexibilität und heuristische Reichweite sind. Dadurch ist sie auf

eine Vielzahl von Ritualen aus verschiedenen Kulturen, Zeiten und Orten anwendbar.⁹⁰⁰ Eigenschaften und Funktionen sind nicht immer leicht voneinander zu unterscheiden, weshalb sie Platvoet in seinem Artikel als Dimensionen zusammenfasst. „Sie dienen als diakritische Merkmale, nach denen wir ein Ritual identifizieren können, auch wenn sie streng genommen das Ritual nicht immer wirklich konstituieren.“⁹⁰¹ Durch die Operationalität der Definition gibt Platvoet zu bedenken, dass ein Ritual, um ein solches zu sein, nicht alle der von ihm erstellten dreizehn Dimensionen aufweisen muss.⁹⁰²

Die interaktive Dimension begrenzt das Ritual auf soziales Verhalten, das durch Lernen in Sozialisationsprozessen und als Teil einer Kultur angeeignet wird. Dies schließt Verhalten aus, das zwangsmäßig, sich ständig wiederholend, ohne kommunikative Intention und bloß triebhaft ist.⁹⁰³

Wie die Analyse der Sozialen Rolle in den Kapiteln 5.3.1. und 6.3.1., sowie der Männlichkeiten in Kapitel 1. aufgezeigt hat, ist die Theatralität sozialer Rollen, wie auch ihre auf dieser Grundlage zu vollziehenden Bewertungen als Ergebnis des kulturellen Sozialisationsprozesses zu betrachten. Dies umfasst das lebensweltliche Wissen um Inszenierungsvorlagen, die durch den Habitus determinierte leibliche Performanz, sowie die Wahrnehmung und Deutung dieses Verkörperungsprozesses, was der Begriff der reziproken Verhaltenserwartung impliziert. Ebenso das Wissen um die Notwendigkeit ihrer Verkörperung für eine anschlussfähige Kommunikation. Es bedarf für diese Kommunikation nicht der Präsenz, sondern lediglich der Präsentation des Vollzugs der Rolle, um sie nach Kriterien der kontextbezogenen Angemessenheit und Kohärenz in Bezug auf den Habitus bewerten zu können. Als Resultat einer kohärenten Verkörperung wird der Rolle äußere Glaubwürdigkeit zugeschrieben, von der auf ihre innere

900 Vgl. Platvoet, Jan: *Das Ritual in pluralistischen Gesellschaften*. In: Belliger, Andrea; Krieger, David J. (Hrsg.): *Ritualtheorien. Ein Einführendes Handbuch*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften/GWV Fachverlage GmbH, 4. Auflage, 2008, S. 173.

901 Ebd., S. 174.

902 Vgl. ebd., S. 187.

903 Vgl. ebd., S. 175.

Wahrhaftigkeit geschlossen wird. In diesem Sinne erfolgte Zuschreibungen von Authentizität erweitern sich bei kontextübergreifenden Verkörperungen verschiedener Rollen durch dieselbe Person, auf ihr dadurch theatral erzeugtes Selbst. Der Zuschreibungsprozess erfolgt im Abgleich mit dem lebensweltlichen Referenzsystem und ist damit gleichermaßen als Sozialisationsergebnis beschreibbar.

Die ständige Wiederholung ist durch die Einmaligkeit eines individuellen Verkörperungsprozesses, den wechselnden Protagonisten sowie den formatinternen Themenvariationen ebenfalls nicht vorhanden. Zudem ist der Inhalt als stetige Auseinandersetzung mit unserer Sozialisation in einer Inszenierungsgesellschaft zu verstehen. Des Weiteren sind Tätigkeiten wie Fernsehen bzw. die Benutzung eines Internet-Streams im Sinne des technischen Status Quo unserer Lebenswelt erlernt und werden aus einer kommunikativen Intention heraus praktiziert.

Aus der interaktiven entsteht die kollektive Dimension des Rituals. Dieses braucht entsprechend der Kommunikationstheorie mindestens zwei Teilnehmer, die als Sender und Empfänger zu bezeichnen sind. „Empfänger“ kann dabei auch eine ganze Gemeinde im Sinn einer säkularen Kosmologie darstellen.⁹⁰⁴ Die theatrale Entstehung des individuellen Selbst oder einer fremden Rolle, die sowohl produktions- als auch als rezeptionsbezogene Aspekte für ihre Konstitution benötigt, ist zwangsläufig als Sender-Empfänger Beziehung zu beschreiben. Zudem wird diese Dimension wird durch das Senden des Formates von der Sendeanstalt an die Gruppe der freiwilligen Rezipienten klar erfüllt.

Die Gewohnheitsdimension zeichnet Rituale als ein geordnetes ‚Fliesen‘ oder eine Folge von sozialen Interaktionen aus, die durch Wiederholung konventionalisiert und formalisiert werden. Das Ritual wird durch Regeln, die die Beziehung von Unter- und Überordnung- und/oder zwischen Gleichrangigen – zwischen den realen oder postulierten Teilnehmern betreffen, und auch durch Konventionen der richtigen Ausführung geformt, gestaltet und strukturiert.⁹⁰⁵

904 Vgl. Platvoet, 2008, S. 175.

905 Ebd., S. 175.

Der ablaufende Prozess der Verhandlung des Verkörperungsvollzugs sozialer Rollen ist als lebensweltlich verinnerlichter Prozess, als Abfolge sozialer Interaktionen beschreibbar. Die Rollenverteilung erfolgt durch den Bildschirm als strukturierendes Element. Der Protagonist wird durch den Rezipienten beurteilt, ohne dass sich der Rezipient dieser Beurteilung durch den Protagonisten aussetzt, was auf eine klare Unterordnung des Protagonisten verweist. Die Bewertung fügt sich zudem in einen vorgeschriebenen Handlungsablauf ein, der sich auf die Rezeption durch die Auswahl eines Formates und das Einschalten des Empfangsgeräts bezieht. Die Gewohnheitsdimension umfasst somit die prinzipielle Verhandlung sozialer Rollen, als auch das Wissen, eine solche Verhandlung durch technische Geräte rezipieren zu können, ohne sich selbst einer Bewertung auszusetzen. Er bekommt das zu sehen, was der Sender ihm anbietet, während dies für alle Rezipienten identisch ist und somit eine Gemeinschaft Gleicher entsteht.

Die Dimension der traditionalisierenden Innovation beschreibt, dass trotz der Regulierung durch Regeln und Konventionen Rituale keine unveränderbaren geschlossenen Systeme sind. Verschiedene Faktoren können ein begrenztes Maß an Veränderung und Innovation bewirken. Platvoet führt das Gedächtnis der Teilnehmer bezüglich der traditionellen Form eines Rituals, sowie Diskussionen über die richtige Form des Rituals, die aus Interessenkonflikten der Teilnehmer entstehen, als Faktoren an.⁹⁰⁶

Die Verhandlung von Alltagsinszenierungen und der Zuschreibung von Authentizität wurden als notwendige Prozesse der Wirklichkeitskonstitution beschrieben. Diese Verhandlung kann durch die Verinnerlichung des technischen Stands der Lebenswelt gleichwertig zur leiblichen Kopräsenz vollzogen werden. Im 3. Kapitel dieser Studie wurde auf die Entwicklungen des Genres eingegangen. Wiederholend anzuführen ist die Entwicklung von körperlichem zu seelischem Leid, sowie durch die Entwicklung des Real-Life-TV-Subgenres und die mit *Big Brother* einhergehende lückenlose Überwachung der Pro-

906 Vgl. Platvoet, 2008, S. 176.

tagonisten. Dies führt zu einer größeren Transparenz des Vollzugs sozialer Rollen über verschiedene soziale Situationen hinweg, die Seel als Inszenierungsbruch beschrieben hat,⁹⁰⁷ wobei dieser durch die Problematik der zeitlichen Eingrenzung ebenso als Rollenwechsel verstanden werden kann. Die technischen Veränderungen sind ebenfalls anzuführen. Reality TV-Formate, die zuerst zu festen Sendezeiten im Fernsehen gezeigt wurden, sind aktuell über Internetstreams rund um die Uhr abrufbar. Dazu kommt die, im Zuge der sich ausbreitenden Medienkonvergenz, zunehmende Verfügbarkeit von Zusatzmaterialien über das Internet und den Printbereich, der sich mit den Formaten und ihren Protagonisten auseinandersetzt.

Die expressive Dimension umfasst, dass sich eine Gesellschaft allein durch die bloße Tatsache, dass ihre Mitglieder an einem bestimmten Ritual teilnehmen, selbst abbildet. „Die sozio-strukturellen [...] Beziehungen zwischen den Teilnehmern werden in einem Ritual für gewöhnlich durch die Positionen und die Rollen, die ihnen ein bestimmtes Ritual zuschreibt ‚geoffenbart.‘⁹⁰⁸ Innerhalb dieser Studie wurde Reality TV explizit sowohl als gesellschaftliche, als auch als kulturelle Inszenierung beschrieben. Die in den Formaten präsentierte Theatralisierung der Lebenswelt im Sinne ihrer ästhetischen Vereinnahmung veranschaulicht die Bewertung von Alltagsinszenierungen und offenbart damit die Beziehungen der Menschen in einer Inszenierungsgesellschaft. Dies ist, um an die in [Kapitel 2.4.](#) aktualisierte Theatermetapher anzuknüpfen, auf der Ebene der Guckkastenbühne beschreibbar, in der sich die interne Verhandlung zwischen den Protagonisten in einer körperlichen Kopräsenz ereignet, während der Rezipient sie begutachten kann. Der Bewertungsprozess wird nicht nur abgebildet, sondern durch den theatralen Rahmen der Formate forciert und integriert die Rezipienten eines Formates auf der beschriebenen Ebene der Simultanbühne des Bildschirms in diesen Prozess. Zeitliche und örtliche Bezüge, wie sie durch Verweise auf die Standardzeit, sowie auf die Erde als begrenzende Raumstruktur

907 Seel, In: Früchtel, Zimmermann, 2001, S. 48.

908 Ebd., S. 177.

beschrieben wurden, verorten den Inszenierungsvollzug, seine Bewertung und die daraus entstehende Konsequenz in der Lebenswelt des Rezipienten.

Die Medien als *Rede ohne Antwort* könnten hier auf die passive Rolle der Rezipienten und auf ihre Machtlosigkeit verweisen. Es sei zu diesem Punkt an das, dieser Studie zu Grunde liegende, Medienverständnis erinnert, das die Massenmedien nicht als einen abgegrenzten Teil der Lebenswelt, sondern als integrierte, vermittelnde Instanz betrachtet. Die sozio-strukturellen Beziehungen zwischen den Teilnehmern können somit als ebenbürtig beschrieben werden, da sich Protagonisten und Rezipienten die gleiche Lebenswelt teilen, die Bewertungsmechanismen dieser Lebenswelt angewendet werden und sich die Rollen jederzeit verschieben können.

In der kommunikativen Dimension können Rituale direkte oder implizite Botschaften vermitteln. „Die letzteren betreffen zumeist die sozio-strukturellen Beziehungen zwischen den Teilnehmern und bilden somit die Gesellschaft ab.“⁹⁰⁹ Jedes Format besitzt hier spezifische und implizite Botschaften. Direkte Botschaften beziehen sich auf den Handlungsverlauf einzelner Episoden, sowie auf die Zuordnung der Formate zu einem gewissen Subgenre. Es geht um Horst, seine Frauen, Brustoperationen, Egozentrik bei einer Dschungelprüfung und vieles mehr, was im Verlauf dieser Studie beschrieben wurde. Die impliziten Botschaften bündeln sich in der Bewertung und Selektion der Alltagsinszenierungen, die sich über alle direkten Botschaften der Bewältigung des Ausnahmezustands im Alltag erstrecken. Sie bilden die Gesellschaft durch die Vereinnahmung der sie konstituierenden Bewertungsprozesse ab.

Die symbolische Dimension bezieht sich auf Ausdruck und Kommunikation, die in Ritualen durch symbolisches Handeln hervorgebracht werden.

909 Platvoet, 2004, S. 178.

Dies geschieht vor allem mittels dichten, zentralen Kernsymbolen, die in einer ökonomischen Art und Weise Schlüsselkonzepte eines ganzen Systems von Kultur und Glauben darstellen [...] Folglich beinhalten und übertragen sie einen viel gewichtigeren Gehalt als die vielfältigen Bedeutungen, die sie als ‚Botschaft‘ potentiell kommunizieren können und tatsächlich auch mitteilen.⁹¹⁰

Wie in [Kapitel 2.3.1.](#) beschrieben, führt die Vereinnahmung der Personen durch den theatralen Rahmen eines Reality TV-Formates zwangsläufig zu einer Fiktionalisierung der Personen, weshalb sie als Figuren bezeichnet werden. Diese Figuren⁹¹¹ können als Kernsymbole bezeichnet werden, da sich in ihnen Inszenierung und Verkörperung verbinden. Sie präsentieren dabei gleichzeitig sowohl individuelle Alltagsinszenierungen, als auch gesellschaftliche Inszenierungen ihres Lebensstils, sozialen Milieus und technische Möglichkeiten der Leibesmodifikation innerhalb einer kulturellen Inszenierung über die Medien.

Die multimediale Dimension bezieht sich auf die Botschaften und Reize, die durch ein Ritual gesendet werden und ihren Ausdruck in den zahlreichen, komplexen und vieldeutigen Symbolen finden. Diese sind in jeder Kultur vorhanden, werden ständig neu gebildet und treten gebündelt⁹¹² auf in den Formen

Sprache; Gesichtsausdrücke; andere Formen von Körpersprache; [...] Zusammenfassung der Teilnehmer zu spezifischen Gruppen, Orten und Rollen, die ihnen zugeschrieben werden, oder die sie sich selbst innerhalb der räumlichen und zeitlichen Ordnung des Rituals zuschreiben; Formen in denen ritueller Raum und rituelle Zeit strukturiert [...] werden usw.⁹¹³

910 Platvoet, 2004, S. 178f.

911 Siehe Definition Selbstinszenierung in [Kap. 2.3.1.](#)

912 Vgl. Platvoet, 2004, S. 179.

913 Ebd., S. 179.

Es wird darauf verwiesen, dass jene, die einen Übergangsritus vollziehen, ebenso wie jene, die dem Ritus unterworfen sind, selbst Repräsentationen von Ideen und Begriffen und demnach symbolisch sind.⁹¹⁴

Da Symbole verschiedene Ebenen haben und für verschiedenen Zwecke eingesetzt werden [...], können sie außerdem als Botschaften in vielerlei Formen ausgedrückt und über mehrere Kanäle gesendet werden. Kurz, sie dienen als wiederholende, redundante und/oder verdichtete polyphonische gegenseitige Transformationen [...] und sie werden nicht so sehr dazu verwendet, neue Informationen mitzuteilen als dazu, Mustererkennung und Gewaltwahrnehmung ebenso wie umfassende Erfahrung zu produzieren.⁹¹⁵

Alle diese Charakteristika werden in bzw. durch die Formate erfüllt. Die Figuren als Kernsymbole vermitteln durch die Verkörperung von Alltagsinszenierungen über Sprache, Mimik und Gestik ihre Botschaften eines individuellen Selbst in der Lebenswelt. Die Protagonisten im Reality TV werden durch ihre Vereinnahmung in den theatralen Rahmen des Formates zu Symbolen der Verhandlung. Die räumliche und zeitliche Adaption der Struktur der Lebenswelt führt zu einer Verhandlung des Selbst nach lebensweltlichen Mechanismen, innerhalb dieses durch das Format erzeugten Rahmens. Sprache, Mimik und Gestik sorgen nicht für die Zusammenfassung zu Gruppen über eine bestimmte Form der Darstellung, da sie lebensweltlicher Normalität entsprechen sollen, um sie verhandeln zu können. Dennoch erfolgen innerhalb der räumlichen und zeitlichen Struktur Zuschreibungen über die multidimensionalen Reize, die aufgrund des Rahmens besonderer Aufmerksamkeit ausgesetzt sind.

Die zeitliche Strukturierung erfolgt über die Länge des einzelnen Formates, die sich für den Rezipienten über die Standardzeit definiert und gleichzeitig als Ereignisablauf im Sinne der *durée* interpretiert werden kann. Die Reflektion des Selbst und die Unterteilung in ein-

⁹¹⁴ Vgl. Platvoet, 2004, S. 179.

⁹¹⁵ Ebd., S. 179.

zelse „me´s“ ist erst in einer Rückschau möglich. Durch die einzelnen Schnittsequenzen präsentieren die Formate Motivation, Durchführung und Resultat einer Verkörperung, sowie die Reflexion der Protagonisten über diese Handlungen. Sie präsentieren somit innerhalb der Standardzeit des Formates eine, dem Ereignisablauf nachempfundene, Dekonstruktion des zu verhandelnden Selbst. Gleichzeitig beziehen sie deren Ergebnisse auf die, mit dem Rezipienten geteilte, Standardzeit, um die lebensweltliche Relevanz der Verhandlung zu betonen. Durch die Vereinnahmung lebensweltlichen Verhaltens, das auf Grund der Rahmung, in dem es vollzogen wird, besonderer Aufmerksamkeit ausgesetzt ist, bleibt das lebensweltliche Problem der exakten zeitlichen Abgrenzung von Alltags- gegenüber künstlerischen Inszenierungen bestehen.

Die Zusammenfassung zu einzelnen Gruppen durch eine räumliche Struktur erfolgt einerseits durch die Trennung zwischen dem Ort des Handlungsvollzugs und dem der Rezeption. Dabei kann keine klare Grenze gezogen werden. Der theatrale Rahmen der Formate vereinnahmt lebensweltlich existente Orte und schafft dadurch den Bezug zur Lebenswelt des Rezipienten. Der artifiziiell erzeugte Raum des Dschungelcamps lässt sich lebensweltlich lokalisieren, die in ihm vollzogenen Handlungen bringen lebensweltliche Konsequenzen mit sich, wobei er zu einer Kennzeichnung der Kandidaten als Symbole der Verhandlung führt. Die von den Formaten erzeugten Räume, die gleichzeitig auf das Format selbst verweisen (man denke an die in der Analyse von *Extrem Schön* beschriebene Black Box), verweisen ebenfalls eindeutig auf die Rolle der Protagonisten als Symbole der Verhandlung.

Eine ebenfalls als räumliche Strukturierung beschreibbare Zusammenfassung der Teilnehmer des hier beschriebenen Prozesses erfolgt durch die lebensweltlichen Spezifika, die sich in den reziproken Verhaltenserwartungen an verkörperte Rollen offenbaren. Diese entstehen durch die Kenntnis und Zuordnungsfähigkeit von Habitus, Inszenierungswahl und deren Vollzug, die den performativen Raum der Lebenswelt entstehen lassen. Durch die Kenntnis der lebensweltlichen Bewertungsmechanismen können die vollzogenen Handlungen in Bezug

auf ihre Authentizität und darauf aufbauend nach ihrer kontextuellen Anschlussfähigkeit und Legitimität verhandelt werden. Dieser Prozess gestaltet sich stetig individuell verschieden und dennoch dem gleichen sich wiederholenden Schema folgend. Horst als authentischer Frührentner, Altersauswanderer, Lebemann, Liebhaber und Trinker, steht auf dieser Grundlage im Zentrum einer Legitimitätsverhandlung, die ihn auf symbolischer Ebene als Repräsentant verschiedener Ideen darstellt. Diese bündeln sich in der Idee des performativ erzeugten Selbst, als intersubjektive Form des Seins innerhalb einer Inszenierungsgesellschaft, die ihre Mitglieder, ob als Protagonist oder Rezipient, gleichermaßen repräsentieren. Des Weiteren erfolgt die Zusammenfassung der Rezipienten zu einer Gruppe zwangsläufig bei Formaten, die über Massenmedien gesendet werden. Dabei sind die Gruppe der Rezipienten (Ritual-Teilnehmer) und die Medien (die Vollziehenden des Rituals) als Symbole begreifbar.

Die performative Dimension bezieht sich auf die Aufmerksamkeitsgenerierende Funktion von Ritualen. Diese müssen demnach die Aufmerksamkeit der Empfänger oder der Zuschauer erwecken und die Hauptaspekte ihrer Botschaft(en) fokussieren.⁹¹⁶

Das Ereignis, das Feld in dem es stattfindet und die ungewöhnliche Bedeutung der begleitenden Gebärden, Handlungen und Gegenstände stehen dabei im Fokus. Dies geschieht Mittels Stilisierung und in einer evozierenden, darbietenden Art und Weise [...]. Mit Stilisierung [...] ist das außergewöhnliche Verhalten, das aus Handlungen oder Symbolen besteht, die an sich ungewöhnlich sind, oder solchen, die obwohl sie gewöhnlich sind, in einer außergewöhnlichen Art und Weise eingesetzt werden.⁹¹⁷

Dieser Stil provoziert nicht nur Aufmerksamkeit, sondern schafft manchmal durch die Manipulation bestimmter Symbole und sinnlicher Reize eine noch größere Verpflichtung. „Diese können in gewissen Fällen eine derart große Bewusstseinsintensität schaffen, dass das

⁹¹⁶ Vgl. Platvoet, 2004, S. 180.

⁹¹⁷ Ebd., S. 180.

Bewusstsein verloren geht und ein Gefühl von Fließen entsteht.“⁹¹⁸ Nichts anderes passiert in den Formaten. Die Rezeption eines Formates setzt die Fokussierung auf die Ereignisse und das vermittelnde Medium grundsätzlich voraus. Die in [Kapitel 3.2.](#) beschriebene dokumentarisierende Lektüre kann als Beispiel für die evozierende, darstellende Art und Weise der Symbolpräsentation gelten, ebenso wie für die Manipulation durch Bildausschnitt, Interviewsequenzen und Erläuterungen, welche die gewöhnlichen Symbole, lebensweltlich existente Menschen, in außergewöhnlicher Art und Weise präsentieren. Die Formate präsentieren die Protagonisten nicht nur im vollen Spektrum ihres Seins, sondern führen durch die zeitliche Dekonstruktion des Selbst, das dieses Sein bestimmt, zu einer aufmerksamkeitsgenerierenden Wirkung auf die Teilbereiche und die Kohärenz des zu verhandelnden Selbst.

Die performative Dimension befasst sich unter anderem mit dem gesellschaftskonstituierenden Aspekt des Rituals.

Rituale konstituieren und schaffen Gesellschaft – real oder postuliert – ständig neu. Dies geschieht durch das bloße Mitmachen der Teilnehmer, denn die Gesellschaft – real oder postuliert – wird durch die immer wieder wiederholte Ausführung der Beziehung zwischen den Teilnehmern im Ritual präsentiert und zum Ausdruck gebracht.⁹¹⁹

Die Bewertung von Alltagsinszenierungen innerhalb eines theatralen Rahmens der Formate präsentiert uns die Bewertungsmechanismen unserer Lebenswelt. Diese Bewertung wurde für die Konstitution des erzeugten Referenzsystems der Wirklichkeit als essentiell beschrieben. Die Teilnahme an diesem Selektionsprozess, der legitime von illegitimen Inszenierungen und deren Verkörperung unterscheidet, führt zu einer sozio-temporären Fixierung des Zeichenrepertoires einer Inszenierungsgesellschaft, die ihrer realen oder postulierten Konstitution gleichzusetzen ist. Die Rezipienten sind durch die gemeinsame und

⁹¹⁸ Platvoet, 2004, S. 180.

⁹¹⁹ Ebd., S. 181.

dabei doch individuelle Rezeption eines Formates als Gruppe, sogar als Ritualgemeinschaft bzw. *Communitas* beschreibbar, da sie an der Tatsache der Bewertung teilhaben. Mitglieder einer Inszenierungsgesellschaft werden nach den Kriterien dieser Gesellschaft bewertet.

Die ästhetische Dimension von Ritualen beschreibt, dass diese, wenn sie gelingen sollen, nicht nur traditionsgemäß und korrekt, sondern auch gefällig und wohlgeformt ausgeführt werden müssen.⁹²⁰ „Nur so können sie wirkungsvoll die Aufmerksamkeit der Teilnehmer erwecken, fokussieren, behalten und/oder ihr performatives Ziel erreichen.“⁹²¹ Diese wohlgeformte Ausführung erstreckt sich über mehrere Ebenen. Die Verhandlung des Selbst eines Anderen erfolgt anhand der lebensweltlichen Strukturen, Normen und damit einhergehenden Erwartungshaltungen, die von den Formaten vereinnahmt werden. Durch die Möglichkeit der Authentizitätszuschreibung für die einzelnen Teilbereiche des Prozesses, von seinem Vollzug bis zu seiner medial transformierten Übermittlung, sowie durch lebensweltliche Bezüge, ist er anschlussfähig und erreicht sein performatives Ziel.

Des Weiteren wurde in [Kapitel 10](#) auf die Adaption ritueller Strukturen durch den theatralen Rahmen der Formate verwiesen. Die Verhandlung des Selbst verläuft, wie im Falle *Extrem Schön* und dem *Dschungelcamp* aufgezeigt wurde, innerhalb der anthropologisch-theatralen Struktur eines Übergangsrituals und erscheint dadurch als wohlgeformtes, Aufmerksamkeit generierendes Ritual. Zudem sei auf die Struktur des Genres verwiesen, wie sie im [Kapitel 3.6](#) definiert wurde. Die Auflösung der Grenze zwischen Fiktion und Wirklichkeit stellt als Genre-Merkmal die Grundvoraussetzung für einen kulturkonstituierenden Prozess. Wirkliche Personen, Sachverhalte, Gegebenheiten und Orte der von Protagonist und Rezipient geteilten Lebenswelt, werden durch einen erzeugten Rahmen fiktionalisiert und verhandelt. Reality TV kann Wirklichkeit verhandeln, weil es sich auf eben diese Wirklichkeit bezieht, sich die interne und externe Struktur der Formate an

920 Vgl. Platvoet, 2004, S. 181.

921 Ebd., S. 181.

klassischen Ritualen orientiert und somit aufmerksamkeitsgenerierend Wirklichkeit durch Fiktionalisierung zu neuer anschlussfähiger Wirklichkeit werden lässt.

Die strategische Dimension beschreibt, wie „mittels verschiedener Mechanismen wie z.B. Verdichtung von Bedeutung in Kernsymbolen zusammen mit moralischen und emotionalen Aspekten, Wiederholung, Redundanz, Formalität, Distanzierung und Traditionalisierung“⁹²², die Teilnehmer dazu gebracht werden, die Beliebigkeit der durch sie ausgedrückten kulturellen Ordnung zu übersehen. „Rituale können Menschen dazu bringen, eine soziale Situation, die objektiv als Unterdrückung und Ausbeutung betrachtet werden kann, als akzeptabel zu beurteilen. In Ritualen ist Kritik falsch am Platz“⁹²³. Rituale sind somit nicht nur stumme Handlungen, sondern zudem wirksame Strategien der Macht.⁹²⁴ Das zu behandelnde Ritual ist durch seine Mediatisierung ein Paradebeispiel für eine stumme Handlung, da Kritik zumindest im Verlauf des Rituals vom Initiator nicht gehört wird. Die Frage der Machtstellung wäre bei einem Medienverständnis, das die Medien als eigenständigen Teil unserer Gesellschaft begreift, damit geklärt. Die Medien als solches hätten die alleinige Macht über die zur Diskussion zu stellenden Inszenierungen. Die Medien als nicht von der Gesellschaft zu trennenden Teil zu betrachten, verschiebt die Macht wieder zur gesellschaftlichen Basis und kann als Ausdruck ihrer gouvernementalitären Selbstbeherrschung gedeutet werden.

Die letzte von Platvoet angeführte Dimension ist die integrative.

Rituale tragen aufgrund der oben aufgelisteten Dimensionen dazu bei, Menschen in Gemeinschaften und Gruppen zu integrieren. [...] Dies geschieht, indem sie zu bestimmten Zeiten und an bestimmten Orten ausgeführt, indem Teilnehmer in einer bestimmten Art und Weise geordnet und indem Gegenstände, die die Einheit und Besonderheit der Gruppe ausdrücken, manipuliert und auffallend zur Schau gestellt wer-

922 Platvoet, 2004, S. 181.

923 Ebd., S. 182.

924 Vgl. ebd., S. 182.

den. Insofern sie auf diese Weise Solidarität, Identität und die Grenzen einer Gruppe betont zum Ausdruck bringen, wirken Rituale für gewöhnlich intern stark integrativ und extern schwach trennend.⁹²⁵

Auch hier finden sich verschiedene Ebenen dieser Gruppenbildung. Die unter der multidimensionalen Dimension beschriebene Zusammenfassung erstreckt sich über die räumliche Struktur der performativ erzeugten Lebenswelt. Die wirksame Teilnahme an der sozio-kulturell spezifischen Verhandlung der Alltagsinszenierungen, setzt die lebensweltliche Kenntnis aller an ihr beteiligten Faktoren voraus. Diese setzt sich aus der Kenntnis des gesellschaftlichen Zeichenrepertoires, der angemessenen Form der Verkörperung in Bezug auf deren Möglichkeit und soziale Kontextualität, sowie dem Zuschreibungsprozess von Authentizität für Vollzug und Übermittlung des Prozesses zusammen. Integration erfolgt über den performativen Raum der Lebenswelt als sozial und kulturell determinierte Wirklichkeitskonstruktion.⁹²⁶ Weitere Integrationen innerhalb der Lebenswelt erfolgen über verschiedene Sendezeiten, Sendeplätze und Themensetzung und über den Austausch über die Formate in der Lebenswelt des Alltags. Wie bspw. die Berichterstattung über das Dschungelcamp aufzeigt, ist Reality TV kein Tabu-Thema mehr, das nur heimlich rezipiert wird. Die Mannigfaltigkeit der medialen Aufbereitung der Formate findet ihre Abnehmer und erfreut sich großer Resonanz. Über die gleichen Kanäle wird selbstverständlich über neue, schlimme Formate weiter polemisiert. Als Beispiel kann hier u.a. das im September 2014 auf RTL gezeigte Format *Adam sucht Eva* dienen, das aufgrund schlechter Einschaltquoten und Presse frühzeitig eingestellt wurde.⁹²⁷

Die Rezeption eines Reality TV-Formates erfüllt alle dreizehn Dimensionen eines Rituals nach Platvoet. Helmut Schanze argumentiert diesbezüglich mit dem bereits angeführten Walter Benjamin, dass es

925 Platvoet, 2004, S. 182.

926 Siehe Kapitel 5. Die Lebenswelt als intersubjektives Bewertungssystem von Wirklichkeit.

927 Vgl. kh: *RTL bringt „Adam sucht Eva“ im Schnelldurchlauf zu Ende*. In: digitalfernsehen.de, 22.09.2014, <http://www.digitalfernsehen.de/RTL-bringt-Adam-sucht-Eva-im-Schnelldurchlauf-zum-Ende.119757.0.html>, letzter Zugriff: 09.02.15.

Fernsehserien sind, die unabsehbar aufs Ritual gründen.⁹²⁸ „Sie haben sich mit den Worten Benjamins, gerade nicht vom parasitären Dasein am Ritual emanzipiert.“⁹²⁹

11.2 Wirksame Strukturen

Die künstlerische Theatralisierung durch die Vereinnahmung lebensweltlicher Strukturen, ermöglichen die Reflektion und die Verhandlung von Alltagsinszenierungen, sowie ihrer Verkörperung zu einem geschlossenen Selbst. Diese führt durch den Rahmen zu einem kulturkonstituierenden theatralen Akt. Die Verhandlung auf individueller Ebene wird in einen Prozess auf kultureller Ebene integriert. Die Adaption ermöglicht den Rezipienten an den bekannten Strukturen zu partizipieren und die Ergebnisse auf die Lebenswelt zu übertragen. Diese Transferleistung kann durch die Bezüge des Rahmens, auf den Inhalt der Verhandlung, verstärkt werden indem er lebensweltliche Verankerungen der Prozesse oder Protagonisten herstellt und den Verhandlungsprozess dadurch illustriert.

Es kommt dabei zu lebensweltlichen Konsequenzen für Protagonisten und Rezipienten. Die Protagonisten erfahren nicht nur eine Veränderung durch einen neuen Körper, die Offenbarung eines hedonistischen Lebensstils oder bewiesene Furchtlosigkeit vor Wildtiergenitalien. Es kommt zu einer Transformation des semiotischen Körpers durch Prozesse, die nicht nur Anleihen ritueller Strukturen aufweisen, sondern eine wirksame Modifikation auf der Basis des gesellschaftlichen Zeichensystems darstellen. Bei aller Evidenz auf struktureller, wie auch inhaltlicher Ebene bleibt eine klare Deklaration eines Reality TV-Rahmens als rituelle Struktur durch die Einbettung in einen ästhetischen Kontext in gewisser Weise fragwürdig, bzw. sie liegt letzten Endes im Auge des Betrachters.

928 Schanze, Helmut: *Fernsehserien als Ritual*. In: Wulf, Christoph; Zirfas, Jörg (Hrsg.): *Rituelle Welten*. Berlin: Akademieverlag, 2003, S. 590.

929 Ebd., S. 590.

Erika Fischer-Lichte gibt zu bedenken, dass eine klare Abgrenzung von Schwellenerfahrungen aus künstlerischen Aufführungen und Ritualen schwierig ist.⁹³⁰ Einen Unterschied sieht sie darin, dass die Schwellenphase eines Rituals, die ein Teilnehmer durchläuft, zur Transformation seines gesellschaftlichen Status und seiner öffentlich anerkannten Identität führen kann, während dies bei einer ästhetischen Erfahrung in künstlerischen Aufführungen zweifelhaft erscheint.⁹³¹ Elisabeth Jappe gibt mit Verweis auf die Performance Kunst der 60er-Jahre zu bedenken, dass Rituale nur eine wirkliche Bedeutung haben, wenn ihr symbolischer Inhalt vom Publikum sehr tief empfunden wird, was in der zeitgenössischen Kunst meist nicht der Fall sei⁹³².

Die Kunst ist aber nie selbst ein Ritual. Sie nimmt Formen des Rituals auf, sie kann dieselben Ziele propagieren, aber es bleibt eben doch der Rest der Künstlichkeit. [...] Gewachsene, traditionelle Rituale haben ganz handfeste Folgen: eine Beschneidung, eine Hochzeit. In der Kunst wissen wir, daß es nie zu einer tatsächlichen Folge kommt.⁹³³

Dies mag für die zeitgenössische Kunst seit den 60er-Jahren durchaus der Fall gewesen sein, trifft aber auf den vorliegenden Untersuchungsgegenstand nur begrenzt zu. Durch die Vereinnahmung alltagsritueller Strukturen in *Villa Germania* beziehen sich die Statusveränderungen des semiotischen Körpers auf das Miteinander der Protagonisten in der Villa. Horst, Ingo und Rheinhold bestätigen durch ihre Teilnahme und ihr Verhalten während ihrer Trinkrituale konstant ihren Status in der Villa und damit ihren semiotischen Körper. Eine Verweigerung oder einer im Verlauf des Rituals gezeigte Schwäche des Leibes hat, wie man im Falle von Schalke-Heinz dargelegt wurde, lebensweltliche Konsequenzen. In *Extrem Schön* kommt es ebenso zu Veränderungen des semiotischen Körpers, der durch den modifizierten Leib wieder

930 Vgl. Fischer-Lichte, 2004, S. 307.

931 Ebd., S. 307.

932 Jappe, Elisabeth: *Performance, Ritual, Prozess. Handbuch der Aktionskunst in Europa*. München: Prestel Verlag, 1993, S. 38.

933 Ebd., S. 39.

verkörpert werden kann. Die Einbindung in einen Prozess mit ritueller Struktur kann zusätzlich die Transformation des semiotischen Körpers rezeptionsästhetisch bedingen.

Die Verhandlung eines individuellen Selbst wie am Beispiel des Dschungelcamps, lässt keinen Zweifel an einer Statusveränderung des semiotischen Körpers, die zudem aus einer eindeutig einem rituellen Schema zuzuordnenden Struktur hervorgeht. Ausgangspunkt aller hier beschriebenen Transformationen ist die Lebenswelt mit ihrem durch Protagonisten und Rezipienten internalisierten Zeichenrepertoire sowie die Kenntnis der Verhandlungs- und Transformationsstrukturen. Diese werden durch die Aufbereitungen des Formates als Teil des Rahmens intensiviert. Der symbolische Inhalt kann durch die lebensweltliche Kenntnis und Relevanz, für die Konstitution einer sich auf Verhandlung und Ausgrenzung konstituierenden Wirklichkeit, tief verstanden werden. Das Fernsehen, als vermittelndes Medium, ist seit Jahrzehnten ein essentieller Teil der westlichen Kulturgeschichte, wodurch seine Rezeption als traditionelle kulturelle Praktik beschrieben werden kann. Die Medien sind kein abgesonderter Bereich unserer Gesellschaft, sondern integrierter Teil lebensweltlicher Wahrnehmung, über die gesellschaftliche Prozesse generiert werden können.

12 Kordel, Netz oder Knäul – Über Rote Fäden und ihre Verknüpfungen

Von einer referenzlosen Wirklichkeit mit dem Leib im Zentrum, einer Interviewfahrt in die Villa Germania, einem Model in einer mit Ungeziefer befüllten Limousine, Nasen- und Brustoperationen, frühverrenteter und alkoholgeschwängerter Polygamie am Golf von Thailand, Lebenswelt als subjektiver Konstruktion von Wirklichkeit auf Basis intersubjektiver Übereinkünfte, über die Zuschreibung von Authentizität zu sich gegenseitig bedingenden theatralen Prozessen zogen sich verschiedene Rote Fäden durch diese Arbeit, die sich an verschiedenen Stellen verknüpfen, aufeinander beziehen oder gleichzeitig in ähnliche Richtungen verlaufen. Die Verknüpfungen der Teilbereiche und ihre Verbindungen werden im Folgenden zusammenfassend aufgezeigt.

Die lebensweltliche Wirklichkeit bildet die Basis und den Bezugspunkt aller hier zu beschreibenden Prozesse. Diese ist als menschliche Konstruktion zu bezeichnen, die sich auf Basis des Leibes konstituiert und durch ihn wahrgenommen wird. Produktion und Rezeption der Lebenswelt erfolgen durch das wirkende Subjekt, im handlungsgenerierenden Wahrnehmungsmodus des Alltags. Die Lebenswelt als transtemporärer Raum, in den die Subjekte hineingeboren werden, beinhaltet in Form von Tradition und Gewohnheit die Ergebnisse vergangenen Wirkens und dessen Bedeutungsspektrum in Form eines kulturell determinierten Zeichensystems, das sich die Subjekte durch Sozialisierung aneignen. Die Ausgangspunkte dieses Prozesses bilden zum einen das unendliche und sich auf sich selbst beziehende Zeichensystem und der subjektiv verschiedene, aber intersubjektiv gegebene Leib, mit dem es materialisiert werden kann.

In Zeiten eines kollektiven Glaubens an eine göttliche Macht, die als metaphysische Gewissheit die gelebte Gegenwart einer Gesellschaft prägte, stellte eben diese Göttlichkeit als fixer Referenzpunkt die letztliche Wahrheit aller Bedeutung dar. Durch die Säkularisierung und damit einhergehenden Pluralisierung der Gesellschaft verfiel dieser einheitliche Referenzpunkt. Die, in der Konsequenz daraus entstan-

dene Referenzlosigkeit des Zeichensystems, das sich nunmehr auf sich selbst in einer Unendlichkeit von Bedeutung bezieht, führt zu der von Baudrillard beschriebenen Agonie fester Bezüge, zum Verlust des Wahrheitsprinzips als Zustandsbeschreibung einer solchen Wirklichkeit.

Dieser Verlust wurde für den kulturellen Diagnostiker Baudrillard zum Kennzeichen seiner nihilistisch geprägten Simulationstheorie. Er manifestiert sich für ihn in den massenmedialen produzierten Bildern einer Wirklichkeit, die in ihrem Nicht-Sein noch verdoppelt wird. Das Reale wird durch das Zeichen des Realen ersetzt, Bild und Abbild sind nicht mehr zu unterscheiden, der Ausgangspunkt wird unauffindbar. Unbestimmtheit als Ursprung einer kollektiven Krise führt bei Baudrillard wie in dieser Studie zum Vergleich des Reality TVs mit einem gesellschaftlich vollzogenen Ritual. Bei Baudrillard ist es noch die Musterfamilie Loud, die auf dem medialen Altar geopfert wird, während der hiesige Fokus auf kollektiven Transformationsprozessen liegt.

Krisenbewältigung und zustandsverändernde Wirkung, die Ritualen im Allgemeinen zugeschrieben werden, führen zu einer, wenn auch nur temporär möglichen Fixierung von Zeichenkonfigurationen, in dem sie den phänomenalen Leib als Ausgangs- und letztlichen Bezugspunkt dieses Prozesses mit einbeziehen. Erst der Leib ermöglicht eine Verkörperung und eine mit dieser Materialisierung einhergehenden Verwirklichung des Zeichensystems. Verkörperung ist dabei nicht als bloße Darstellung von in der Gesellschaft bestehenden Bildern zu verstehen. Sie ist ein individuelles Hervorbringen des, auf sozialisierter Wahrnehmung basierenden Materialisierungsprozesses von Inszenierungsvorlagen, der erst durch seinen Vollzug eine, trotz seiner Transitorität, greif- und verhandelbare Form erhält.

Soziale Rollen, Lebenskonzepte und Schönheitsideale sind keine feststehenden Bilder, in die sich der Einzelne hineinzwängen muss. Es sind Inszenierungsangebote, deren Verkörperung mit individuell leiblichen Mitteln zur Verhandlung steht. Gelungene Inszenierungen werden nicht mehr als solche erkannt, sondern als Performance des Selbst, des

Wesens an sich und somit als unmittelbare Wirklichkeit empfunden. Misslungene Inszenierungen verweisen auf diese Wirklichkeit durch ihre Absenz von Unmittelbarkeit und lassen ein Dahinter vermuten. Die vermittelte Darstellung lässt die Teilbereiche des Verkörperungsprozesses im Sinne einer Zeichenkonfiguration, die vermittelt werden sollte, aber nicht habituell umgesetzt wurde, erkennen. Wirklichkeit offenbart sich sowohl in der unmittelbar anschlussfähigen Darstellung, als auch im Bruch der Kohärenz, der die Teilbereiche des Verkörperungsprozesses offenbart. Erfolg oder Misserfolg der Inszenierungen resultieren somit aus der ihnen zugeschriebenen Authentizität, die zum entscheidenden, an die Unmittelbarkeit unseres Leibes gebundenen und von ihr abstrahierenden Kriterium unserer Wirklichkeitsverifizierung geworden ist.

Die Zuschreibung von Authentizität ist dabei als Konstruktion zu definieren, die im Abgleich mit intersubjektiven Referenzpunkten des Zeichenrepertoires einer Gesellschaft, das sich im Konstrukt der Lebenswelt manifestiert, rational und oder emotional vom zuschreibenden Subjekt erbracht wird. Rationale Zuschreibung erfolgt meist aufgrund einer als unmittelbaren und kohärenten zu beschreibenden Darstellung, während sich emotionale Zuschreibung auf einen, als solchen empfunden Bruch im Diskurs beziehen, wie dies unter Rekurs auf Batailles Transgressionsbegriff beschrieben wurde. Der Begriff rückt den Leib in das Zentrum einer auf Emotionen basierenden Zuschreibung des nicht Beschreibbaren. Es sei hier zudem an die Definition von Realität als Reizgrundlage erinnert, die lediglich in ihrer Quantität nicht in ihrer, erst durch die Konstruktion von Wirklichkeit entstehenden, Qualität wahrgenommen wird. Das im Sinne Batailles nicht Beschreibbare bezieht sich auf ein Jenseits aller Konstruktion, außerhalb des subjektiv Fassbaren. Ebenso beziehen sich rationale Zuschreibungen eines Handlungsvollzugs auf den Leib, wie anhand der Konzepte des Habitus und der sozialen Rolle aufgezeigt wurde.

Eine klare Trennung von rationaler und emotionaler Zuschreibung ist, den Erläuterungen aus [Kapitel 6.7.1.](#) folgend, nicht haltbar. Die einzelnen Pole bedingen sich gegenseitig. Ob in der Kohärenz oder

im Bruch erfolgt die Zuschreibung durch das Subjekt über den Rückschluss von äußerer Glaubwürdigkeit auf innere Wahrhaftigkeit. In der Unmittelbarkeit einer transgressiven Darstellung scheinen die Begriffe zu verschmelzen, wobei stets vom äußeren Eindruck der Glaubwürdigkeit rückgeschlossen wird. Das Konstrukt der Lebenswelt als Struktur einer Wirklichkeit, die sich auf intersubjektive Übereinkünfte wie die Standardzeit und das Koordinatensystem zur Klassifizierung von Zeit und Raum stützt, weist dennoch hermeneutische Lücken auf, wie sie bspw. durch die subjektiv verschiedene Produktion und Rezeption von Alltagsinszenierungen entstehen. „Daher ist jedes Verstehen, das sich eines wie auch immer entwickelten semiotischen Systems bedient, partiell und approximativ.“⁹³⁴

Die Wirklichkeitsverifizierung, die durch eine Authentizitätszuschreibung vollzogen wird, erfolgt letztlich am Leib des Subjektes, das den Widerstand der Welt, oder die Überschreitung seines eigenen Widerstandes erfährt. Alle Erfahrungen die dieser Unmittelbarkeit entbehren, oder nicht über ein geschlossenes intersubjektives Bedeutungssystem, wie die Mathematik, klassifiziert werden können und somit hermeneutische Lücken aufweisen, bedürfen einer solchen Zuschreibung, um im Sinne des Wirklichen anschlussfähig zu sein. Sämtliche sozialen Interaktionserfahrungen, von einer Kommunikation mit zwei Teilnehmern bis zu kulturellen Kommunikationen, in denen Subjekte gemeinsame, intersubjektiv legitimierte Ausdrucksformen ihres Miteinanders bestimmen, benötigen eine Authentizitätszuschreibung. Diese kann ebenso in Bezug auf medial vermittelte Darstellungen vollzogen werden.

Die Inszenierungen des Selbst, aber auch von Gesellschaft und Kultur sind, sofern sie authentisch und legitim erscheinen, konstitutive Elemente unserer intersubjektiven Wirklichkeit. Sie bilden durch ihre individuelle und kollektive Verkörperung in theatralen Akten materialisierte Formen der Unendlichkeit an Bedeutung innerhalb einer

934 Lotman, Juri: *Der Platz der Filmkunst im Mechanismus der Kultur*. In: *Montage/av*. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation, 13.02.2004, http://www.montage-av.de/a_2004_2_13.html, letzter Zugriff: 18.02.2015.

Kultur, in der sich das Subjekt sinnvoll verorten muss da ihm außer dieser Wirklichkeit formal kein anderer Ort gegeben ist. In Ihnen offenbart sich ein metaphysisches Potential des Zeichencodes, der erst durch seine Verkörperung, durch die Bemächtigung des Gegenstandes durch seine Darstellung, sicht- und verhandelbar wird. Wirklichkeit erweist sich dadurch als transitorischer Grenzgang zwischen intersubjektiven Vorstellungen und subjektiven Formen des Hervorbringens.

Ernst Cassirer beschrieb in seiner *Philosophie der Symbolischen Formen* den hier angeführten doppelten Ursprung von Wirklichkeit im sinnstiftenden Zeichensystem und dem Leib als Zentrum sinnlicher Erfahrung. Subjektbezogener Handlungsvollzug wird als konstitutives Element einer Kultur, zum Schlüssel des Seins an sich. Der sich innerhalb des Zeichensystems sammelnde Sinn einer Kultur wird nach Cassirer über die Sinnlichkeit des Leibes handelnd ausgedrückt. „Nicht das bloße Betrachten, sondern das Tun bildet [...] den Mittelpunkt, von dem für den Menschen die geistige Organisation der Wirklichkeit ihren Ausgang nimmt.“⁹³⁵ Der Begriff der symbolischen Formen kann auf kulturell determinierte Zeichenkonfigurationen wie Inszenierungsvorlagen angewendet werden. Die freie Persönlichkeit muss sich die symbolischen Formen, die Cassirer als Kulturgüter bezeichnet, aneignen, da sie erst im Individuum ihre Lebendigkeit erlangen. Durch die individuelle Verschiedenheit der Subjekte kommt es auf dieser Basis zu einer unendlichen Ausdrucksvielfalt. Unabhängig von ethischen Interpretationen dieser Philosophie, von individueller sowie kultureller Toleranz, führt eben dies zum Kern der Ausgangssituation, auf der die Notwendigkeit der Verhandlung verkörperter Inszenierungen beruht. Diese Verhandlung ist wiederum als subjektbezogener Handlungsvollzug gleichermaßen konstitutives Element des Alltags für alle Mitglieder einer Inszenierungsgesellschaft, die sich eine gemeinsame Gegenwart teilen. Reality TV ist als einer der neuen Plätze zu identifizieren, an dem diese Verhandlung auf kultureller Ebene vollzogen wird, wobei das Subjekt, sowie seine Verkörperungsakte im Zentrum der Betrachtung stehen.

⁹³⁵ Cassirer, Ernst: *Philosophie der Symbolischen Formen. Zweiter Teil: Das mythische Denken*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1977, S. 187.

Reality TV-Formate präsentieren durch die Stilelemente der Personalisierung und Intimisierung den Handlungsvollzug detailliert in ihrem Verlauf. Der Dualismus von Fiktion und Wirklichkeit in den Formaten offeriert einen kulturellen Verhandlungsspielraum für Alltagsinszenierungen. Sie werden als wirkliche Versatzstücke, die als anschlussfähig an die Lebenswelt beschrieben werden können, durch einen theatralen Rahmen fiktionalisiert und verhandelt. Das Ergebnis kann ebenfalls als lebensweltlich anschlussfähig bezeichnet werden. Die, als erste Theatralisierung beschriebene, ästhetische Vereinnahmung der Lebenswelt greift Inhalte, Strukturen und Verkörperungsprozesse von Alltagsinszenierungen auf und forciert deren Verhandlung in einer, durch inszenatorische Mittel, verdichteten Form. Sie werden in ihrem Vollzug präsentiert, was zu einer gemeinsamen Gegenwart zwischen Produzent und Rezipient der Darstellung führt. Der Faktor der Präsenz kann für die Produktion und Rezeption eines unter Rekurs auf das Theatralitätskonzept beschreibbaren Prozesses, in einer mediatisierten Welt deren technischer Stand lebensweltlich verinnerlicht wurde, durch die Präsentation von semiotischem Körper und oder phänomenalem Leib ersetzt werden.

Auch wenn Produktion und Rezeption zu unterschiedlichen Zeitpunkten stattfinden, richten sie sich auf eine gemeinsam gelebte Gegenwart. Diese manifestiert sich im Konstrukt der Lebenswelt, auf deren standardzeitlichen Ablauf sich die Handlungen beziehen. Ebenso verhält es sich mit den unterschiedlichen Orten, an denen Produktion und Rezeption vollzogen werden, solange sie sich auf die räumliche Struktur der Lebenswelt beziehen. Die lebensweltliche Reflexion vollzogener Handlungen, die erst nach einem vollendeten Vollzug und nicht während einer ablaufenden Handlung möglich ist, erreichen die Formate durch die Kontrastierung einzelner Handlungsabschnitte in Schnittsequenzen. Handlungen werden simultan zu Erwartungen an sie, ihr Ergebnis und ihren Vollzug gezeigt. Dies ermöglicht es dem Rezipienten, die einzelnen Teilbereiche einer Selbstinszenierung, sowie deren Kohärenz im Konzept eines Selbst des Anderen zu beurteilen. Diese Beurteilung wird zudem durch die Reflexion der Protagonisten über ihre Handlungen ergänzt. Die zeitliche Dekonstruktion

des Selbst der Protagonisten wird innerhalb des theatralen Rahmens der Formate verortet. Dieser orientiert sich formatabhängig in unterschiedlichem Ausmaß an kollektiven Inszenierungsvorlagen, wie sie in Ritualen zu finden sind. Verhandlungs- und Transformationsmuster eines auf dem Prüfstand stehenden Selbst werden durch solche Inszenierungsvorlagen auf gesellschaftlicher Ebene zusätzlich aufgegriffen.

Die Präsentation solcher Verhandlungen über die Medien, ist als Inszenierung auf kultureller Ebene zu beschreiben. Der Prozess der künstlerischen Theatralisierung, die Vereinnahmung von Wirklichkeit, beinhaltet den Aspekt der Wahrnehmung, der auch außerhalb der Formate, aber innerhalb der Lebenswelt vollzogen wird und sich auf diese bezieht.

Diese Bezüge, die in Form der Verhandlungsergebnisse vorliegen, führen als legitimierte Zeichenkonfigurationen zu temporären Referenzpunkten der Wirklichkeit. Dieser zweite, von den Reality TV-Formaten ausgehende Theatralisierungsprozess lässt sich unter Rekurs auf die anthropologische Kategorie von Theatralität als kulturkonstituierend und ausgehend von Platvoets operationeller Ritualdefinition als rituel-ler Prozess beschreiben. Er lässt Lebenswelt auf theatrale Art entstehen, indem er ihren Entstehungsprozess – die permanent ablaufende Verhandlung einer nicht ontologisch feststehenden Wirklichkeit – offensichtlich in ihren Teilbereichen vollzieht und präsentiert. Wirklichkeit als menschliches Konstrukt und eben nicht als etwas Ontologisches, oder durch göttliche Schöpfung Entstandenes, verweist auf die Notwendigkeit dieser fortlaufenden und zumindest temporär vollzogenen Fixierungen von Zeichenkonfigurationen innerhalb einer zeitlichen und räumlichen Simultaneität. Dies wird durch die Verhandlung des Konfigurationsangebots geleistet. Die räumlichen Modelle des Theaters als Guckkastenbühne und Simultanbühne veranschaulichen diese verschiedenen Ebenen des Verhandlungsvollzugs. Theater als Metapher, als Modell einer sich theatral konstituierenden Wirklichkeit, erscheint dabei sowohl als simultan, global beschreibendes, als auch situativ, lokal und chronologisch stattfindendes Interaktionsmodell.

Im Reality TV präsentiert sich über die Verkörperung und Verhandlung von Alltagsinszenierungen die spezifische Form von Körperverwendung und Bedeutungsproduktion, die einen theatralen Prozess auszeichnet. Sie gestaltet sich wie folgt: A entsteht durch die Verkörperung eines auch B bekannten Zeichensystems X mit Hilfe seiner gleichermaßen A-spezifischen leiblichen Mittel, die dabei eine intersubjektive Schnittmenge mit den leiblichen Mitteln von B aufweist. Die Verkörperung von A führt sowohl für A, als auch für B zu einer temporären, an A's und B's Leib gebundenen, Fixierung aller an diesem theatralen Prozess Beteiligten, d.h. produzierten und rezipierten Zeichen, die als auf diese Weise festgehaltene Konfigurationen verhandelbar sind. Durch die Zuschreibung von Authentizität und davon ausgehend Legitimität, können sie zu einem Teil des gesellschaftlichen Zeichenrepertoires werden. Authentizität bedingt somit als vermittelndes Element die Legitimitätszuschreibung, da vollzogene Alltagsinszenierungen als unmittelbare Selbstpräsentationen des vollziehenden Subjektes erscheinen sollen.

Baudrillards Simulationstheorie gibt in diesem Zusammenhang Aufschluss über die Wirklichkeit oder Unwirklichkeit individueller, gesellschaftlicher und kultureller Inszenierungen. Inszenierungen sind mehr als absichtlich herbeigeführte Zeichenkonfigurationen. Sie sind als Verkörperungsvorlagen zu beschreiben, über deren Deutungsmuster Subjekte ihr Sein leiblich kommunizieren können. Durch das Wissen um die kommunikative Notwendigkeit der Inszenierung in einer Inszenierungsgesellschaft können auch nicht absichtsvoll vollzogene Handlungen, die als zeichenhafter Ausdruck von Anderen gedeutet werden, als Inszenierung beschrieben werden. Gleichzeitig kann durch sie auch ein falscher Schein produziert werden. Das was der Inszenierung als Zeichenkonfiguration vorausliegt, ist eine Simulation, eine bloße Vorstellung und hat keine Wirklichkeit.

Diese kann aber durch Verkörperung und/oder Zuschreibung partiell und temporär konstruiert bzw. zugeschrieben werden. Die beschriebenen Alltagsinszenierungen teilen, als Konfigurationen von Zeichen, das Schicksal des Zeichens in der Simulation. Sie verweisen auf

ihre Konfiguration und das System, das diese Konfigurationen hervorbringt. Sie befinden sich aber an der entscheidenden Schnittstelle bzw. im Zentrum des Blinden Flecks von Baudrillards Theoriebildung. Während die Zeichen der Imitation und Produktion auf ihren Entstehungskontext verweisen, aus ihm hervorgehen, können die Alltagsinszenierungen erst durch ihren Rückbezug auf den menschlichen Leib, der sie hervorbringt, ihre Zeichenhaftigkeit erlangen.

Die Inszenierung des Selbst innerhalb einer kollektiven Inszenierungsstruktur eines Rituals, das auf kultureller Ebene vollzogen wird, vereinnahmt alle Darstellungsebenen einer Inszenierungsgesellschaft. Der Dualismus von Zeichensystem und intersubjektiv gegebenem Leib lässt als Ausgangs- und Bezugspunkt aller hier beschriebenen Prozesse weitreichende Interpretationen über seine Teilbereiche und deren Verknüpfungen zu.

Baudrillards Theorie des Objektes bezeichnet den Leib als Massengrab der Zeichen.⁹³⁶ Für ihn steht er im Zentrum eines Prozesses der Eingrenzung, Markierungen und Zeichen, die ihn vernetzen, aufteilen, negieren ihn in seiner Differenz und grundsätzlichen Ambivalenz, um ihn als strukturelles Material des Zeichens, der Sphäre des Objektes entsprechend zu organisieren.⁹³⁷ Der intersubjektiv vorhandene Leib wird als Ausgangsmaterial der in dieser Studie beschriebenen Verhandlung Baudrillards Auffassung allerdings nur bis zu dem Punkt gerecht, an dem eine Wahrnehmung und potentielle Wiederverkörperung am subjektiv gegebenen Leib Erfahrung generiert, die sich über rationale Bewertung hinaus ereignet.

In Bezug auf den Leib stehen sich die Theorien Baudrillards und Batailles diametral gegenüber. Während es bei Baudrillard zur Entmaterialisierung des Leibes durch seine Objektivierung kommt, ist für Bataille der Leib der Ausweg aus dem erzeugten Zeichensystem, das er mit seinem Begriff der Diskontinuität beschreibt. Diese Diskontinuität kann

⁹³⁶ Baudrillard, 2011, S. 180.

⁹³⁷ Vgl. ebd., S. 180.

analog zu Baudrillards Simulation gesetzt werden. Jeder Akt der Verkörperung kann dadurch als Transgression, als Überschreitung der bloßen Zeichenebene beschrieben werden. Auch hier ist ein Verbleiben jenseits der überschrittenen Grenze, wie bei dem Zustand der Kontinuität, nicht möglich, da sich der Leib in seiner Vergänglichkeit den Bildern, die er kreiert, stetig entzieht. Durch die Alltäglichkeit des Verkörperungsprozesses ist der Mensch als Hybridwesen aus Leib, Körper und Bildern beschreibbar.

Wie Baudrillards Beispiel vom Simulanten aufzeigen sollte, ist durch die Verkörperung bzw. die Produktion der Zeichen durch den Leib zwar keine Unterscheidung zwischen Wahrheit und Fiktion mehr möglich, aber dennoch eine Zuschreibung, die sich an der Entität des Leibes orientiert. Wer gut verrücktspielt, die Zeichen am Leib produziert, der ist verrückt. Diese saloppe Beschreibung Baudrillards ist einer partiellen temporären Fixierung einer Zeichenkonfiguration und der damit einhergehenden Wirklichkeitszuschreibung gleichzusetzen. Der Verlust des Wahrheitsprinzips bleibt an sich bestehen, wird aber situativ durch die Fixierung an den Leib kompensiert. Eine gelungene Inszenierung wird zum tatsächlich wirklichen Ausdrucks des Seins. Massenmedien sind nicht als gesonderter Teil der Gesellschaft und Zeichenproduzent zu verstehen, sondern als kulturell verinnerlichter Vermittler des lebensweltlichen Zeichenrepertoires, wobei durch den Vermittlungsprozess ein zunehmender Verlust der Unmittelbarkeit entsteht. Die vermittelte Wahrnehmung über zwangsläufig uneindeutige Bilder, lässt das Subjekt nur das Bedeutungsspektrum, niemals die Bedeutung selbst erfahren.

Der Leib ist als Ort der Gestaltung und des Wirkens in seiner individuellen Beschaffenheit die Ursache für die Diversität aller Darstellung des Seins. Gleichzeitig ist er dadurch zwangsläufig auch der Ort der Normierung, Distinktion und Beherrschung. Durch die Verkörperung von Zeichenkonfigurationen schreiben sich diese gleichsam in ihn ein, wie am Konzept des Habitus ersichtlich wird. Authentizität, Legitimität und Anschlussfähigkeit werden als intersubjektive Dispositionen

auf der Zeichenebene des Codes festgelegt und bedingen als Anforderung das individuelle Sein.

Der Leib ist dabei aber stets das Zentrum der subjektiven Wahrnehmung, der Nullpunkt des eigenen Koordinatensystems, sowie der Schlüssel zu leiblichen Erfahrungen außerhalb jeder Norm und Zeichenhaftigkeit. Die Wirklichkeitsgenese im Reality TV ereignet sich im stets individuellen Riss zwischen dem Leib, der durch ihn vollzogenen Hervorbringung eines semiotischen Körpers, dem dazu zur Verfügung stehenden Zeichenrepertoire, sowie der Legitimation der sich aus dem Vollzug generierten Zeichenfixierung. Das verkörperte Zeichen ist keine Simulation, sondern die Wirklichkeit der Verkörperung. Der Leib ist insofern lediglich das Massengrab des losgelösten Zeichens, das durch seine Verkörperung seine bloße Zeichenhaftigkeit verliert, während es die Wirklichkeit des Subjektes konstituiert.

Theatrale Akte, die zwischen Fiktion und Wirklichkeit oszillieren, können soziale und kulturelle Wirklichkeit aus den, dieser Wirklichkeit zu Grunde liegenden Bildern erzeugen, wie es am Beispiel von Riten beschrieben wurde. Sie können Menschen zu Herrschern, Brot zum Leib Christi und Außenstehende zu Mitgliedern einer Gemeinde machen. Rituale als kollektiv-theatrale Prozesse drücken, wie bereits angeführt, Formen des Zusammenkommens, sowie das Selbstverständnis einer Kultur und der sie konstituierenden Subjekte durch spezifische Formen der Körperverwendung und Bedeutungsproduktion aus. Die Beschreibung des theatralen Prozesses als Ritual erweist sich dabei als nicht unproblematisch. Rituale als gesellschaftlich-kollektive Inszenierungen sind wie alle Inszenierungen sowohl unter produktions-, als auch rezeptionsästhetischen Aspekten zu betrachten. Auch eine klare Kennzeichnung des Prozesses als Ritual schafft diesbezüglich keine Eindeutigkeit, wenn die innerhalb des Prozesses erwirkten Transformationen sich auf ein, dem Rezipienten unbekanntes, unverständliches oder auch nur nicht verinnerlichtes Referenzsystem beziehen. Die Wirksamkeit als entscheidendes Kriterium für die Unterscheidung eines künstlerischen, sich an einer Ritualdramaturgie orientierenden, theatralen Prozesses und einem Ritual, entsteht beim Rezipienten.

Wird der Prozess bezüglich seiner Wirksamkeit als Ritual beschrieben, hat dies weitreichende Konsequenzen. Rituale erweitern als Orte legitimer Gewalt das Spektrum der in ihnen vollzogenen Handlungen. Ein Ritual kann zur Überwindung einer Krise führen, gleichermaßen aber auch als Indikator für die generelle Existenz einer solchen Krise betrachtet werden. Durch die beschriebene Zunahme an Universalität in Bezug auf den Ritual-Begriff und seine beliebige Verwendung, kann ein theatraler Prozess auch im Sinne eines Rituals Wirksamkeit erzeugen, ohne dass er die Kennzeichnung als Ritual benötigt. Die Kennzeichnung ermöglicht als intersubjektiv gesetzter Referenzpunkt im Sinne einer Deutungsheuristik Rückschlüsse von Ausdrucksformen, dem präsentierten Verhältnis von Subjekt, Gesellschaft und Kultur, sowie den durch sie zu erreichenden Zweck, auf die ihnen zu Grunde liegenden Verhältnisse.

Die spezifische Form der Körperverwendung und Bedeutungsproduktion lässt in diesem Sinne verschiedene Rückschlüsse zu. Die angesprochene Krise der Eindeutigkeit bezieht sich auf alltagsrelevante Inszenierungen, ihre Herstellung durch Verkörperung, sowie die Notwendigkeit ihrer Verhandlung. Im Falle des Reality TVs verläuft diese Verhandlung nicht nur auf Individueller Ebene zwischen Subjekten. Sie bedient sich gesellschaftlich legitimer Inszenierungsvorlagen und wird auf der kulturellen Ebene der Medien vollzogen.

Die Alltagsdefinition als handlungsgenerierender Wahrnehmungsmodus versucht diese verschiedenen Perspektiven zu vereinen, in dem auch außergewöhnlich ausgestellte Handlungen innerhalb dieses Modus vollzogen werden. Es ist ein kollektives, den Alltag konstituierendes, säkulares Ritual an dem über in den Alltag integrierte Vermittlungskanäle permanent partizipiert werden kann. Voraussetzungen für eine wirksame Teilnahme sind die Kenntnis des soziokulturellen Zeichensystems, dessen Verkörperungsmöglichkeiten, sowie den davon ausgehenden Legitimitätszuschreibungen, die sich aus der theatralen Verhandlung von Alltagsinszenierungen im Reality TV ergeben.

Reality TV kann somit als Hybridform beschrieben werden, die Erscheinungsformen einer, sich über medial vermittelte Bilder konstituierenden, Kultur an die unmittelbar erfahrbare Leiblichkeit des Subjektes bindet. Es sind nicht nur Bilder in Form von Inszenierungsvorlagen, sondern ebenso die Bilder der zu verkörpernden Vorlagen - Zeichen von Zeichen im Sinne der Simulation, die auf den Leib rückbezogen verhandelt werden, wodurch dieses Ritual ein Angebot zur leiblichen Verwirklichung offeriert. Dieser Rückschluss bezieht sie sich auf den Dualismus von Zeichensystem und Leiblichkeit, der erst durch den verbindenden Vollzug Wirklichkeit entstehen lässt. In einer Kultur, die sich über Zeichenkonfigurationen in Form von Bildern konstituiert und die gleichzeitig immer mehr dieser Bilder produziert, scheint das Verlangen zu entstehen, diese Bilder an den Leib zu binden, Verbindungen zu erstellen, die diesen Dualismus überbrücken um damit das Ungleichgewicht zwischen immer mehr Zeichen und dem einzigen uns gegebenen Leib zu kompensieren. Es kann somit eine Sehnsucht nach partieller und temporärer Eindeutigkeit einer Wirklichkeit diagnostiziert werden, die ihre Konstitution über medial vermittelte Bilder erkennt, dabei aber durch die Unmittelbarkeit des Leibes zu durchbrechen versucht. Theatrale Akte können Bilder mit Leibern verbinden, sofern beides von einer Gemeinschaft sozial legitimiert ist. Es kommt dabei zu einer Materialisierung des Bildes, nicht zu einer Entmaterialisierung des Leibes.

Eine kontinuierliche Verhandlung des eigenen Selbst durch Andere gibt Aufschluss über implizite Leistungsimperative der Selbstoptimierung und deren Darstellung für alle Mitglieder einer Inszenierungsgesellschaft. Diese kennt weder einen besonderen Raum, noch eine gewisse Zeit, sondern durchzieht alle Bereiche der Lebenswelt. Ihre Produktion und Rezeption erreicht eine partielle und temporäre Fixierung und damit subjektiv am eigenen Leib erbrachte Verifizierung von Wirklichkeit. Sie kann somit als Sehnsucht einer leiblichen Unmittelbarkeit gedeutet werden, da sich alle beteiligten Zuschreibungsprozesse auf den Leib als Garanten einer sonst nicht fassbaren Wirklichkeit beziehen.

Die beschriebene theatrale Verknüpfung von Bild und Leiblichkeit beschränkt sich nicht auf das Reality TV, wird aber hier in einem breiten Spektrum anhand unterschiedlichster, in unserer Lebenswelt Gültigkeit besitzenden Alltagsinszenierungen vollzogen, die zu der Verhandlung gestellt werden. Ein anderes Beispiel eines solchen Prozesses, dessen präsentierte Formen nicht zur Diskussion gestellt werden, sondern als legitimiert zur Nachahmung dienen sollen, sind Fitnessprogramme wie Freeletics. Diese bieten die detaillierte Vorgehensweise eines Materialisierungsprozesses an. „Die Form Deines Lebens. Garantiert. Dein individueller Trainingsplan. Hochintensive Workouts. Perfekt auf dich abgestimmt.“⁹³⁸ Mit diesen Worten wird der Besucher der Freeletics-Homepage empfangen. Dahinter befindet sich ein, den gesamten Hintergrund einnehmendes Bild, auf dem fünf Männer mit freiem Oberkörper und zwei Frauen die mit einem knappen Sportoberteil bekleidet sind, gezeigt werden. Alle Personen wirken sehr durchtrainiert, wobei verschiedene Figur-Typen von schlank bis sehr muskulös vertreten sind. Das Programm bewirbt nicht einen Einheitskörper, sondern das einheitliche Prinzip der individuellen Optimierung. Auf die individuelle Beschaffenheit des Leibes wird durch ausgesuchte Trainings- und Ernährungspläne eingegangen, die dem Leib den Weg zur neuen Form bzw., sich in den Leib eingeschriebenen Zeichenkonfiguration ebnen soll. Diese Ergebnisse werden in bildlicher Form nicht nur dokumentiert, sondern zweckdienlich für die Kommunikation des erzielten Erfolgs auf YouTube gestellt. Die Vorher-Nachher-Schau nach klassischem Vorbild der Reality TV Make-Over-Formate gibt Aufschluss über das sich einerseits durch Individualität, andererseits durch strikte Normierung, auszeichnende Ergebnis. Zu den Leibespräsentationen geben die Personen ihre Beweggründe für die Körpertransformation bekannt und verweisen darauf, dass jeder es schaffen kann, zu seiner Topform zu gelangen. Diese beschränke sich nicht nur auf das Äußere, da mentale Belastbarkeit gleichermaßen trainiert werde.⁹³⁹ Auch hier ergibt die Frage nach dem Ursprung von Bild und Abbild keinen Sinn. Ganz Simu-

938 <https://www.freeletics.com/de>, letzter Aufruf: 05.03.2015.

939 Vgl. <https://www.youtube.com/watch?v=pdqC5MRveDw>, letzter Zugriff: 05.03.2015.

lation und doch vollkommen wirklich, authentisch und unmittelbar am eigenen Leib reproduzierbar. Die Bilder scheinen keine Grenzen zwischen sozialen, ökonomischen, geschlechtlichen, nationalen oder religiösen Gruppen zu implizieren, sind aber durch ihren expliziten Bezug auf einen optimierten Leib Ausdruck einer Selbstaffirmation im Sinne Foucaults und einer damit einhergehenden Distinktion.⁹⁴⁰

Ob die Materialisierung des Bildes innerhalb einer Inszenierungsgesellschaft als Selbstermächtigung des Individuums oder als umfassende Beherrschung zu werten ist, muss das Subjekt entscheiden, das durch seinen Leib seine Wirklichkeit konstituiert und sich zu ihr verhalten kann. Jeder Vermittlung, einer auf Zeichen basierenden Wirklichkeit, kann durch rationale und oder emotionale Verinnerlichung der Mechanismen die diese Zuschreibung bedingen, subjektive Wirklichkeit, die unmittelbare leibliche Resonanz umfasst, zugeschrieben werden. Die Materialisierung des Bildes, wie auch immer sie aus Perspektive der Macht interpretiert wird, zeugt von dem Versuch, den Dualismus von Zeichen und Leib zu überwinden, um zu einer stets gegenwärtigen Wirklichkeit zu gelangen. Das Reality TV bietet durch seine strukturellen und seine inhaltlichen Anknüpfungspunkte an die Lebenswelt seiner Rezipienten die Möglichkeit einer solchen Vergegenwärtigung.

Die Formate setzen den Entstehungsprozess von Wirklichkeit ästhetisch um und bedingen ihn durch die Wahrnehmung außerhalb der Formate. Die Verhandlungsergebnisse von Alltagsinszenierungen bilden sowohl in ihrer Möglichkeit der Wiederverkörperung durch die Rezipienten, als auch nur in ihrer Zur-Kenntnisnahme als lebensweltlich existente Zeichenkonfigurationen, einen Teil der intersubjektiven Wirklichkeit. Zu dieser Intersubjektivität können sich Subjekte, die sich eine Lebenswelt teilen, in ein Verhältnis setzen, das ihren individuellen Standpunkt, ihre Wirklichkeit bedingt.

⁹⁴⁰ Vgl. Foucault, Michel: *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1977, S. 148.

Inszenierung, Theatralität und die dadurch entstehende Wirklichkeit sind dabei stets als gleichermaßen produktions- und rezeptionsästhetische Kategorien zu betrachten. Das Sein als Handeln zu begreifen rückt den aktiven Akt der Gestaltung und somit die Produktion in den Vordergrund. Ausgangspunkt bildet das leibliche Wirken, die Unmittelbarkeit des Leibes, der mentale Repräsentationen in physisch messbare Bewegung umsetzt. Dem Sein als gestaltetem Akt, scheinen keine sozioökonomischen, sozialen oder religiösen Restriktionen mehr zu obliegen, sondern lediglich Grenzen der Verkörperung. Der doppelte Ursprung der Wirklichkeit in Zeichensystem und Leiblichkeit, sowie der technische Stand unserer Lebenswelt ermöglichen es dabei auch ohne Probleme den semiotischen Körper auf Basis einer Zeichenkonfiguration zu erstellen und mit diesem Körper bei voller lebensweltlicher Konsequenz zu interagieren. Diese können subjektiv wirklich werden ohne jemals unmittelbar leiblich zu sein.

Die Kompensation der Präsenz durch Präsentation innerhalb des Theatralitätskonzeptes als beschreibendem Modell von Wirklichkeit, wirkt sich dabei gleichermaßen auf die Produktion und Rezeption dieser Wirklichkeit aus. Die Grenze der Verkörperung bezieht sich nicht nur auf das Hervorbringen, sondern ebenso auf das Empfinden, auf den leiblichen Rückbezug der Wahrnehmung von Wirklichkeit. Was dem Subjekt als wirklich, als etwas das vermittelt oder unmittelbar an die Empfindungen des eigenen Leibes rückbeziehbar erscheint, kann wirklich werden.

Die zunehmende Technisierung der Lebenswelt hat dabei längst die Schwelle der unmittelbaren Produktion und Rezeption überschritten. Börsenkurse die sich im Bereich der Nanosekunden bewegen, entziehen sich ohne vermittelnde Medien der menschlichen Wahrnehmung. Die Erfindung Annahme und Erfolg solcher Systeme zeugen vom unbeirraren Willen nach Optimierung als Ausdruck ökonomischer Akkumulation von Zeit und Ressourcen und einer sich dadurch manifestierenden Fixierung auf die Produktion von Wirklichkeit. Dieser Optimierung wird der Leib in seiner Vergänglichkeit nicht standhalten können. Der hier beschriebene Materialisierungsprozess richtet

sich in diesem Sinne ebenfalls auf die Produktion und Akkumulation von Wirklichkeit, allerdings einer noch leiblich anschlussfähigen, die als Ausdruck der Sehnsucht nach Leiblichkeit gedeutet werden kann.

Die Anschlussfähigkeit beinhaltet dabei ebenso den leiblichen Aspekt der Vergänglichkeit der sich essentiell von fortschrittsorientierter Optimierung abgrenzt. Der Prozess bezieht den Menschen in seiner leiblichen Vergänglichkeit und seiner Fähigkeit zur anschlussfähigen Rezeption von unmittelbar erfahrbare Wirklichkeit mit ein. Diese Rezeption als gleichermaßen konstitutiver Teil menschlicher Wirklichkeit, muss dabei keine produktive Leistung nach sich ziehen, obwohl sie Zeit und somit Ressourcen vereinnahmt und durch eine solch unproduktive Erfahrung der Verhandlung eines anderen Selbst verschwendet. Ob uns dieses Angebot einer Verschwendung im Bataillischen Sinne zu Lachenden, Tanzenden und Festgebern macht, sei dahingestellt, dass sie uns unserer Wirklichkeit näher bringt, steht fest.

Auch in einer mediatisierten Welt erfahren wir die Wirklichkeit in ihrer gesamten Konsequenz nur, wenn wir sie leiblich erfahren. Ob bei der Nahaufnahme von Horstis Hand auf dem Hintern seiner jugendlichen Freundin, Larissas Sternsuche in einer mit Ungeziefer gefüllten Limousine, dem Anblick von Gebissruinen oder in Verhandlungsakten, die fixierte lebensweltliche Zeichenkonfiguration betreffen, entscheiden wir letztlich durch die Vernunft unseres Leibes, wie unmittelbar und wirklich diese Wirklichkeit für uns ist und wie wir uns zu ihr verhalten.

Literaturverzeichnis

Adorno, Theodor W.: *Philosophie der neuen Musik*. Zitiert nach: Weninger, Regina: *Künstlerische Authentizität. Philosophische Untersuchung eines umstrittenen Begriffs*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2009

Adorno, Theodor: *Prolog zum Fernsehen*. In: Ders.: *Eingriffe. Neukritische Modelle*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1969

Auslander, Phillip: *Tryin' To Make It Real. Live performance, simulation, and the discourse of authenticity in rock culture*. In: Ders. (Hrsg.): *Liveness. Performance in a mediatized culture*. London: Routledge, 2008

Austin, John L.: *How to Do Things with Words*. Cambridge: Harvard University Press, 1962

Balme, Christopher: *Theater zwischen den Medien: Perspektiven theaterwissenschaftlicher Intermedialitätsforschung*. In: Balme, Christopher; Moninger, Markus (Hrsg.): *Crossing Media. Theater – Film – Fotografie – Neue Medien*. München: Epodium Verlag, 2004

Bataille, Georges: *Die Aufhebung der Ökonomie*. Bergfleth, G. (Hrsg.). München: Matthes & Seitz, 2001

Bataille, Georges: *Die Erotik*. Bergfleth, G. (Hrsg.). München: Matthes & Seitz, 1994

Bataille, Georges: *Die Tränen des Eros*. Bergfleth, G. (Hrsg.). München: Matthes & Seitz, 1993

Baudrillard, Jean: *Das Ende des Panoptikums*. In: Ders.: *Agonie des Realen*. Berlin: Merve, 1978

- Baudrillard, Jean: *Das System der Dinge. Über unser Verhältnis zu den alltäglichen Gegenständen*. Frankfurt a. M., New York: Campus Verlag, 2007
- Baudrillard, Jean: *Der Symbolische Tausch und der Tod*. Berlin: Matthes & Seitz, 2011
- Baudrillard, Jean: *Die Fatalität der Moderne. Ein Interview*. In: Bergfleth, Gerd: *Zur Kritik der palavernden Aufklärung*. München: Matthes & Seitz, 1984
- Baudrillard, Jean: *Die Intelligenz des Bösen*. Wien: Passagen Verlag, 2006
- Baudrillard, Jean: *Ende des Panoptikums*. In: Ders.: *Agonie des Realen*. Berlin: Merve, 1978
- Baudrillard, Jean: *Jenseits von Wahr und Falsch oder die Hinterlist des Bildes*. In: Bachmayer, Hans Matthäus; van de Loo, Otto ; Rötzer, Florian (Hrsg.): *Bilderwelten – Denkbilder*. München: Boer, 1986
- Baudrillard, Jean: *Präzession der Simulakra*. In: Ders.: *Agonie des Realen*. Berlin: Merve, 1978
- Baudrillard, Jean: *Requiem für die Medien*. In: Ders.: *The Kool Killer oder der Aufstand der Zeichen*. Berlin: Merve, 1978
- Baudrillard, Jean: *Spiralförmige Negativität- die Möbius Spirale*. In: Ders.: *Agonie des Realen*. Berlin: Merve, 1978
- Bäuerl, Casten: *Zwischen Rausch und Kritik 1. Auf den Spuren von Nietzsche, Bataille, Adorno und Benjamin*. Bielefeld: Aisthesis, 2003
- Baur, Nina; Luedtke, Jens (Hrsg.): *Die soziale Konstruktion von Männlichkeit. Hegemoniale und marginalisierte Männlichkeiten in Deutschland*. Opladen, Farmington Hills: Verlag Barbara Budrich, 2008

- Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1963
- Bente, Gary; Fromm, Bettina: *Affektfernsehen. Motive, Angebotsweisen und Wirkungen*. Opladen: Leske und Budrich, 1997
- Betz, Astrid: *Inszenierung in der Südsee. Untersuchung zur Konstruktion von Authentizität im Theater*. München: Utz Verlag, 2000
- Boelderl, Artur R.: *Über Gottes Verschwendung und andere Kopflosigkeiten*. Berlin: Parerga, 2005
- Bourdieu, Pierre: *Die Männliche Herrschaft*. Bolder, Jürgen (Übers.). Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2005
- Bourdieu, Pierre: *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1982
- Bourdieu, Pierre: *Sozialer Sinn. Kritik der theoretischen Vernunft*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1993
- Brecht, Berthold: *Journal Eintrag vom 6.12.1940*. In: Ders.: *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*. Berlin, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1993, Bd.26
- Brinkhan, Natascha: *Die Wahrheit vom Grill*. In: Pörksen, Bernhard; Krischke, Wolfgang (Hrsg.): *Die Casting Gesellschaft. Die Sucht nach Aufmerksamkeit in den Medien*. Köln: Herbert von Halem Verlag, 2010
- Brockhaus Philosophie: *Ideen, Denker und Begriffe*. Mannheim und Leipzig: F.A. Brockhaus, 2004
- Brugger, Walter; Schöndorf, Harald (Hrsg.): *Philosophisches Wörterbuch*. Freiburg im Breisgau: Karl Alber Verlag, 2010

- Budke, Wilhelm: *Authentizität. Auf der Suche nach Zeitgenössischen Mythen. Über den Verbleib von Mythen in mythosfreien Zeiten*. Tönning: Der andere Verlag, 2004
- Burns, Elisabeth: *Theatricality. A study in convention in theatre and everyday life*. Zitiert nach: Fischer-Lichte, Erika (Hrsg.): *Theatralität und die Krisen der Repräsentation*. Stuttgart: Poeschel/Metzler, 2001
- Cassirer, Ernst: *Philosophie der Symbolischen Formen. Zweiter Teil: Das mythische Denken*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1977
- Connell, Raewyn.: *Der gemachte Mann. Konstruktion und Krise von Männlichkeiten*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2006
- Damerau, Burghard: *Wahrheit/ Wahrscheinlichkeit*. In: Barck, Karlheinz (Hrsg.): *Ästhetische Grundbegriffe, Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Bd.1, Stuttgart: Metzler, 2005
- Evreinov, Nikolaj N.: *Apologija teatral'nostrj*. Zitiert nach: Xander, Harald: *Theatralität im vorrevolutionären russischen Theater. Evreinovs Entgrenzung des Theaterbegriffs*. In: Fischer-Lichte, Erika (Hrsg.): *Arbeitsfelder der Theaterwissenschaft*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1994
- Evreinov, Nikolaj: *Theatr dlja sebja (Theater für sich selbst)* Teil 1, St. Petersburg 1915. Zitiert nach: Fischer-Lichte, Erika (Hrsg.): *Theatralität und die Krisen der Repräsentation*. Stuttgart: Poeschel/Metzler, 2001
- Faulstich, Werner: *Grundkurs Fernsehanalyse*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2008

- Fiebach, Joachim: *Brechts Straßenszene. Versuch über die Reichweite des Theatermodells*. In: Ders.: *Keine Hoffnung, keine Verzweiflung. Versuche um Theaterkunst und Theatralität*. Berlin: Vistas, 1998
- Fischer-Lichte, Erika (Hrsg.): *Theatralität und die Krisen der Repräsentation*. Stuttgart: Poeschel/Metzler, 2001
- Fischer-Lichte, Erika (Hrsg.): *Arbeitsfelder der Theaterwissenschaft*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1994
- Fischer-Lichte, Erika: „*Ab die alten Fragen...*“ *und wie die Theatertheorie mit ihnen umgeht*. In: Nickel, Hans-Wolfgang (Hrsg.): *Symposium Theatertheorie*. Berlin: 1999
- Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2004
- Fischer-Lichte, Erika: *Aufführungen. Diskurs – Macht – Analyse*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2012
- Fischer-Lichte, Erika: *Theatralität als kulturelles Modell*. In: Ders. (Hrsg.): *Theatralität als Modell in den Kulturwissenschaften*. Tübingen, Basel: Francke, 2004 a
- Fischer-Lichte, Erika: *Geschichte des Dramas*. Stuttgart: UTB, 1990
- Fischer-Lichte, Erika: *Performativität. Eine Einführung*. Bielefeld: Transcript, 2012
- Fischer-Lichte, Erika: *Theatralität und Inszenierung*. In: Fischer-Lichte, Erika; Horn, Christian; Pflug, Isabel; Warstat, Matthias (Hrsg.): *Inszenierung von Authentizität. Theatralität* (Bd. 1). Tübingen, Basel: Francke, 2007
- Foucault, Michel: *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1977

- Foucault, Michel: *Die Gouvernementalität*. In: Bröckling, Ulrich; Krasmann, Susanne; Lemke, Thomas (Hrsg.): *Gouvernementalität der Gegenwart. Studien zur Ökonomisierung der Gegenwart*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2000
- Foucault, Michel: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1976
- Frisk, Hjalmar: *Griechisches etymologisches Wörterbuch*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 1960
- Früchtl, Josef; Zimmermann, Jörg (Hrsg.): *Ästhetik der Inszenierung*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2001
- Gebhardt, Winfried: *Fest, Feier und Alltag. Über die gesellschaftliche Wirklichkeit des Menschen und ihre Deutung*. Zitiert nach: Steuten, Ulrich: *Das Ritual in der Lebenswelt des Alltags*. Gießen: Focus Verlag, 1998
- Gennep, Arnold van: *Übergangsriten*, Klaus Schomburg (Übers.). Frankfurt a. M., New York: Campus, 1986
- Glaserfeld, Ernst v.: *Einführung in den radikalen Konstruktivismus*. In: Watzlawick, Paul: *Die erfundene Wirklichkeit. Wie wir wissen, was wir zu wissen glauben? Beiträge zum Konstruktivismus*. München: Piper, 6. Auflage, 2012
- Goethe, Johann Wolfgang v.: *Sämtliche Werke in 18 Bänden*. Bd.1, Sämtliche Gedichte. Zürich: Artemis, 1950
- Goffman, Erving: *Presentation of Self in Everyday Life*. New York: Doubleday Anchor Books, 1959
- Griese, Hartmut M.: *Rollentheorie und Anthropologie*. Duisburg: Verlag der Sozialwissenschaftlichen Kooperative, 1976

- Grimm, Jürgen: *Wirklichkeit als Programm? Zuwendungsattraktivität und Wirkung von Reality TV*. In: Hallenberger, Gerd (Hrsg.): *Neue Sendeformen im Fernsehen. Ästhetische, juristische, ökonomische Aspekte*. Siegen: DFG Sonderforschungsbereich 240, Universität GH Siegen, 1995
- Halder, Alois: *Philosophisches Wörterbuch*. Freiburg: Herder, 1993
- Hausen, Karin: *Polarisierung der Geschlechtscharaktere – Eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben*. In: Conze, Werner H. (Hrsg.): *Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit Europas*. Stuttgart: Kohlhammer, 1976
- Hill, Anette: *Reality TV. Audiences and Popular Factual Television*. London, New York: Routledge, 2005
- Hilzinger, Klaus, Harro: *Die Dramaturgie des dokumentarischen Theaters*. Tübingen: Niemeyer, 1976
- Hofmeister, Heather; Baur, Nina; Röhler, Alexander: *Versorgen oder Fürsorgen? Vorstellung der Deutschen von Aufgaben guter Vaterschaft*. In: Villa, Paula-Irene; Thiessen, Barbara (Hrsg.): *Mütter – Väter. Diskurse, Medien, Praxen*. Münster: Westfälisches Dampfboot, 2009
- Huxley, Aldous: *Die Pforten der Wahrnehmung. Meine Erfahrung mit Meskalin*. München: Piper & Co, 11. Auflage, 1981
- James, William: *The Principles of Psychology. Authorized Edition in two Volumes* (1890). Zitiert nach: Schütz, Alfred: *Theorie der Lebenswelt 1. Die pragmatische Schichtung der Lebenswelt*. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH, 2003
- Jappe, Elisabeth: *Performance, Ritual, Prozeß. Handbuch der Aktionskunst in Europa*. München: Prestel Verlag, 1993

- Keppeler, Angela: *Wirklicher als die Wirklichkeit? Das neue Realitätsprinzip der Fernsehunterhaltung*. Frankfurt a. M.: Fischer, 1994
- Klaus, Elisabeth: *Fernsehreifer Alltag: Reality TV als neue, gesellschaftsgebundene Angebotsform des Fernsehens*. In: Thomas, Tanja (Hrsg.) *Medienkultur und soziales Handeln*. Wiesbaden: VS, 2008
- Klebitz, Julia; Müller, Jaana: *Werner Mang. Unter dem Messer*. In: Pörksen, Bernhard; Kruschke, Wolfgang (Hrsg.): *Die Casting Gesellschaft. Die Sucht nach Aufmerksamkeit und das Tribunal der Medien*. Köln: Halem, 2010
- Knaller, Susanne: *Ein Wort aus der Fremde. Geschichte und Theorie des Begriffs Authentizität*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter GmbH, 2007
- Knaller, Susanne: *Genealogie eines ästhetischen Authentizitätsbegriffs*. In: Müller, Haro: *Authentizität. Diskussion eines ästhetischen Begriffs*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2006
- Knaller, Susanne; Müller, Haro (Hrsg.): *Authentizität. Diskussion eines ästhetischen Begriffs*. München: Wilhelm Fink, 2006
- Knaller, Susanne; Müller, Haro: *Authentisch, Authentizität*. In: Barck, Karlheinz (Hrsg.): *Ästhetische Grundbegriffe, Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Bd.7, Supplementteil, Stuttgart: J. B. Metzler, 2005
- Knothe, Matthias: *Konvergenz der Medien-eine rechtliche Betrachtung*. Bonn: Europa Verlag, 1999
- Kracauer, Siegfried: *Theorie des Films die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1985

- Krais, Beate; Gebauer, Gunter: *Habitus*. Zitiert nach: Meuser, Michael: *Riskante Praktiken. Zur Aneignung von Männlichkeit in den ernstesten Spielen des Wettbewerbs*. In: Bilden, Helga; Dausien, Bettina (Hrsg.): *Sozialisation und Geschlecht. Theoretische und methodologische Aspekte*. Opladen: Verlag Barbara Budrich, 2006
- Kramer, Kirsten; Dünne, Jörg: *Einleitung, Theatralität und Räumlichkeit*. In: Kramer, Kirsten; Dünne, Jörg; Friedrich, Sabine (Hrsg.): *Theatralität und Räumlichkeit. Raumordnungen und Raumpraktiken im theatralen Mediendispositiv*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2009
- Kramer, Wolfgang: *Technokratie als Entmaterialisierung der Welt: Zur Aktualität der Philosophien von Günther Anders und Jean Baudrillard*. Münster: Waxmann, 1998
- Kühne, Thomas (Hrsg.): *Männergeschichte – Geschlechtergeschichte. Männlichkeit im Wandel der Moderne*. Frankfurt a. M., New York: Campus Verlag, 1996
- Lazarowicz, Klaus: *Gespielte Welt. Eine Einführung in die Theaterwissenschaft an ausgewählten Beispielen*. Frankfurt a. M.: Peter Lang, 1997
- Lethen, Helmut: *Versionen des Authentischen: sechs Geheimplätze*. In: Böhme, Hartmut; Scherpe, Klaus R. (Hrsg.): *Literatur und Kulturwissenschaften. Positionen, Theorien, Modelle*. Reinbek: Rowohlt, 1996
- Loewvy, Hanno; Moltmann, Berhard: *Erlebnis – Gedächtnis – Sinn. Authentische und Konstruierte Erinnerung*. Frankfurt a. M.: Campus Verlag, 1996
- Lücke, Stephanie: *Real Life Soaps. Ein neues Genre des Reality TV*. Berlin, Münster: LIT Verlag, 2002

- Luckmann, Thomas: *Lebenswelt und Gesellschaft. Grundstrukturen und geschichtliche Wandlungen*. Paderborn, München, Wien, Zürich: Schöninghausen, 1980
- Lukas Evangelium 24, 1-10: In: *Das Neue Testament. Einheitsübersetzung der heiligen Schrift*. Stuttgart: Verlag Katholische Bibelwerk, 1991
- Lüneborg, Margreth: *Phänomene der Entgrenzung. Journalismus zwischen Fakt und Fiktion, Information und Unterhaltung*. In: Göttlich, Udo; Friedrichsen, Mike (Hrsg.): *Diversifikation in der Unterhaltungsproduktion*. Köln: Herbert von Halem Verlag, 2004
- Lüneborg, Margreth; Martens, Dirk; Köhler, Tobias; Töpfer, Claudia: *Skandalisierung im Fernsehen. Strategien, Erscheinungsformen und Rezeption von Reality TV Formaten*. Düsseldorf: Vistas Verlag GmbH, 2011
- Martínez, Matias: *Zur Einführung: Authentizität und Medialität in künstlerischen Darstellungen des Holocaust*. In: Ders. (Hrsg.): *Der Holocaust und die Künste. Medialität und Authentizität von Holocaust Darstellungen in Literatur, Film, Video, Malerei, Denkmälern und Musik*. Bielefeld: Aisthesis, 2004
- Matzker, Reinert: *Fernsehen und Kitsch – Massenmedialität..* In: Ders.: *Ästhetik der Medialität. Zur Vermittlung von künstlerischen Welten und ästhetischen Theorien*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2008
- Mc Milan, Daniel A.: „...die höchste und heilige Pflicht...“ *Das Männlichkeitsideal der deutschen Turnbewegung 1811-1871*. In: Kühne, Thomas (Hrsg.): *Männergeschichte – Geschlechtergeschichte. Männlichkeit im Wandel der Moderne*. Frankfurt a. M., New York: Campus Verlag, 1996

- Mead, Georg Herber; Morris, L. W. (Hrsg.): *Geist, Identität und Gesellschaft*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1993, 9. Auflage
- Meuser, Michael: *Riskante Praktiken. Zur Aneignung von Männlichkeit in den ernstesten Spielen des Wettbewerbs*. In: Bilden, Helga; Dau-sien, Bettina (Hrsg.): *Sozialisation und Geschlecht. Theoretische und methodologische Aspekte*. Opladen: Verlag Barbara Budrich, 2006
- Meuser, Michael; Klein, Gabriele (Hrsg.): *Ernste Spiele. Zur politischen Soziologie des Fußballs*. Bielefeld: Transcript, 2008
- Meyer, Thomas; Kampmann, Martina: *Politik als Theater. Die neue Macht der Darstellungskunst*. Zitiert nach: Symanski, Berenika: *Theatraler Protest und der Weg Polens zu 1989*. Bielefeld: Transcript, 2012
- Mikos, Lothar; Feise, Patricia; Herzog, Katja; Prommer, Elisabeth; Veihl, Verena: *Im Auge der Kamera. Das Fernsehereignis Big Brother*. Berlin: Vistas, 2000
- Münz, Rudolph: *Ein Kadaver den es noch zu töten gilt*. In: Ders.: *Theater und Theatralität*. Berlin: Schwarzkopf und Schwarzkopf, 1998
- Nassehi, Armin: *Soziologie. Zehn einführende Vorlesungen*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften GWV Fachverlage GmbH, 2008
- Nietzsche, Friedrich: *Also sprach Zarathustra*. Köln: Anaconda Verlag, 2005
- Nietzsche, Friedrich: *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne*. München: Hanser, 1980
- Odin, Roger: *Dokumentarischer Film – dokumentarisierende Lektüre*. In: Hohenberger, Eva: *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. Berlin: Verlag Vorwerk 8, 2006

- Opitz-Belakhal, Claudia: *Geschlechtergeschichte*. Frankfurt a. M., New York: Campus Verlag, 2010
- Oulette, Laurie; Susan Murray: *Introduction*. In: Ders. (Hrsg.): *Reality TV. Remaking Television Culture*. New York, London: New York University Press, 2004
- Pfister, Manfred: *Das Drama. Theorie und Analyse*. München: Wilhelm Fink Verlag, 11. Auflage, 2001
- Platvoet, Jan: *Das Ritual in pluralistischen Gesellschaften*. In: Belliger, Andrea; Krieger, David J. (Hrsg.): *Ritualtheorien. Ein einführendes Handbuch*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften/GWV Fachverlage GmbH, 4. Auflage, 2008
- Posch, Waltraud: *Projekt Körper. Wie der Kult um die Schönheit unser Leben prägt*. Frankfurt a. M., New York: Campus, 2009
- Proust, Marcel: *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*. Bd.1–3 Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2000
- Rauch, Elisabeth: *Sprachrituale in institutionellen und institutionalisierten Text- und Gesprächsorten*. Frankfurt a. M.: (Diss.) 1992
- Rolf, Thomas: *Vom Subjekt auf dem Siedepunkt*. In: Hetzel, Andreas, Wiechens, Peter: *Georges Bataille. Vorreden zur Grenzüberschreitung*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 1999
- Röttgers, Kurt; Fabian, Reinhard: *Authentisch*. In: Ritter, Joachim (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd.1, Basel: Schwabe & Co., 1971
- Rouvel, Kristof: *Glaubwürdigkeit, Wahrhaftigkeit und Authentizität*. In: Berg, Jan; Hügel, Hans-Otto; Kurzenberger, Hajo (Hrsg.): *Authentizität als Darstellung*. Hildesheim: Universität, 1997

- Rump, Peter: *Thailand Handbuch*. Bielefeld: Reise Know How Verlag, 15. Auflage, 2011
- Schanze, Helmut: *Fernsehserien als Ritual*. In: Wulf, Christoph; Zirfas, Jörg (Hrsg.): *Rituelle Welten*. Berlin: Akademieverlag, 2003
- Schetsche, Michael T.; Vähning, Christian: *Jean Baudrillard: Wider die soziologische Ordnung*. In: Moebius, Stephan; Quadflieg, Dirk (Hrsg.): *Kultur. Theorien der Gegenwart*. Wiesbaden: VS Verlag, 2006
- Schiller, Friedrich: *Über die ästhetische Erziehung des Menschen. Fünfzehnter Brief*. Zitiert nach: Trilling, Lionel: *Das Ende der Aufrichtigkeit*. Ritter Henning (Übers.). München, Wien: Carl Hanser Verlag, 1980
- Schischkoff, Georgi; Schmidt, Heinrich: *Philosophisches Wörterbuch*. Stuttgart: Kröner Verlag, 1991
- Schlich, Jutta: *Literarische Authentizität: Prinzip und Geschichte*. Tübingen: Niemeyer, 2002
- Schramm, Helmar: *Karneval des Denkens. Theatralität im Spiegel philosophischer Texte des 16. und 17. Jahrhunderts*. Berlin: Akademie Verlag, 1996
- Schramm, Helmar: *Theatralität und Denkstil. Studien zur Entfaltung theatralischer Perspektiven in philosophischen Texten des 16. und 17. Jahrhunderts*. Berlin: 1995
- Schramm, Helmar: *Theatralität und Öffentlichkeit. Vorstudien zur Begriffsgeschichte von Theater*. In: Bark, Karlheinz: *Ästhetische Grundbegriffe. Studien zu einem historischen Wörterbuch*. Berlin: J. B. Metzler, 1990

- Schramm, Helmar: *Theatralität*. In: Barck, Karlheinz (Hrsg.): *Ästhetische Grundbegriffe*. Bd. 6, Stuttgart: Metzler Verlag, 2005
- Schreyögg, Astrid: *Supervision: Ein integratives Modell. Ein Lehrbuch für Theorie und Praxis*. Paderborn: Junfermann, 1991
- Schulz, Walter: *Philosophie in der veränderten Welt*. Zitiert nach: Welz, Frank: *Kritik der Lebenswelt. Eine soziologische Auseinandersetzung mit Edmund Husserl und Alfred Schütz*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1996
- Schütz, Alfred: *Theorie der Lebenswelt 1. Die pragmatische Schichtung der Lebenswelt*. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH, 2003
- Schütz, Alfred: *Über die mannigfaltigen Wirklichkeiten*. In: Ders.: *Gesammelte Aufsätze 1. Das Problem der sozialen Wirklichkeit*. Den Haag: Martinus Nijhoff 1971
- Schütz, Alfred; Luckmann, Thomas: *Strukturen der Lebenswelt*. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft, 2003
- Searle, John R.: *Die Konstruktion der gesellschaftlichen Wirklichkeit. Zur Ontologie sozialer Tatsachen*. Reinbek: Rowohlt, 1997
- Seel, Martin: *Inszenieren als erscheinen lassen*. In: Früchtel, Josef; Zimmermann, Jörg (Hrsg.): *Ästhetik der Inszenierung*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2001
- Simhandl, Peter: *Theater Geschichte in einem Band*. Berlin: Henschel, 2007
- Simmel, Georg: *Das Relative und das Absolute im Geschlechterproblem*. (1911) In: Dahme, Heinz-Jürgen; Köhnke, Klaus Christian (Hrsg.): *Georg Simmel. Schriften zur Philosophie und Soziologie der Geschlechter*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1985

- Singer, Milton: *Traditional India: Structure and Change*. Philadelphia: American Folklore Society. 1959/1970
- Sokal, Alan; Bricmont, Jean: *Eleganter Unsinn. Wie die Denker der Postmoderne die Wissenschaft mißbrauchen*. München: C. H. Beck Verlag, 2001
- Staal, Frits: *Rules without meaning: ritual, mantras an the human science*. New York: Peter Lang, 1989
- Steuten, Ulrich: *Das Ritual in der Lebenswelt des Alltags*. Gießen: Focus Verlag, 1998
- Stockhorst, Stefanie: *Das frühzeitliche theatrum anatomicum als Ort der Affektenschulung. Überlegungen zum Verhältnis von Anatomietheater und Schaubühne*. In: Steiger, Johann Anselm: *Passion, Affekt und Leidenschaft in der Frühen Neuzeit*. Bd. 2 (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung) Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2005
- Strassman, Rick: *DMT. Das Molekül des Bewusstseins. Zur Biologie von Nahtod-Erfahrungen und mystischen Erlebnissen*. Baden, München: AT Verlag, 2012
- Strehle, Samuel: *Zur Aktualität von Jean Baudrillard. Einleitung in sein Werk*. Wiesbaden: VS Verlag, 2012
- Strub, Christian: *Trockene Rede über mögliche Ordnungen der Authentizität*. In: Berg, Jan; Hügel, Hans-Otto; Kurzenberger, Hajo (Hrsg.): *Authentizität als Darstellung*. Hildesheim: Universität, 1997
- Sturma, Dieter: *Jean-Jaques Rousseau*. München: C. H. Beck, 2001
- Symanski, Berenika: *Theatraler Protest und der Weg Polens zu 1989*. Bielefeld: Transcript, 2012

- Thomas, Tanja: *Showtime für das „unternehmerische Selbst“ - Reflexionen über das Reality TV als Vergesellschaftungsmodus*. In: Mikos, Lothar; Hoffmann, Dagmar; Winter, Rainer (Hrsg.): *Mediennutzung, Identität und Identifikationen*. Weinheim, München: Juventa, 2007
- Trilling, Lionel: *Das Ende der Aufrichtigkeit*. Ritter, Henning (Übers.): München, Wien: Carl Hanser Verlag, 1980
- Turner, Victor: *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. New York: Aldine de Gruyter, 1969
- Turner, Victor: *Das Ritual. Struktur und Anti.Struktur*. Frankfurt a. M.: Campus Verlag, 1998
- Ulfig, Alexander: *Lexikon der Philosophischen Begriffe*. Augsburg: Bechtermünz Verlag, 1993
- Ullrich, Otto: *Soziale Rolle in der Industriegesellschaft*. München: Juventa, 1978
- Walter, Christel: *Technik, Studium und Geschlecht. Was verändert sich im Technik- und Selbstkonzept der Geschlechter*. Zitiert nach: Baur, Nina; Luedtke, Jens (Hrsg.): *Die soziale Konstruktion von Männlichkeit. Hegemoniale und marginalisierte Männlichkeiten in Deutschland*. Opladen & Farmington Hills: Verlag Babara Budrich, 2008
- Warning, Rainer: *Funktion und Struktur. Die Ambivalenzen des geistlichen Spiels*. München: Fink, 1974,
- Wartemann, Gesche: *Theater der Erfahrung. Authentizität als Forderung und als Darstellungsform*. Hildesheim: Universität, 2002
- Watzlawick, Paul: *Die erfundene Wirklichkeit. Wie wir wissen, was wir zu wissen glauben? Beiträge zum Konstruktivismus*. München: Piper, 2012

- Wegener, Claudia: *Reality TV. Fernsehen zwischen Emotion und Information*. Opladen: Leske und Budrich, 1994
- Welz, Frank: *Kritik der Lebenswelt. Eine soziologische Auseinandersetzung mit Edmund Husserl und Alfred Schütz*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1996
- Wenninger, Regina: *Künstlerische Authentizität. Philosophische Untersuchung eines umstrittenen Begriffs*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2009
- West, William N.: *Theatres and Encyclopedias in Early Modern Europe*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002
- Wiechens, Peter: *Bataille zur Einführung*. Hamburg: Junius, 1995
- Winterhoff-Spurk, Peter; Heidinger, Veronika; Schwab, Frank: *Reality TV: Formate und Inhalte eines neuen Programmgenres*. Saarbrücken: Logos, 1994
- Wirtz, Rainer: *Das Authentische und das Historische*. In: Fischer, Thomas: *Alles authentisch? Popularisierung der Geschichte im Fernsehen*. Konstanz: UVK, 2008
- Wiswede, Günter: *Rollentheorie*. Stuttgart: Kohlhammer-Verlag, 1977
- Wulf, Christoph; Zirfas, Jörg: *Einführungen in die historischen, systematischen und methodischen Dimensionen des Rituals*. In: Ders. (Hrsg.): *Die Kultur des Rituals. Inszenierungen, Praktiken. Symbole*. München: Wilhelm Fink, 2004
- Xander, Harald: *Theatralität im vorrevolutionären russischen Theater. Evreinovs Entgrenzung des Theaterbegriffs*. In: Fischer-Lichte, Erika (Hrsg.): *Arbeitsfelder der Theaterwissenschaft*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1994

Verzeichnis der Zeitschriften, Zeitungen und Onlinepublikationen

Alanyali, Iris: *Warum ist das „Dschungelcamp“ 2013 preiswürdig?*
In: Welt.de, 29.01.2013, <http://www.welt.de/kultur/medien/article113220650/Warum-ist-das-Dschungelcamp-2013-preiswuerdig.html>, letzter Zugriff: 02.06.2014

Beck, Daniel; Hellmueller, Lea C. ; Aeschbacher, Nina: *Factual Entertainment and Reality TV*. Communication Research Trends 31 (2), 2012

Becker, Tobias: *Heißzeit. Wer will schon noch cool sein? Über den Niedergang einer kulturellen Attitüde*. In: KulturSPIEGEL 8/2010

Bourdieu, Pierre: *Eine sanfte Gewalt. Pierre Bourdieu im Gespräch mit Irene Dölling und Margareta Steinrücke*. Zitiert nach: Meuser, Michael: *Männerwelten. Zur kollektiven Konstruktion hegemonialer Männlichkeit*. In: Doris Janshen, Michael Meuser (Hrsg.): *Schriften des Essener Kollegs für Geschlechterforschung*. I. Jg. 2001, Heft II, digitale Publikation https://www.uni-due.de/imperia/md/content/ekfg/michael_meuser_maennerwelten.pdf, letzter Zugriff: 10.12.2014

Brackemeier, Tim: *Kommerzialisierung des Werteverfalls*. In: Stern.de, 16.01.2004, <http://www.stern.de/kultur/film/kritik-schamlose-kommerzialisierung-des-werteverfalls-518954.html?eid=518906>, letzter Zugriff: 20.08.2013

Brandt, Verena: *Villa Germania – Pensionärs Paradies Pattaya* http://www.verenabrandt.de/photo/downloads/verenabrandt_villagermania.pdf, letzter Zugriff: 10.11.2013

Brandt, Verena: *Villa Germania. Pensionärs-Paradies Pattaya*. In: Das Magazin. 05/ 2008

- Bülow, Ulrike von; Draf, Stephan; Ross, Jannes: *Die reine Schabenfreude*. In: Stern.de, 23.02.2004, <http://www.stern.de/kultur/film/ich-bin-ein-star-die-reine-schabenfreude-519125.html>, letzter Zugriff 15.01.2013.
- Ciampi, L.: *Hypothese der Affektlogik*. In: Spektrum der Wissenschaft. Heft 2, 1983, S. 83. In: Giese, Ernst; Kohlhepp, Gerd; Pohl, Jürgen; Soyez, Dietrich; Schwamp, Eike W. (Hrsg.): *Geographische Zeitschrift*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag. 1999, 87. Jahrgang, Heft 2
- Collalti, Markus; Collalti, Zoé: *Papa wen stört das?* In: FAZ Sonntagszeitung 17.02.2013
- Deeg, Daniela: *Melanie Müller und Larissa müssen schlucken: Zickenzoff in der Dschungelprüfung?* In: Augsburg-Allgemeine Zeitung, de, 21.01.14, <http://www.augsburger-allgemeine.de/panorama/Melanie-Mueller-und-Larissa-muessen-schlucken-Zickenalarm-in-der-Dschungelpruefung-id28524752.html>, letzter Zugriff: 25.01.15.
- Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt, 3.7.1992, In: Wegener, Claudia: *Reality TV. Fernsehen zwischen Emotion und Information*. Opladen: 1994
- Dpa: *Melanie Müller zeigt viel Haut. Bilder: Die Dschungelkönigin beim Nacktrodeln*. In: Abendzeitung München. de, 16.02.14, <http://www.abendzeitung-muenchen.de/inhalt.melanie-mueller-zeigt-viel-haut-bilder-die-dschungelkoenigin-beim-nacktrodeln.d4d426c8-387f-4d77-bbe7-f084e0ff9870.html>, letzter Zugriff: 12.12.14
- Fricke, Harald; Nickodemus, Katja: *Man muss sich vor der Wahrheit hüten*. In: TAZ, 22.11.2000 <http://www.taz.de/1/archiv/?id=archivseite&dig=2000/11/22/a0119>, letzter Zugriff: 31.07.14
- Gottberg, Hajo von; Hallenberger, Gerd: *Reality Shows, soziale Netzwerke und Videoüberwachung. Die Grenzen des Privaten werden gesellschaftlich immer neu ausgehandelt*. In: tv diskurs 48, 2/2009

- Haase, Jürgen: *Das Vergessen der menschlichen Gefühle in der Antropogeographie*. In: Giese, Ernst; Kohlhepp, Gerd; Pohl, Jürgen; Soyez, Dietrich; Schwamp, Eike W. (Hrsg.): *Geographische Zeitschrift*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1999, 87. Jahrgang, Heft 2
- Hanfeld, Michael: *Interview das ist römische Unterhaltung*. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Nr.16, 20.01.2004
- Hauck, Miriam: TV Kritik: „*Ich bin ein Star holt mich hier raus!*“ *Schlamm drüber*. In: Süddeutsche.de, 30.01.2011, <http://www.sueddeutsche.de/medien/tv-kritik-ich-bin-ein-star-holt-mich-hier-raus-schlamm-drueber-1.1052771>, letzter Zugriff: 01.09.2013
- Heinen, Christina: *Zuhause im Glück*. In: tv diskurs 48, 2/2009
- Herrenwitz mit Mätresse*. In: TAZ, 09.08.13 <http://www.taz.de/1/archiv/digitaz/artikel/?ressort=tz&dig=2013%2F08%2F09%2Fa0150&cHash=3791dc4581f131a88c9df2356f459e32>, letzter Zugriff: 28.10.14.
- Herzinger, Richard: *Der gläserne Mensch wird in Deutschland zum Ideal*. In: Welt.de, 01.02. 2014, <http://www.welt.de/debatte/kommentare/article124425776/Der-glaeserne-Mensch-wird-in-Deutschland-zum-Ideal.html>, letzter Zugriff: 09.04.14.
- Hickethier, Knut: „*Bild erklärt den Daniel*“ oder „*Wo ist Kübelböcks Brille?*“ - *Medienkritik zur Fernsehshow „Deutschland sucht den Superstar*“ In: Weiß, Ralph (Hrsg.): *Zur Kritik der Medienkritik. Wie Zeitungen das Fernsehen beobachten*. Schriftenreihe Medienforschung der LfM, Band 48, 2005
- Hill, Anette: *Fernsehzuschauer und Factual TV in Großbritannien*. In: tv diskurs 30, 4/2004

Hirzel, Joachim: *Extrem schön! Extrem übel!*. In: Focus Online, 29.04.09 http://www.focus.de/kultur/kino_tv/focus-fernsehclub/extrem-schoen-extrem-uebel_aid_393061.html

http://www.focus.de/kultur/kino_tv/focus-fernsehclub/extrem-schoen-extrem-uebel_aid_393061.html, letzter Zugriff: 10.04.14

<http://www.welt.de/debatte/kommentare/article124425776/Derglaeserne-Mensch-wird-in-Deutschland-zum-Ideal.html>, letzter Zugriff 09.04.14

<http://www.zeit.de/2010/32/Dokusoaps>, letzter Zugriff: 17.01.2015.

Jahner, Björn: *Villa Germania geht in die nächste Runde. Horsts Geburtstagsfeier und beginn der 2. Staffel*. In: Der Farang, 03.05.13 <http://der-farang.com/de/pages/villa-germania-geht-in-die-naechste-runde>, letzter Zugriff: 10.07.14

Kaa, Tatjana: *Die Sendung heißt „Extrem Schön!“ So wurde ich für's TV verstümmelt*. In: Bild.de, 21.12.2012, <http://www.bild.de/news/inland/behandlungsfehler/so-wurde-ich-fuers-tv-verstuemmelt-27755930.bild.html>, letzter Zugriff: 12.02.14

Kaa, Tatjana: *Die Sendung heißt „Extrem Schön“! So wurde ich fürs TV verstümmelt*. In: Bild.de, 21.12.12 <http://www.bild.de/news/inland/behandlungsfehler/so-wurde-ich-fuers-tv-verstuemmelt-27755930.bild.html>

kh: *RTL bringt „Adam sucht Eva“ im Schnelldurchlauf zu Ende*. In: digitalfernsehen.de, 22.09.2014, <http://www.digitalfernsehen.de/RTL-bringt-Adam-sucht-Eva-im-Schnelldurchlauf-zum-Ende.119757.0.html>, letzter Zugriff: 09.02.15.

- Kilborn, Richard: *How real can you get: Recent Developments in Reality Television*. In: *European Journal of Communication*. S. 423. In: Holmes, Su; Jermyn, Deborah: *Understanding Reality TV*. London, New York: 2006, S.2.
- Kissler, Alexander: *Das große Harz 4 Theater* In: *Süddeutsche Zeitung*, 08.12.2009
- Klaus, Elisabeth & Lücke, Stephanie: *Reality TV- Definition und Merkmale einer erfolgreichen Genrefamilie am Beispiel von Reality-Soaps und Doku-Soap*. *Medien und Kommunikationswissenschaft* 51–2, 2003
- Klaus, Elisabeth: *Der Gegensatz von Information ist Desinformation, der Gegensatz von Unterhaltung ist Langeweile*. In: *Rundfunk und Fernsehen* Nr.3, 1996
- Kohlmaier, Matthias: *Wenn peinliche Opas auf Playboyhäuschen treffen*. In: *Süddeutsche. de*, 17.01.14 <http://www.sueddeutsche.de/medien/die-kandidaten-im-dschungelcamp-wenn-peinliche-opas-auf-playboyaeschen-treffen-1.1862584>, letzter Zugriff: 10.10.14.
- Lessenich, Stephan; van Dyk, Silke: *Die Graue Ressource*. In: *Der Freitag*, 25.01.2011, <https://www.freitag.de/autoren/der-freitag/die-graue-ressource>, letzter Zugriff: 22.01.2015.
- Lotman, Juri: *Der Platz der Filmkunst im Mechanismus der Kultur*. In: *Montage/ av. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*, 13.02.2004, http://www.montage-av.de/a_2004_2_13.html, letzter Zugriff: 18.02.2015
- Nabi, Robin: *Determing Dimensions of Reality. A Concept Mapping of the Reality TV Landscape*. In: *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, June, 2007, S. 383. In: http://academic.csuohio.edu/kneuendorf/frames/phx/creativegeography/nabi_07.pdf, letzter Zugriff: 09.02.2015

- Nabi, Robin; Biely, Erica N; Morgan, Sara ; Stitt, Carmen: *Reality-Based Television Programming and the Psychology of its Appeal*. In: Media Psychology, 5, 2003 In: http://academic.csuohio.edu/kneuendorf/frames/phx/creativegeography/nabietal_03.pdf, letzter Zugriff: 02.02.2015
- Osang, Alexander: *Tod im Paradies*. Der Spiegel: 13/2009
- Pauer, Nina: *Der produzierte Prolet*. In: Zeit Online, 09.08.2010, *Programming and the Psychology of its Appeal*. Media Psychology, 5:4, 2003
- red: *Melanie Müller Beichtet: „Ich war ein Escort Girl“*. In: Krone Zeitung, 10.10.14, http://www.krone.at/Stars-Society/Melanie_Mueller_beichtet_Ich_war_ein_Escort-Girl-Pikante_Sex-Details-Story-422657, letzter Zugriff: 25.01.15.
- Reich, Kersten: *Zum Realitätsbegriff im Konstruktivismus*. Köln: 2002, <http://www.uni-koeln.de/hf/konstrukt/texte/download/realitaetsbegriff.pdf>, letzter Zugriff: 19.07.2014
- Roth, G.: *Verstand und Gefühle. Kunstformen International*. 1994, S. 125 In: Giese, Ernst; Kohlhepp, Gerd; Pohl, Jürgen; Soyez, Dietrich; Schwamp, Eike W. (Hrsg.): *Geographische Zeitschrift*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag. 1999, 87. Jahrgang, Heft 2
- Sagatz, Kurt: *Dschungelcamp für Grimme Preis nominiert*. In: Der Tagesspiegel, 30.01.2013 <http://www.tagesspiegel.de/medien/preiswuerdig-dschungelcamp-fuer-grimme-preis-nominiert/7702854.html> Zugriff: 10.09.2014
- Saltzwedel, Johannes: *Dämon der Echtheit*. In: Der Spiegel Nr. 45, 06. November 2000, In: Schlich, Jutta: *Literarische Authentizität: Prinzip und Geschichte*. Tübingen: Niemeyer, 2002

- Schneeberger, Ruth: *Die unerträgliche Seichtigkeit des Scheins*. In: Süddeutsche Online, 20. 07. 2011, <http://www.sueddeutsche.de/medien/tv-kritik-extrem-schoen-die-unertraegliche-seichtigkeit-des-scheins-1.1122287>, letzter Zugriff: 10.04.14
- Schneeberger, Ruth: *Villa Germania und die neuen Kuppelshows. Deutsche und ihre Äffchen*. 28.06.2012 In: Süddeutsche Online, <http://www.sueddeutsche.de/medien/villa-germania-und-die-neuen-kuppelshows-deutsche-und-ihre-aeffchen-1.1395581>, letzter Zugriff: 08.12.14
- SH: *Larissa Marolt sahnt österreichischen Preis ab. Freund Whitney mit dabei*. In Augsburg *Zeitung.de*, 29.04.14, <http://www.augsburger-allgemeine.de/panorama/Larissa-Marolt-sahnt-oesterreichischen-Preis-ab-Freund-Whitney-mit-dabei-id29660146.html>, letzter Zugriff: 25.01.15
- Sleeth, Mathew: *„Ich bin ein Star“ die reine Schabenfreude*. In: Stern.de, 23.01.2004, <http://www.stern.de/kultur/film/ich-bin-ein-star-die-reine-schabenfreude-519125.html>, letzter Zugriff: 01.09.2013.
- Stender, Katrin: *Die Renaissance der Rituale*. In: Psychologie heute, Heft 1, 1994
- Struwe, Sebastian: *Mola Adebisi: Das Dschungelcamp hat seine Karriere und Liebe zerstört*. In: top.de, 01.09.2014, <http://top.de/news/2JJr-mola-adebisi-dschungelcamp-karriere-liebe-zerstoert>, letzter Zugriff: 02.09.2014
- Stuttgarter Zeitung, 20.6. 1992, In: Wegener, Claudia: *Reality TV. Fernsehen zwischen Emotion und Information*. Opladen: 1994
- Thomann, Jörg: *Wie wir lernten unsere Mitleid zu verlieren*. In: Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung, 25.01.2004, Nr.4, <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kino/fernsehen-wie-wir-lernten-unser-mitleid-zu-verlieren-1144722.html>, letzter Zugriff: 22.11.2013

Truls, Lie: *Der Tod ist die Kunst des Verschwindens. Interview mit Jean Baudrillard*. In: *Le Monde diplomatique*, 4/ 2007 In: Keller, Bertram (Übers.): http://www.polar-zeitschrift.de/polar_10.php?id=466, letzter Zugriff: 11.01.2014

Autor unbekannt: *Unglaubliche Verwandlung bei Extrem Schön! Vom Hässlichen Entlein zum Model*. 15.04.2012, In: <http://www.bild.de/unterhaltung/tv/extrem-schoen/vom-entlein-zum-schwan-23646620.bild.html>, letzter Zugriff: 10.04.2014.

Weise, Jana: *Ramona für TV Show an Zähnen, Busen und Bauch operiert. Ich bin 34 Jahre alt und wurde rundum erneuert!* In: *Bild.de*, 13.11.10 <http://www.bild.de/lifestyle/mode-beauty/extrem-schoen/fuer-tv-show-an-zaehnen-busen-bauch-operiert-14631666.bild.html>, letzter Zugriff: 12.12.13

Wick, Claudia: *Alles nur Inszeniert*. In: *Berliner Zeitung*, 19.12.2011

Wilde, Oscar: *Der Kritiker als Künstler*. In: http://www.besuche-oscar-wilde.de/werke/deutsch/essays/der_kritiker_1.htm, letzter Zugriff: 08.05.2016

Wulf, Christoph; Zirfas, Jörg: *Anthropologie und Ritual. Eine Einleitung*. In: *Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie*. Berlin: Akademie Verlag, 2003, Band 12

Linkverzeichnis

http://academic.csuohio.edu/kneuendorf/frames/phx/creativegeography/nabi_07.pdf, letzter Zugriff: 09.02.2015

<http://bangkok.immigration.go.th/en/base.php?page=faq>, letzter Zugriff: 16.12.2013

<http://der-farang.com/de/pages/villa-germania-geht-in-die-naechste-runde>, letzter Zugriff: 10.07.2014

http://rtl2-temp.cc-net.ag/bewerbungsformular/x_extremschoen.php, letzter Zugriff: 19.01.2015

<http://top.de/news/2JJr-mola-adebisi-dschungelcamp-karriere-liebe-zerstoert>, letzter Zugriff: 02.09.2014

<http://www.abendzeitung-muenchen.de/inhalt.melanie-mueller-zeigt-viel-haut-bilder-die-dschungelkoenigin-beim-nacktrodeln.d4d426c8-387f-4d77-bbe7-f084e0ff9870.html>, letzter Zugriff: 12.12.2014

<http://www.augsburger-allgemeine.de/panorama/Larissa-Marolt-sahnt-oesterreichischen-Preis-ab-Freund-Whitney-mit-dabei-id29660146.html>, letzter Zugriff: 25.01.2015

<http://www.augsburger-allgemeine.de/panorama/Melanie-Mueller-und-Larissa-muessen-schlucken-Zickenalarm-in-der-Dschungelpruefung-id28524752.html>, letzter Zugriff: 25.01.2015

<http://www.bild.de/lifestyle/mode-beauty/extrem-schoen/fuer-tv-show-an-zachnen-busen-bauch-operiert-14631666.bild.html>, letzter Zugriff: 12.12.2013

<http://www.bild.de/news/inland/behandlungsfehler/so-wurde-ich-fuers-tv-verstuemmelt-27755930.bild.html>, letzter Zugriff: 12.02.2014

<http://www.bild.de/news/inland/behandlungsfehler/so-wurde-ich-fuers-tv-verstuemmelt-27755930.bild.html>, letzter Zugriff: 02.02.2013

<http://www.bild.de/unterhaltung/tv/extrem-schoen/vom-entlein-zum-schwan-23646620.bild.html>, letzter Zugriff: 10.04.2014

<http://www.bild.de/unterhaltung/tv/villa-germania/wir-sind-deutschlands-wildeste-rentner-24643368.bild.html>, letzter Zugriff: 08.12.2014

<http://www.derwesten.de/kultur/fernsehen/dschungelcamp-2014-wendler-fuehlt-sich-von-rtl-falsch-dargestellt-id8933605.html>, letzter Zugriff: 09.04.2014

<http://www.digitalfernsehen.de/RTL-bringt-Adam-sucht-Eva-im-Schnelldurchlauf-zum-Ende.119757.0.html>, letzter Zugriff: 09.02.2015

<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kino/fernsehen-wie-wir-lernten-unser-mitleid-zu-verlieren-1144722.html>, letzter Zugriff: 22.11.2013

http://www.focus.de/kultur/kino_tv/focus-fernsehclub/extrem-schoen-extrem-uebel_aid_393061.html, letzter Zugriff: 10.04.2014

<http://www.germania.thai.li/>, letzter Zugriff: 08.12.2014

<http://www.germania.thai.li/index.htm>, letzter Zugriff: 28.10.2014

http://www.google.de/imgres?imgurl=http://content5.promiflash.de/article-images/w500/daniela-mit-neuer-nase-und-zaechnen.jpg&imgrefurl=http://www.promiflash.de/wieder-krasse-verwandlung-bei-extrem-schoen-12041240.html&h=361&w=500&tbnid=Hs0BK59r1ltX1M:&zoom=1&tbnh=90&tbnw=125&usg=__BgdgAbF2PCX3DIRwz-_bRxn2JY=&docid=xP_StdMnANzEsM&sa=X&ei=_dWNU97EKrCCyQOvsIDADg&ved=0CC4Q9QEwAA&dur=2685, letzter Zugriff: 03.06.2014

http://www.krone.at/Stars-Society/Melanie_Mueller_beichtet_Ich_war_ein_Escort-Girl-Pikante_Sex-Details-Story-422657, letzter Zugriff: 25.01.2015

<http://www.maroltlarissa.at/web/de/work/film>, letzter Zugriff: 27.10.2014

<http://www.missamerica.org/>, letzter Zugriff: 04.06.2013

<http://www.n24.de/n24/Mediathek/Dokumentationen/d/147678/im-tollhaus-von-thailand.html>, letzter Zugriff: 01.06.2014

http://www.polar-zeitschrift.de/polar_10.php?id=466, letzter Zugriff: 11.01.2014

<http://www.quotenmeter.de/cms/?p1=n&p2=47305&p3>, letzter Zugriff: 20.10.2013

<http://www.rtl.de/cms/sendungen/ich-bin-ein-star/dschungelcamp-kandidaten/dschungelcamp-2014-finalistin-larissa-marolt-36383-c14e-11-1787339.html>, letzter Zugriff: 27.11.2014

<http://www.rtl.de/cms/sendungen/ich-bin-ein-star/dschungelcamp-kandidaten/dschungelcamp-2014-michael-wendler-haelt-sich-fuer-eine-harte-sau-36386-c152-21-1765919.html>, letzter Zugriff: 27.11.2014

<http://www.rtl.de/cms/sendungen/ich-bin-ein-star/dschungelcamp-kandidaten/dschungelcamp-2014-melanie-mueller-macht-michael-wendler-eine-ansage-36386-c152-11-1771102.html>, letzter Zugriff: 27.11.2014

<http://www.rtl.de/cms/sendungen/ich-bin-ein-star/dschungelcamp-kandidaten/dschungelcamp-2014-larissa-marolt-ueber-ihre-aengste-36383-c14e-20-1766006.html>, letzter Zugriff: 27.11.2014

<http://www.rtl.de/cms/sendungen/ich-bin-ein-star/dschungelcamp-kandidaten/michael-wendler.html>, letzter Zugriff: 18.11.2014

<http://www.rtl.de/cms/sendungen/ich-bin-ein-star/dschungelcamp-kandidaten/larissa-marolt.html>, letzter Zugriff: 18.11.2014

<http://www.rtl.de/cms/sendungen/ich-bin-ein-star/dschungelcamp-kandidaten.html>, letzter Zugriff: 18.11.2014

<http://www.rtl.de/cms/sendungen/ich-bin-ein-star/dschungelcamp-news/dschungelcamp-2014-war-michael-wendlers-abgang-sein-groesstes-eigentor-37eba-7c29-23-1774668.html>, letzter Zugriff: 09.04.2014

<http://www.rtl2.de/sendung/extrem-schoen-endlich-ein-neues-leben>, letzter Zugriff: 10.10.2014

<http://www.rtl2.de/sendung/extrem-schoen-endlich-ein-neues-leben> Zugriff: 29.10.2014

<http://www.rtl2.de/sendung/extrem-schoen-endlich-ein-neues-leben/person/dr-alexander-ilbag>, letzter Zugriff: 28.10.2014

<http://www.rtl2.de/sendung/extrem-schoen-endlich-ein-neues-leben/personen/experten>, letzter Zugriff: 28.10.2014

- <http://www.stern.de/kultur/film/ich-bin-ein-star-die-reine-schabenfreude-519125.html>, letzter Zugriff: 01.09.2013.
- <http://www.stern.de/kultur/film/ich-bin-ein-star-die-reine-schabenfreude-519125.html>, letzter Zugriff: 15.01.2013
- <http://www.stern.de/kultur/film/kritik-schamlose-kommerzialisierung-des-werteverfalls-518954.html?eid=518906>, letzter Zugriff: 08.04.2014
- <http://www.stern.de/kultur/film/kritik-schamlose-kommerzialisierung-des-werteverfalls-518954.html?eid=518906>
- <http://www.stern.de/kultur/tv/dschungelcamp-2014-so-ist-das-lager-aufgebaut-1643252.html>, letzter Zugriff: 01.06.2014
- <http://www.sueddeutsche.de/medien/die-kandidaten-im-dschungelcamp-wenn-peinliche-opas-auf-playboyhaeschen-treffen-1.1862584>, letzter Zugriff: 10.10.2014
- <http://www.sueddeutsche.de/medien/tv-kritik-extrem-schoen-die-unertraegliche-seichtigkeit-des-scheins-1.1122287>, letzter Zugriff: 10.04.2014
- <http://www.sueddeutsche.de/medien/tv-kritik-ich-bin-ein-star-holt-mich-hier-raus-schlamm-drueber-1.1052771>, letzter Zugriff: 01.09.2013
- <http://www.sueddeutsche.de/medien/villa-germania-und-die-neuen-kuppelshows-deutsche-und-ihre-aeffchen-1.1395581>, letzter Zugriff: 08.12.2014
- <http://www.tagesspiegel.de/medien/preiswuerdig-dschungelcamp-fuer-grimme-preis-nominiert/7702854.html>, letzter Zugriff: 10.09.2014

- <http://www.taz.de/1/archiv/?id=archivseite&dig=2000/11/22/a0119>, letzter Zugriff: 31.07.2014
- <http://www.taz.de/1/archiv/digitaz/artikel/?ressort=tz&dig=2013%2F08%2F09%2Fa0150&cHash=3791dc4581f131a88c9df2356f459e32> , letzter Zugriff: 28.10.2014
- <http://www.thailand-ticket.de/wechselkurs.htm>, letzter Zugriff: 06.11.2014
- <http://www.uni-koeln.de/hf/konstrukt/texte/download/realitaetsbegriff.pdf>, letzter Zugriff: 19.07.2014
- http://www.verenabrandt.de/photo/downloads/verenabrandt_villagermania.pdf, letzter Zugriff: 10.11.2013
- <http://www.welt.de/debatte/kommentare/article124425776/Der-glaeserne-Mensch-wird-in-Deutschland-zum-Ideal.html>, letzter Zugriff: 09.04.2014
- <http://www.welt.de/debatte/kommentare/article124425776/Der-glaeserne-Mensch-wird-in-Deutschland-zum-Ideal.html>, letzter Zugriff: 09.04.2014
- <http://www.welt.de/kultur/medien/article113220650/Warum-ist-das-Dschungelcamp-2013-preiswuerdig.html>, letzter Zugriff: 02.06.2014
- <http://www.welt.de/kultur/medien/article113220650/Warum-ist-das-Dschungelcamp-2013-preiswuerdig.html>, letzter Zugriff: 02.06.2014
- <http://www.welt.de/vermishtes/article124057181/Wendler-hat-die-Chance-auf-Selbsterkenntnis-vertan.html>, letzter Zugriff: 02.06.2014

<http://www.welt.de/vermishtes/article124057181/Wendler-hat-die-Chance-auf-Selbsterkenntnis-vertan.html>, letzter Zugriff: 09.04.2014

<http://www.welt.de/vermishtes/specials/dschungelcamp-2014/article124112808/Papa-Wendler-laestert-ueber-seinen-Sohn-im-Video.html>, letzter Zugriff: 09.04.2014

http://www.wuv.de/medien/rtl_dschungelcamp_macht_trotz_rekordquote_werbeminus

<http://www.zeit.de/2010/32/Dokusoaps>, letzter Zugriff: 17.01.2015

<https://de-de.facebook.com/villaGermaniapattaya>, letzter Zugriff: 08.12.2014

<https://www.freeletics.com/de>, letzter Zugriff: 05.03.2015

<https://www.freitag.de/autoren/der-freitag/die-graue-ressource>, letzter Zugriff: 22.01.2015

https://www.google.de/search?q=extrem+sch%C3%B6n&ie=utf-8&oe=utf-8&rls=org.mozilla:de:official&client=firefox-a&channel=sb&gws_rd=cr&ei=NmtPVOG5JOnX7AapjYHACA, letzter Zugriff: 28.10.2014

https://www.google.de/search?q=villa+germania&ie=utf-8&oe=utf-8&aq=t&rls=org.mozilla:de:official&client=firefox-a&channel=sb&gfe_rd=cr&ei=axSGVM6uCMnogaw5YC4AQ, letzter Zugriff: 08.12.2014

https://www.uni-due.de/imperia/md/content/ekfg/michael_meuser_maennerwelten.pdf 21.03.2014, letzter Zugriff: 10.12.2014

https://www.youtube.com/watch?v=0vHYCd_h1MA, letzter
Zugriff: 08.12.2014

<https://www.youtube.com/watch?v=epwqrOS1sm0>, letzter
Zugriff: 08.12.2014

<https://www.youtube.com/watch?v=pdqC5MRveDw>, letzter
Zugriff: 05.03.2015

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: Renwarts Cysats Plan zum Luzerner Passionsspiel, 1583.
In: Simhandl, 2007, S. 5742
- Abb. 2: Reality TV heute, In: Klaus, Elisabeth & Lücke,
Stephanie: Reality TV- Definition und Merkmale einer
erfolgreichen Genrefamilie am Beispiel von Reality-Soaps
und Doku-Soap. Medien und Kommunikationswissenschaft
51–2, 2003, S. 20065
- Abb. 3: Reality TV Key Dimensions, In: Nabi, Robin:
Determining Dimensions of Reality. A Concept Mapping of
the Reality TV Landscape. In: Journal of Broadcasting &
Electronic Media, June, 2007, S. 383. In: [http://academic.
csuohio.edu/kneuendorf/frames/phx/creativegeography/
nabi_07.pdf](http://academic.csuohio.edu/kneuendorf/frames/phx/creativegeography/nabi_07.pdf), letzter Zugriff: 09.02.201567
- Abb. 4: Lageplan des Dschungelcamps, nach: [http://www.
stern.de/kultur/tv/dschungelcamp-2014-so-ist-das-lager-
aufgebaut-1643252.html](http://www.stern.de/kultur/tv/dschungelcamp-2014-so-ist-das-lager-aufgebaut-1643252.html), letzter Zugriff: 01.06.2014.....75
- Abb. 5: Graphische Darstellung der lebensweltlichen
Wirklichkeitsstruktur..... 214

Anhang 1: Walk on the Wilde Side – Kaffeekränzchen in Pattaya

Eine essayistische Interviewsammlung - Damals dort...

Ich schwitze und mir ist übel. Der Grund für erstes sind die 38 Grad im Bus von Bangkok nach Pattaya. Zweites resultiert aus einer Mischung von Sauerstoffknappheit, Übermüdung, Rum als einzig verbleibender Flüssigkeit und sozialem Ekel. Mein ebenfalls stark transpirierender, übergewichtiger Sitznachbar, neben den ich mich auf die Rückbank des Buses gezwängt habe, hält zu seiner Schnapsfahne seinen Arm krampfhaft um die Hüften eines hoffentlich achtzehnjährigen Jungen, der ihn mit Erdnüssen füttert. Die ungleichen Gefährten sind meine Vorspeise, ein Vorgeschmack auf das, was mich zu erwarten scheint. Ich spüle sie mit einem Schluck Rum runter und bemühe mich angestrengt, aus dem Fenster in den strömenden Regen zu glotzen.

Eigentlich war es ein Spaß, vielleicht ein guter Einfall, auf jeden Fall aber eine Schnapsidee. Ich fahre nach Pattaya und versuche, Interviews mit den Protagonisten der Doku Soap *Villa Germania* zu bekommen. Das Format, das 2012 auf RTL 2 gezeigt wurde, zog einen kleinen Rattenschwanz medialer Entrüstung nach sich, schockierte und faszinierte gleichermaßen und war dabei nicht mehr oder weniger als das, was unsere Wirklichkeit zu bieten hat. Deutscher Schrebergartenkolonialismus, Auswanderer, Lebemenschen, frivoles Treiben und treiben lassen, Sonne, Suff und Herzlichkeit am Golf von Thailand, in der Hochburg des Sextourismus, ließen mich nicht mehr los. Unmöglich echt und dabei echt unmöglich, aber womöglich doch - ich musste es wissen.

Als das Format *Villa Germania - Forever Young* im Mai 2012 auf RTL 2 lief, hatte ich meine Magister-

arbeit zum Thema *Authentizität im Reality TV* gerade beendet. Es ärgerte mich ein wenig, dass ich dieses Format nicht in meine Arbeit aufnehmen konnte, da die Frage der Authentizität allgegenwärtig war. Nach dem Entschluss, meine Dissertation ebenfalls zum Themenbereich Reality TV zu verfassen, war für mich sofort klar, dass die *Villa Germania* nicht fehlen durfte. Ich beschloss als Auftakt, Interviews mit den Protagonisten zu führen. Die Frage der Authentizität sollte als Aufhänger dienen und mir tiefere Einblicke in die Produktionsweisen von Reality TV-Formaten, deren Rezeption durch die Protagonisten und die lebensweltlichen Konsequenzen eines solchen Formates, zu ermöglichen.

Angesichts der ersten olfaktorischen und optischen Eindrücke meiner Reise bereue ich meinen Wissensdurst, aber ein Rückzieher kommt nicht mehr in Frage. Ca. zwei Wochen zuvor schrieb ich eine Mail an Ingo Kerp, einen der Hauptprotagonisten der Doku Soap, der sich um die Vermietung der Appartements an Touristen und den Publikumsverkehr kümmert. Meine Anfrage auf Interviews wurde freundlich, aber direkt aufgrund mangelnder Bekanntheit meiner Person abgelehnt. Die Quintessenz eines darauf folgenden, viertägigen Schriftverkehrs war, dass ich mich für eine Woche des Kennenlernens in die Villa eingemietet hatte und mir einen Flug nach Bangkok buchen musste. Nun sitze ich eine Stunde Busfahrt von meinem Ziel entfernt, aufgereggt und angeekelt, vor meinem Rucksack, den ich mit allerlei deutschen Wurstwaren gefüllt habe, um als guter Gast zu erscheinen. Ich will nichts mehr wissen, nur ein Glas Wasser.

Welcome to my Nightmare, I´m sure you gonna like it

Alice Cooper

90 Minuten später betrete ich dehydriert und vom erstbesten Taxifahrer ausgenommen, die Lobby der Villa. Ich werde erwartet. Rentner, lässig am Tresen, Kippe, Bier und gelangweilte Neugier stehen mir geballt gegenüber. Einer gegen alle, zumindest jetzt, als Fremder. „Du bist der Uni-Typ, häh?“ Stille. „Bier?“ Stille. Antwort: „Bier!“ Meine Antwort war richtig, die Situation entspannt sich ein wenig.

Es gibt laut dem Kabarettisten Rainald Grebe drei Regeln für den Umgang mit Kannibalen. Sei freundlich, aber nicht direkt, mach dich nicht gemein und geh früh ins Bett, dann wirst du es unbeschadet überstehen. Die Berichte über die Villa und ihre Bewohner ließen lediglich einen Schluss zu; ich begeben mich in die Höhle des Löwen und in den Dunstkreis des Leibhaftigen. Wenn man den Berichten Glauben schenkt, sind meine Gastgeber die zeitgemäßen Pendants zu Menschenfressern und ich werde sehen, wie sich die Verhaltensvorschläge in Anbetracht meiner Mission, Interviews zu bekommen, anwenden lassen.

Hände werden geschüttelt, Biere geöffnet und ich bin da, aber noch lang nicht drin. Herkunft, Familienstand, Titel und vor allem Sinn meiner Dissertation; ich werde ausgefragt und stehe zunehmend auf wackeligen Beinen, Rede und Antwort. Bier statt Wasser, Rauch statt Luft, ich mache mich gemein, was auf Wohlwollen trifft. Wurstwaren wechseln den Besitzer, wir stoßen mit Rum an und ich bekomme mein Appartement im 4. Stock gezeigt. Zurück zum Tresen, trinken, Fragen beantworten, keine Fragen stellen, aber zuhören. Tolle Geschichten, duftige Typen, zunehmend verrauchtes Ambiente und natürlich weiter schwitzen.

Gespräch mit Reinhold, ca. zwei Stunden nach Betreten der Villa...

Reinhold: Hähnchenstände, mobile Hähnchenstände! - Franchise, hab ich Millionen mit verdient. Überall hatte ich Hähnchenstände, auch in der Schweiz und Österreich, aber vor allem in den Neuen Bundesländern. Deshalb nennen sie mich auch alle Chicken-Schorsch, aber das weißt du ja aus der Serie.

André Körner: Na klar, weiß ich. Habt ihr die Folgen denn auch alle gesehen?

R: Bist du deppert? (zu den Anderen) Ob wir´s gesehen haben fragt er, na klar, zieg mal, is doch super.

AK: Auf jeden Fall! Wie ist das, sich selbst im Fernsehen zu sehen? Seid Ihr das oder fühlt es sich fremd an?

R: Was? Was willst denn du, das sind wir, so wie wir sind! Mit uns ist immer Party! Die haben mich ja den Tänzer getauft, aber so geh ich halt ab, wenn wir feiern. Wir sind halt gut drauf, das liegt auch an der Sonne und der Luft. Ich hab ja achtzehn Pool-Villen in Pattaya und Umgebung, da putz ich bei jeder selbst den Pool, das ist mein Sport, das hält mich fit. (Er trinkt einen großen Schluck Bier. Ich trinke mit. Ich werde beäugt, aber das Vertrauen scheint mit jeder leeren Flasche vor mir größer zu werden.)

Und wo kommt dein Vater her?

Appartement 404, trautes Heim, Suff und Pein...

Auf dem Kühlschrank meines Apartments befindet sich ein „Wer saufen kann, darf auch ausschlafen“-Aufkleber. Die Zebrakunstfaser, mit der das Sofa bezogen ist, ergibt zusammen mit den Plastikblumen, dem Nachtlcht mit Elfenmotiv ohne Glühbirne und der blau-weißen Markise das kohärente Bild eines ästhetischen

Super-GAUs. Ich bin da und überwältigt von so viel Authentizität. Das Referenzsystem steht Kopf, die Kausalrichtung hat sich umgekehrt, die Bezugspunkte haben sich verschoben. Ich bemerke, wie ich das Ambiente und den, von den Bewohnern hochgepriesenen Flair des Etablissements, mit den Bildern des Formates vergleiche, denn es fühlt sich an, als wäre ich auf der anderen Seite des Bildschirms gelandet, in der Welt, von der ich wissen wollte, wie wirklich sie ist. Es ist keine Kulisse und so stelle ich die restliche Flasche Rum in den Kühlschrank und gehe wieder nach unten zu den Anderen.

*You gotta smoke it
just as long as you can smoke it yeah*

Dandy Warhols

Im Fahrstuhl entdecke ich durch leichte Rauchschwaden einer L&M Menthol, die der vorherige Bewohner kurz vor meiner Nutzung darin geraucht haben muss, ein *Rauchen Verboten*-Schild. L&M Menthol scheint der Renner zu sein. Überall hängt ihr abgestandener Geruch in den Gängen und vor allem im Fahrstuhl. Mir wird in den nächsten Tagen eigentlich niemand aus Richtung des Fahrstuhls begegnen, der keine brennende Kippe zwischen den Fingern oder im Mundwinkel als Accessoire mit sich führt.

Jeder hat dabei seine eigene Vorliebe, die ihn als rauchendes Individuum auszeichnet. Horsti pafft bis zu drei Schachteln täglich, pafft aber nur. Ingo hat die Zigarettenspitze seines Vertrauens gefunden. Viele lassen sie zwischen den Finger oder im Aschenbecher abglimmen, aber darum geht es nicht. Brennen muss sie und Rauch muss sie machen. Ein atavistisches Grundbedürfnis des Räucherns zu unterstellen, wäre ebenso an den Haaren herbeigezogen, wie damit einher-

gehende Intentionen der Götterbesänftigung, oder dem Vertreiben böser Geister. Rauchen ist hier Rauchen, nicht mehr, nicht weniger.

Der Artikel von Verena Brandt, durch den ich das erste Mal auf die Villa aufmerksam wurde und der mir insofern zum Verhängnis wurde, als dass ich beweisen musste, „kein dahergelaufenes Flittchen zu sein, das sich aus Neid, Frustration und Sensationsgier über die Bewohner auslässt“ (aber dazu später), führte an, dass in der Villa Helmut Schmidt immer noch Kanzler ist. Rauchen in seiner Selbstverständlichkeit ist hier Generationsausdruck vor Fitnesswahn, Achtsamkeit und dem ganzen neumodischen Zeugs. Horstis Arzt soll begeistert von ihm sein und die halbe Blaue am Tag, gemeint ist Viagra, putzt den Rest raus. Die Jungs sind fit, so die Selbstauskünfte. Das Wetter, das Klima, die Sonne lassen alle Pein verschwinden. Hier bekommt keiner mehr einen Kater, außer Kurzzeitbesucher und Schlappschwänze. Letztere, so die Selbstauskünfte, sollen aber auch recht rar gesät sein. Deshalb fühlt sich der harte Kern hier auch so wohl. Man ist unter seinesgleichen. Das gefällt und deshalb bleibt man. Die Gründe, bzw. die Art und Weise des Verschwindens, sind bei der Mannigfaltigkeit an Freizeitgestaltung demgemäß sehr begrenzt und lassen sich in die Kategorien gut und schlecht einteilen.

Gut: *Golden finish*. Gemeint: Herzinfarkt oder Schlaganfall während des Koitus, mit einer in der Regel jüngeren Partnerin, aufgrund einer unsäglichen Mischung aus Hochprozentigem und der einen oder anderen Blauen, die auch hier alles rausputzt. Zurück in die Heimat geht's in der Metallkiste, Angehörige sind mehr oder minder betroffen, selten überrascht und das Leben geht weiter, zumindest für die Anderen.

Schlecht: *Pleitegeier ohne Flügel*. Gemeint: Gutherziger Mann besten Alters, verspekuliert sich

in verschiedenen Gebieten, von der Wahl der Partnerin, der Geschäftspartner, bis hin zur längerfristigen Kostspieligkeit einer rein hedonistischen Lebensweise, geht Pleite, weiß keinen Ausweg, hat aber seinen Stolz und springt vom Dach der Villa. So was betrübt, zumindest für kurz. Kommt aber scheinbar nur ca. einmal jährlich vor und ist damit nicht die Regel, aber präsent genug, um ein passendes Modell für die entsprechende Lebenslage zu sein.

Wer bleibt, hat fröhlich zu sein, denn Miesepeter werden nicht geschätzt. „Wer hier schlechte Laune hat, mit dem stimmt was nicht!“ Diese grandiose Feststellung, die einem Credo gleich, von Anderen mit- bzw. nachgesprochen wird, ist die Wegbeschreibung ins Vertrauen der Bewohner. Gut gelaunt und nicht ohne Stolz erkundige ich mich daher nach einem Geldautomaten, da ich mit dem letzten Bier das erste Mal meine Reisekasse auf Grund gelehrt habe, aber noch durstig bin.

Reinhold bietet mir sofort an, dass seine Frau mich zum SevenEleven fahren würde, was ich dankbar annehme. Lada spricht fließendes Deutsch, ist seit über sechzehn Jahren mit Reinhold verheiratet, interessiert sich keineswegs für die Beweggründe meines Aufenthalts, dafür für Nudelsuppe und ob ich auf Thai-food stehe. Sie will nämlich erst mal was essen und mein Herz macht einen Luftsprung.

Wasser, Geld, Energydrinks und Nudelsuppe vom Straßenstand lassen den SevenEleven zur Oase werden. Ich tanke neue Kraft und es geht zum Endspurt des ersten Tages zurück an den Tresen der Villa. Ich bin kein Fremder mehr, grüße nickend im Vorbeigehen und schleppe meine Vorräte in den verrauchten Aufzug. Kurze Dusche, mehr Energydrinks, Tresen, zuhören, mittrinken. Ingo und ich verabreden uns zu einer einführnden Stadtrundfahrt am nächsten Vormittag. „Die Anderen müssten gleich ankommen, die kommen dann auch

mit.“ Ich verstehe nicht und mein fragender Blick ver-
rät mich. Kurt und Jens aus Düsseldorf kommen jetzt
bald aus Bangkok, wollen zwei Wochen in der Villa
bleiben und bekommen daher auch die offizielle Stadt-
rundfahrt für die Neuen.

Meinem Sonderstatus beraubt, willige ich dan-
kend ein und erwarte mit den Anderen die Neuankömm-
linge. Fließende Integration! Locker werden, Rum
Soda als Beigetränk zu Bier und Kippen. Ingo trinkt
Wodka Lemon, ich halte mich an Horstis Herrengedeck
für Fortgeschrittene, wie im Format. Gemein machen,
Basis schaffen. „Thailand ist einfach: Du kannst alles
machen aber ein paar Sachen darfst du auf keinen Fall,
sonst machen sie dich fertig und entweder hängen sie
dich auf, oder schmeißen dich für immer ins Loch.
Niemals den König beleidigen; Finger weg von Drogen
und keine Kinder ficken. Naja beim dritten könntest du
dich freikaufen, beim zweiten vielleicht auch noch,
beim ersten bist du im Arsch. Da verstehen die keinen
Spaß mit ihrem König.“

Klare Worte, klarer Fall, Horsti will nur mein
Bestes. Das Beste für die Villa sowieso. Er hält den
Laden hier am Laufen. Wohnungen als Kapitalanlage ver-
mietet er für die Besitzer für eine kleine Provision.
Zehn Prozent Gewinn pro Jahr für ein Appartement, das
35000 Euro kostet, verspricht er Neukunden.

Alle haben was davon, er auch, aber da er nicht die
Caritas ist, sei das angemessen. Er tut genug Gutes;
er ist beispielsweise Gründungsmitglied des Rotari-
er-Clubs Pattaya. Große Sammlungen für Bedürftige;
man hat Verantwortung, wenn man was tun kann. Horsti
kann immer. Egal wo, wenn es gute Ideen gibt, die ihn
interessieren, ist er immer dabei. Kein Termin vor elf
Uhr morgens! „Ist gegen die Regeln des Langzeiturlaubs
(lacht) und das erste Bier ohne Beigetränk (ziemlich
ernst und ermahmend, ich nicke zustimmend). Zu den

anderen Bieren, die über den Tag folgen, gibt's einen Sang Song Soda, thailändischer Rum, der schmeckt wie Whiskey. Das hält fit, zusammen mit der halben Blauen am Tag. Die nimmt er seit über fünf Jahren täglich und ich bin erstaunt.

Er wirkt wirklich fit und dynamisch, redet mit Leidenschaft übers Geschäft. Vergangenes, Gegenwärtiges und vor allem Zukünftiges, wo es Geld zu verdienen gibt mit einer guten Idee, kann Horsti begeistern. Alte Kinos aufkaufen, zu gut laufenden Diskotheken machen und dann verkaufen in den 80ern, die Kaffeefahrten in den Osten in den 90ern, Arbeitsplätze schaffen, Verantwortung tragen, Millionen verdienen, das kann Horsti und ist fröhlich, wenn er Gelegenheit dazu bekommt. Misswirtschaft gibt es nicht, außer bei den Frauen. Die kosten Nerven und Geld, aber er hat von beidem genug, nur nicht von den Frauen. (lacht und drückt meine Schulter)

*Hey, all you people that tryin' to sleep
I'm out to make it with my midnight dream, yeah
'Cause I'm a back door man*

Willie Dixon

Horsti und die Frauen war eines der Haupthandlungsthemen des Formates und bedarf auch hier einer besonderen Aufmerksamkeit.

Stand der Dinge ist, dass Horsti immer noch mit seiner deutschen Frau Monika verheiratet ist und das auch so bleibt. Mit ihr hat er sich alles aufgebaut, sie besucht ihn fünf Monate im Jahr, weiß um Horstis Verhältnisse und stört sich nicht daran. „Wie Bruder und Schwester schlafen wir nebeneinander, da ist nix mehr los.“ Geben beide im Chor von sich, als wir zusammen im Forever Young am Stammtisch sitzen. Zuhause in Hamburg wohnt sie in einer Villa, fährt einen neuen

Mercedes und lässt es sich gut gehen. „Ich geh viel aus und bin kein Kind von Traurigkeit. Ich sag ja immer, Horsti, hol dir nix bei denen und lass ihn dir nicht abschneiden. Die sind ja alle eifersüchtig und das machen die hier so, abschneiden und an die Enten verfüttern, na Horsti, pass bloß auf! Wir verstehen uns einfach.“

Porn ist Horstis langjährige Freundin, hat einen Supermarkt, Autos und viele Stunden von Horstis kostbarer Zeit erhalten, gibt sich damit nicht zufrieden und hat zu dem stetig größer werdenden Makel des Alters die Überzeugung, Horsti bis ans Ende seiner Tage nicht mehr ziehen zu lassen. „Ne Millionen hab ich ihr geboten, dass sie abhaut, aber die bleibt. Aber wenn ichs mit ihr treib, muss ich an die Junge denken, sonst geht da gar nix mehr, trotz der Blauen.“

Die Junge ist Nuong. Sie ist 29 Jahre alt und scheint Horstis Jungbrunnen zu sein. Weder ihr aggressiver Gesichtsausdruck, noch ihre Körpersprache gegenüber Horsti scheinen dessen Wirkung zu trüben. Sobald sich ihr Sugar Daddy auf ihrem neuen, von ihm bezahlten Handy meldet, macht sie sich auf den Weg, um in Horstis Gesicht die Sonne noch mehr aufgehen zu lassen. „Schau dir diesen Körper an.“ Ich schaue und bestätige. „Dieser Arsch und die Haut, schau dir den Arsch an.“ Ich schaue gezielt, bestätige erneut. „Da kannst du nix sagen.“ Ich sage nichts mehr.

Schon am Vorabend, bevor ich die Damen, die Horstis Herz hauptsächlich beherbergen, nacheinander kennenlerne, kann ich nicht anders, als den Punkt Frauen anzusprechen. Das Format hatte seine aufgesetzten Stellen, die ich überprüfen wollte und so frage ich den Schwerenöter nach seinem Geheimnis. „So, wie es da ist, is es. Aber drei sind nicht viel, aber ist eigentlich egal, wie viele es sind, ich sag dir, wie's läuft. Solang alle versorgt sind, gibt's keine Prob-

leme.“ Der Mann scheint zu wissen, wovon er spricht. Nichts Hektisches, Verlegenes oder Aufgesetztes, nur die Quintessenz eines Lebens auf der polygamen Sonnenseite der Moral, die da aus ihm spricht. Die Wirklichkeit suchen heißt nicht, seine Wirklichkeit zu finden.

Woke up this morning, and you find yourself dead.

Jimi Hendrix

Jetlag ist eine seltsame Sache. Die Matratze in meinem Appartement ein Unding, aber somit passend für einen Unort. Der erste Tag in der Villa beginnt wie der vorherige erste Morgen in Thailand. Ich schwitze und mir ist übel! Aber es kann von Fortschritt die Reden sein, denn ich habe starke Kopfschmerzen und mein Rücken bringt mich um. Ich bin froh, dass das Bett keine Geschichte von meinen Vorgängern erzählen kann. Es ist so durchgelegen, dass es nur im komatösen Zustand als Ruhestätte zu gebrauchen ist. Halb zehn Uhr morgens Ortszeit begeben sich mich nach unten, mit dem Ziel im Pool zu schwimmen und zu frühstücken. Nach der ersten Bahn winkt mir Monika, Horstis Ehefrau Nummer eins, vom Balkon des Appartements mit der deutschen Flagge zu und erkundigt sich nach meinem Befinden. Sie weiß Bescheid, kennt meinen Namen und verbleibt mit den besten Wünschen für meinen Tag, bis später zum Stammtischabend. Ich fühle mich irgendwie willkommen und auf einem guten Weg zu meinen Interviews, als ich mich an den Tresen in der Lobby setze und Kaffee bestelle. Am anderen Ende sitzt der Rest meines Empfangskomitees immer noch bei Bier und Kippe zusammen. Ich grüße nickend und bestelle Kaffee, bekomme aber ein Bier hingestellt. Meinen fragenden Blick leitet der thailändische Kellner an die zwei Herren am anderen Ende des Tresens weiter. „Du kriegst hier keinen Kaffee net, du kriegst hier bloß a Bier.“ Ich nicke dankend

für die Erklärung und proste ihnen zu. Das kurzzeitige Gefühl von Erfrischung und Genesung ist beim bloßen Geruch des Getränks wie weggeblasen. Jede Zelle meines Körpers scheint sich zu wehren, aber Aufgeben kommt, wie bereits angeführt, nicht in Frage. So lasse ich das Bier in mich hineinlaufen und versuche, fröhlich und gelassen zu wirken, wie es sich bei einem Frühschoppen zu gehören scheint. Die zweite Runde Schwimmen hat keinerlei positive Auswirkungen mehr auf Geist und Körper, solange ich es auch versuche. Auch wenn jedes Bier mich dem Vertrauen und den daran geknüpften Interviews näher zu bringen scheint, fühle ich mich direkt unter Beobachtung.

Zurück in meinem Appartement spüle ich zwei Aspirin mit einem Liter Cola runter und mache mich fertig für den Elf Uhr-Termin mit Ingo. Wir treffen uns in der Lobby. Ingo ist auf die Minute pünktlich und freut sich, dass ich bereits auf ihn warte, die Anderen fehlen noch. Meine Hoffnung ohne die neuen Bekannten, die ich am Vorabend kennen lernen durfte, die Stadtführung zu bekommen, zerschlägt sich nach zwanzig Minuten, als sie auf wackeligen Beinen aus dem Aufzug kommen. Das Bier, der Jetlag, die Hitze usw., es ginge ihnen nicht gut und sie wollen erst frühstücken. Ingo scheint genervt, führt an, dass sich die beiden ein Beispiel an mir nehmen sollen und nimmt dennoch Platz. Die beiden bekommen Frühstück und Kaffee und Ingo informiert mich über Wetter, Wechselkurs und dass es heute Abend zu Diddy ins Forever Young geht. Gute österreichische Küche und die Sessel mit Ingos und Horstis Namensplaketten, wie man es im Format sehen kann. Ich bin begeistert und versuche es zu vermeiden, Kurt anzustarren, der sein Frühstück in sich hineinschlingt. Die in Polyethylen gehüllte, schweinegesichtige Fettsau Kurt und sein Kumpan Jens, der eindeutig nicht die hellste Kerze am

Leuchter ist, haben auch eine Mission. „Mal richtig die Sau rauslassen und gefälschte Markenartikel kaufen, vielleicht auch ne Uhr oder so. Kaufen und saufen halt und Mädels natürlich. Deshalb sind wir hergekommen.“ Ingo verdreht die Augen und murmelt, dass sie sich da an Horsti halten sollen und zwar mit Fragen und den Geschichten, die sie erlebt haben. „Mir ist das zu blöd, die Puffprotzerei, aber der Horsti hört sich die Geschichten an, da kennt der nix. Aber ich mach eh mehr das kaufmännische und der Horsti redet mehr mit den Leuten.“

Als Kurt sich das gleiche Frühstück nochmal bestellen will, wird Ingo ungehalten und es geht unter schwerem Protest zu Ingos Auto. Pattaya bei Tag, seltsame Mischung aus angeranztem Urlaubsdomizil für Familien und schlafendem Rotlichtmoloch. Es passt einfach nicht richtig, wie eine Kneipe zur falschen Tageszeit. Ein voller, kalter Aschenbecher am Golf von Thailand, der darauf wartet, ausgekippt und neu gefüllt zu werden.

Andrea Berg, Florian Silbereisen und Howard Carpendale drücken sich musikalisch die Klinke in die Hand. Ingo mag Schlager. Er zeigt uns den Weg zum Strand, Einkaufszentren mit gut und schlecht gefälschten Markenartikeln, den Massagesalon, in dem er seine jetzige Frau kennengelernt hat und die Markthalle. Er besorgt mir eine Sim-Karte für mein Handy und scheint ganz froh darüber, dass ich auf dem Beifahrersitz bin und nicht der schwitzende Kurt, der alles weiß und alles schon mal gesehen hat. Ich kenne Kurt erst seit ein paar Stunden, aber für blanken Hass und tiefe Abscheu reicht es allemal.

Zurück in der Villa hat sich der Tresen in der Lobby bevölkert und ich geselle mich zu neuen und etwas älteren Bekannten, um mit Horsti und Co. ein Bier zu trinken und mich ein bisschen ausfragen zu lassen.

Wie ich es so finde? Großartig finde ich es! Wie es mir geht? Bestens geht es mir! Ob ich mich schon mit den anderen Neuen zusammengetan habe? Betretens kurzes Schweigen und mein Gesichtsausdruck verraten mich abermals. Horsti lacht und klopft mir auf die Schulter. „Kundschaft halt.“ Wetter, Wechselkurs sind auch hier schnell Thema am Tresen. Um fünf Uhr geht's los ins *Forever Young*, Horsti muss Geschäfte machen und empfiehlt mir den Massagesalon, den mir Ingo gezeigt hat, gegen die Rückenschmerzen.

*I'm sticking with you, 'Cos I'm made out of glue
Anything that you might do, I'm gonna do too*

Lou Reed

Der Schweiß läuft mir in Strömen runter. Mein Körper wehrt sich, aber mein Geist behält die Oberhand und so schiebe ich mir die nächste Gabel der überdimensionierten Portion Pilzrahmschnitzel in den Mund. „Der Diddy meint es immer gut mit uns. Hier im *Forever Young* gibt's anständiges Essen und große Portion, aber wir sind ja auch große Kerle.“ Ich nicke zustimmend. Das *Forever Young* ist die im Format gegründete neue Stammkneipe der Thailand-Teutonen. Eine biedere Baracke mit der Toilette ums Eck, einer Schnitzelkarte und 39 Grad Celsius, bilden die zweite Heimat im Ausland. Ich darf teilhaben und sitze zu Ingos Linken am Stammtisch der Gruppe und esse, was sie essen. Schwitzen, Schnitzel, Marillen Schnaps und ein *Prosit der Gemütlichkeit*; ich bin nicht nur da, sondern drin. Wir scherzen über alles Mögliche. Physische Gesten des Wohlwollens und Dazugehörens werden ausgetauscht, die Schulter gedrückt, der Schenkel geklopft und natürlich mit Bier, Schnaps und Drinks angestoßen.

Ingo erzählt mir von seiner Frau, mit der er in Thailand seinen Lebensabend genießen wollte. Sie

kamen zusammen zu Horsti in die Villa, spielten Golf bereisten Asien und alles schien perfekt. Sie bekam eine Krebsdiagnose und starb zwei Monate später. Alle, die sie kannten waren geschockt und Ingo verkroch sich monatelang im Appartement, sprach mit fast Niemandem, besoff sich und liebäugelte jede Nacht aufs Neue damit, vom Dach der Villa zu springen. Er überlegte es sich anders, entschloss sich, weiter zu machen und lernte im Massagesalon Yen kennen. „Natürlich ist das nicht das gleiche wie mit jemandem, mit dem man sich alles aufgebaut und ein Leben gelebt hat. Aber was soll man machen, wenn das Alte auf einmal vorbei ist? Ich häng zu sehr am Leben um einfach Schluss zu machen. Wir haben Spaß und ihre Familie hat mich sehr herzlich aufgenommen.“

Er erzählt mir von seinem bewegten Leben, seiner Arbeit in Neuseeland als Schafhirte, dem Job in der Miene in Kanada und wie er seine erste Millionen mit Reißverschlüssen für Armani verdient hat. Den Globetrotter, der sich hier zu erkennen gibt, hätte ich nach dem, was ich im Format gesehen habe, nicht erwartet. „Weise und milde wird man im Alter, das merk ich an ganz vielen Stellen. Ich konnte bspw. nie was mit Kindern anfangen, aber Yens Neffe ist so ein super Junge und es freut mich so, mit ihm zu spielen und auch ihrem Sohn habe ich eine Ausbildung ermöglicht und ihn bestärkt zu lernen, dass er was wird. Jetzt ist er bei der Armee und hat eine sehr gute Stelle.“ Er sei überglücklich, Yen kennengelernt zu haben. „Sie ist sehr liebevoll und auch großzügig. Sie hat mir erzählt, dass sie im Tempel etwas für meine verstorbene Frau geopfert hat, weil sie mich durch ihren Tod freigegeben hat. Sie hat ihr versprochen, sich gut um mich zu kümmern, und ihr Versprechen immer gehalten. (Er bekommt feuchte Augen) Das hat mich sehr beeindruckt.“

Achim, der Spätzle genannt wird, kommt zur Tür herein und wird zu mir gesetzt, da ich als Stuttgarter ebenfalls ein Spätzle bin. Er kommt mir bekannt vor und ich erinnere mich an die Fotodokumentation von Verena Brandt, in der ich ihn gesehen habe. Sein Bruder arbeitet in meiner Heimatstadt, einem Stuttgarter Vorort, wir sprechen Dialekt, stoßen an. Achim wohnt nicht in der Villa, kommt aber gerne zu Besuch oder trifft die anderen im Forever Young. Ihm geht's gut hier und mit den Anderen ist es immer nett und das Wetter ist sowie gut. Seine Rente ist hier einfach mehr Wert und für einen Heimaturlaub an Weihnachten reicht es auch. „Familie und Freunde sind wichtig.“ Ich pflichte bei, erzähle von meiner Familie, dass sie mich finanziell unterstützt, ich dankbar dafür bin und dass ich nicht soweit von ihr entfernt leben wollte. Er nickt zustimmend. „Du bisch an rechter Schwab.“ Die Frage, ob ich hier Urlaub mache, beantwortet Horsti direkt mit der Aussage, dass ich meine Doktorarbeit über sie alle schreiben will. Achims Blick verfinstert sich. Was mich denn interessiert, wo das Geschriebene erscheint, wie ich zu dem allen hier stehe. Das Format, die einseitige Berichterstattung, dass ich wissen wollte, was dahinter steckt und wie es wirklich ist, da ich der Presse nicht gänzlich traue. Letzteres lässt die Skepsis aus Achims Blick verschwinden. Ich gestehe, ihn aus der bereits angesprochenen Fotodokumentation zu kennen. Mir aber der polemisierende Ton und die dort gezogenen Vergleiche nicht gefallen haben. Ich bekomme eine kleine Hasstirade über dahergelaufene, frustrierte Flittchen, die sich auf Kosten anderer profilieren wollen, zu hören. Die hätten sie ganz schön „reingeritten“, vor allem den kleinen Heinz. An sich stehe man ja drüber, aber vorsichtiger sei man schon geworden. „Keine Interviews an Unbekannte mehr.“ Ich erinnere mich und lasse mir gleichzeitig

gerne bestätigen, dass ich einen anständigen Eindruck mache. „Viele reißen sich ja nur zusammen, aber wenn sie was getrunken haben, kommt´s dann raus.“ Ich mache scheinbar einen ausreichend angeschlagenen Eindruck, um vertrauenswürdig zu erscheinen. Die Mauer des Vertrauens aus leeren Flaschen vor mir, versichere ich meine besten Absichten, wirke glaubwürdig, bin aber auch aufrichtig. Ich will niemanden reinreiten. Ingo, Horsti und Monika habe ich als Fürsprecher gewonnen und somit werde ich integriert und darf sogleich eine Runde Marillenschnaps ausgeben.

Über Horsti und die Frauen wurde im Format und in der vorliegenden Arbeit berichtet. Im Verlauf des Abends erhalte ich weiterführende Informationen über das „Thema ohne Grenzen“. Erstes Mal Thailand, eigentlich vom Flugzeug aus kleine Hintern gesehen, die braune Haut usw., waren zu erwartende Aussagen. Dass Horsti es in Pattaya und sonst wo „hat krachen lassen“, verwunderte mich ebenfalls nicht. Seine polygame Lebensweise, die zumindest von Monika mit Gleichmut hingenommen wird, sorgte im Format für eine Mischung aus Schock und Zweifel über die Tatsachen, ebenso wie der Alkoholkonsum. Die letzten zwei Stunden meines Villa Germania Stammtisch-Alkohol-Marathons verschoben den Maßstab für erstes ins unermessliche und zerstreuten zweites für immer.

Nachdem Monika sich verabschiedet hat, sehe ich Horsti sofort mit dem Handy am Ohr und einem freudigen Grinsen im Gesicht. Nong ist unterwegs und wird sich bald zu uns gesellen. Ich zeige mich von Horstis Händchen für Logistik begeistert, was er direkt honoriert. Große Erkenntnisse über das weibliche Geschlecht, dessen „Funktionsweisen“, Schwächen usw. werden mir mitgeteilt. Einige dieser Erkenntnisse wurden bereits ein paar Seiten zuvor preisgegeben, andere können gut und gerne unterschlagen werden. Ich lerne Nong ken-

nen, muss sie begutachten, bemerke ihren hasserfüllten bis gleichgültigen Blick. Von Kopf bis Fuß in Armani gekleidet, fährt sie im Auto vor, das Horsti bezahlt hat. Ich bezeichne Horsti als tollen Hecht und klopfe ihm auf die Schulter, um es sofort zu bereuen. „Natürlich bin ich ein Hecht und die stehen drauf, wenn was dran ist. Die stehen auf meine Tittchen. (Greift sich mit beiden Händen an die Brust und quetscht sie) Das ist was. Komm, kannst anfasen, das ist ne Brust.“ Ich fasse an. Quetsche ebenfalls. Alle lachen, ich auch. Weinen hat keinen Zweck. Tränen der sexuellen Nötigung verdampfen bei solch klimatischen Bedingungen. Ich wollte es wissen, ich weiß nur nicht mehr, was ich eigentlich wissen wollte und so frage ich weiter.

Bei allem Hechttum, das sich in Horsti und seinem bierschwangeren Astralleib bündelt, bleibt doch ein Altersunterschied von 40 Jahren. Ob er denn nicht denke, dass Nuong, genau wie er selbst, auch manchmal Lust auf „junges Fleisch“ hat? Ich bekomme die Geschichte von Nuongs letztem Geburtstagsgeschenk erzählt. Diese Geschichte erwies sich als mentaler Nullmeridian meiner Reise nach Pattaya, als Demarkationslinie. Vielleicht wurde aber auch Horsti einfach zum Fixstern für meine Verortung der Ereignisse, die sich an einem Ort wie Pattaya eben zutragen. Immer. Auch ohne Skript und Zusammenschnitt.

„Zu ihrem letzten Geburtstag sind wir in so´nen Stricherladen gefahren. Nur so junge Kerle, eher schwächig, hauptsächlich Schwulenpublikum, aber egal. Auf jeden Fall durfte sie sich dann drei aussuchen, die ihr gefallen haben und wir sind alle zusammen auf´s Zimmer gegangen. Ich hab mir ne Flasche Rum kommen lassen, mich in den Sessel gesetzt und zugeschaut, wie es zwei von denen Nuong richtig besorgen. Dann schau ich so rum und der dritte steht im Eck wie´n Fragezeichen. Frag ich ihn: warum stehst

du denn da so dumm rum, ist doch noch ein Loch frei. Aber wollte sie nicht. Dann hat er mich gefragt, ob er mir einen blasen soll. Hab ich gemeint naja, bevor du da nur dumm rumstehst, obwohl ich bezahlt hab. Dann hab ich mir halt von dem Stricher einen blasen lassen.“ Allgemeines Gelächter, aber die Geschichte scheidet die Geister. „Wäh Horscht, du kennsch au gar nix,“ lässt Achim neben mir verlauten. Horsti kippt seinen Sang Song Soda mit einem Zug runter und entgegnet lediglich: „Deshalb wollten die mich ja auch fürs Fernsehen.“ (Riesiges Gelächter) Ich beginne zu verstehen, dass Kategorien von Sexualität, deren Auslegung usw., hier einfach gänzlich nutzlos sind. Es geht nicht nur um Lust, sondern auch um die Lust am Konsum. Horsti, das Flaggschiff der Heterosexualität, lässt sich hier aus mehreren Gründen einen blasen, er hat Lust, zudem bezahlt, weil er bezahlen kann und darum geht es sich aus. Ich habe genug, aber auch genug begriffen um zu verstehen, dass der Weg aus dem Forever Young für mich unterm Tisch durchführt, wenn ich drin bleiben will im Geschichten-Zirkel. Es ist zwei Uhr Nachts, ich war teilweise unfreundlich, wenn auch im Spaß, sehr direkt und ich habe mich gemein gemacht, was Essen und Trinken betrifft. Nicht verwunderlich, dass ich hier nicht gänzlich unbeschadet rauskomme. Meine Fahrkarte, die mich rausbringt und gleichzeitig drin bleiben lässt, ist ein weiteres Glass Rum, aber es reicht, um einfach vom Stuhl zu rutschen. Freudiges Gelächter begleitet meinen Fall, Horsti und Reinhold heben mich auf, tragen mich zu Horstis Auto und er fährt mich nach ca. 30 Bier und immer einem Sang Song Soda weniger, in die Villa. „Bist ein lustiger Kerl, kannst dein Geschreibsel gern benutzen. Bis Morgen, ich geh mit den Anderen noch einen heben.“

*Well I don't know why I came here tonight.
I've got the feeling that something ain't right.
I'm so scared in case I fall off my chair,
and I'm wondering how I'll get down the stairs*

Bob Dylan

15 Stunden später erwache ich mit einem Gefühl, das jeder Beschreibung spottet. Auf meinem Weg in die Lobby treffe ich im verrauchten Aufzug auf Reinhold, der mir für umgerechnet zehn Euro die gebrannten DVDs mit allen Folgen überreicht. Sie vertreiben sie selber übers Internet. Noch bevor ich mein Analyse-Material in mein Appartement bringen kann, werde ich im Flur von Frankie angesprochen. Er kennt meinen Namen, stellt sich mit „du weißt ja wer ich bin“, vor und bietet sich als „extrem Ortskundiger“ für eine Pattaya-Führung an. Wir unterhalten uns bei einem flüssigen Frühstück und er verspricht mir, mich am nächsten Tag um 13 Uhr in meinem Appartement abzuholen. „404 hast du gesagt?“ Ich hatte gar nichts gesagt, nicke aber zustimmend und bin erstaunt über die Stille Post der Villa. Zwei Nudelsuppen und einige Fleischspieße vor dem SevenE-leven unweit der Villa später, erkläre ich diesen Tag für beendet und verkrieche mich in meinem Appartement, um *Villa Germania - Forever Young* in der Villa zu schauen. Ich schwitze und mir ist übel angesichts der Wirklichkeit, auch meiner eigenen.

Frankie ist pünktlich, wir fahren mit seinem Motorrad, „die aus dem Format“, zur Blindenmassage, ins arabische Viertel, essen, reden, trinken. Als die Stimme der Vernunft wurde er im Format beschrieben und er unterscheidet sich nicht nur durch sein Alter von den Anderen. Er spricht als einziger in der Villa fließend Thai und hat keine Millionen auf dem Konto. Er scheint sehr dankbar für einen Gesprächspartner, der jünger ist als er selbst.

Arabisches Viertel Pattaya

Frankie: Pattaya macht jeden irgendwann fertig, aber ist für mich die größte Spielwiese meines Lebens. Ich komm aber immer nur für ein paar Monate, dann hab ich genug, vor allem von der Sauferei. Aber ohne geht's hier nicht, wenn ich in Pattaya bin, trinke ich, sonst ertrag ich es nicht. Außer ich geh zu den Püppies. Ich kenn hier jedes Zimmer und die mögen mich auch alle.

AK: Machst du sonst noch was, wenn du hier bist?

F: Klar. Ich sing hier in ner Band, sieht man doch im Format. Manchmal treff ich mich mit den Jungs vom MC, also Motorrad Club. Die dulden mich, obwohl ich ein Ex-Angel bin.

AK: Hells Angel?

F: Ja, damals in Hamburg. War ne wilde Zeit. Biker haben mich schon immer fasziniert. Hab mich auch immer bei denen rumgetrieben. Kennst du *Rocker von Gerd Lemke*? Der Zecke, das is ne Anspielung auf mich. Was sagst du dazu?

AK: Da sag ich nix mehr.

F: Richtig, da sagst du nix mehr. Is aber so. Danach bin ich dann nach Südostasien als Auslandskorrespondent. Vietnam, Kambodscha, da gings richtig rund. In jeder Kneipe Heroin, Kindernutten und alle ne Knarre einstecken. War dann auch immer mal wieder in Deutschland und habe z.B. für die TV Spielfilm gearbeitet, aber einmal Asien, immer Asien. Irgendwie gehör ich hier her.

AK: Hier nach Pattaya?

F: Ja auch, aber immer pack ichs hier nicht. Wenn ich genug hab, geh ich nach Laos. Da gibt's ein Dorf, da bin ich für alle Onkel Frankie, hab ne Hütte, rauch ..., lese viel und spiel mit den Kindern. Da is es so ruhig, kein Strom, keine Termine, machen, was man will. Mein Nachbar ist ein Colonel bei der Armee und ein echt

versoffener Kiffer. Wir verstehen uns gut und ich steh unter seinem Schutz. Aber dann will man doch einfach mal deutsch reden und wenn es mit Horsti ist.

AK: Horsti ist doch ein super Typ zum Reden.

F: Ja, aber halt auch super verrückt. Die haben eh alle nen Dachschaten. Saufen sich jeden Tag die Hucke voll, aber wenn die wüssten, dass ich... Um dann mein Appartement in der Villa an den nächst Besten zu verhöckern. Diese Fernseh-Nummer hat da grad noch gefehlt.

AK: Wie meinst du das?

F: Na, die spielen sich da selbst, aber das machen die auch so.

AK: Sich selber spielen? Vor anderen?

F: Na klar, aber auch vor sich selbst. Die sehen sich da saufen und huren und is alles geil und jung wie am ersten Tag. Ich sag dir, ich bin der einzige in dem Scheißladen, der regelmäßig einen wegsteckt. Ich halt mich auch fit, man will ja den Püppies was bieten.

AK: Nochmal zum Spiel. Hat sich das seit dem Format verändert?

F: Ach, was weiß ich. Die sehen sich da in der Glotze, das ist aber kein Spiegelbild, das sie zum Nachdenken bringt, sondern das eigene Vorbild, dem sie jetzt krampfhaft nacheifern müssen.

AK: Naja ich kann dazu wenig sagen, ich bin erst seit vier Tagen hier. Aber Ingo macht doch einen ganz entspannten Eindruck, zumindest auf mich.

F: Liegt vielleicht daran, dass..... Gut, das mit seiner Frau, das hat uns alle getroffen, aber danach. Der hat sich Monate eingeschlossen, wollte sich tot saufen, hat's nicht geschafft und kommt dann auf einmal wieder raus und alles ist gut. Lässt sich die Füße massieren und lernt ne Neue kennen und Friede, Freude, Eierkuchen. Das ist doch krank. Rheinhold wär auch schon längst über'n Jordan, wenn ich ihn nicht,

man sieht es auch im Format, festgehalten hätte. Und die Sauferei hält sie zusammen. Immer ... labern und saufen. Letztes Weihnachten wollten sie es wieder mal wissen. Die haben drei Tage durchgesoffen. Aber ohne Aufstehen, außer zum pissen. Die schlucken die Blauen eher als Aufputzmittel, weil bei dem Konsum auch mit Blauer nix mehr steht. Scheiß drauf, komm, wir gehen einen trinken und ich zeig dir die Mädels mit Schwänzen...

(Aus Diskretionsgründen gekürzt...)

Der weitere Verlauf des Abends kann auf die Besuche einiger Etablissements, in denen Frankie wohl bekannt ist, jede Menge Bier, ein Gespräch mit dem Ladyboy Amy, die als Frankies Begleitung im Format zu sehen war, einer Diskussion über die Eignung der Figur Odysseus als Vorbild für Kinder und einem privaten fast-Nervenzusammenbruch des Autors reduziert, wiedergegeben werden.

Clowns to the left of me!

Jokers to the right!

Here I am stuck in the middle with you.

Bob Dylan

An meinem letzten Morgen, zu diesem Zeitpunkt wusste ich noch nicht, dass es der letzte war, gehe ich nach dem Aufstehen direkt nach draußen. Ein Frühstück mit Meerblick, Kaffee, Zeitung, ich brauche Ruhe und etwas Schönes. Die Kellnerin scheint nach einiger Zeit zu merken, dass ich nicht mehr gehen will und fragt mich am laufenden Band, ob ich noch etwas möchte. Ich habe das Gefühl, nicht zurückgehen zu können um lustig, fröhlich unvoreingenommen usw. zu sein. Sartres *Ekel* wird verständlich, denn jeder Kiesel hier kotzt mich an, sogar das Meer,

einfach alles. Meine ganze Habe befindet sich in der Villa und in zwei Stunden habe ich einen Fototermin mit Horsti und Ingo. Ich habe keine Wahl. Auch wenn ich nichts gegen meine Gastgeber habe sie haben mich freundlich aufgenommen, sind ehrlich zu mir und zu tiefst authentisch und ich mir zudem kein Urteil anmaßen will, ist es irgendwie zu viel. Zu viel Wirklichkeit, die nicht meine ist und in der ich mit Haut, Haaren und vor allem meinem gesamten Gepäck festhänge. Ich bestelle Rum Cola und Bier und gehe nach einer Weile zurück in die Villa.

Lobby der Villa, am Tresen

André Körner: Ingo, ich bin jetzt seit fünf Tagen hier bei euch in der Villa Germania und bin sehr erstaunt, dass scheinbar alles so läuft, wie im Format.

Ingo Kerp: Na klar, wir sind ja auch so.

AK: Ihr habt das Format alle mehrfach gesehen. Fühlt es sich natürlich an, wenn ihr euch selber seht und ist es natürlich, dann so weiter zu machen?

IK: Ja klar haben wir es gesehen. Es sind auch nur Sachen verwendet worden, die wir abgeseget haben. Aber warum soll's sich nicht natürlich anfühlen? Also, es ist schon ein bisschen lustig, wenn man sich so sieht, aber man ist es ja selber, von daher. Die Jugendlichen heut zu Tage machen doch auch mit ihren Handys von allem Bilder oder Filme und schauen sich an, wie sie gefeiert haben, oder im Bus sitzen oder so was.

AK: Was habt ihr für Feedback auf das Format gekriegt?

IK: Super, wir sind ja auch ne super Truppe hier. Hier ist halt was los. Viele sind neidisch, dass wir hier im längsten und vor allem wohlverdienten längsten Urlaub

unseres Lebens sind. Aber viele freuen sich mit uns. Und viele wollen das ja dann auch selber erleben und kommen her, siehst du ja an dir. Nee, aber im ernst, es kommen schon mehr Leute.

AK: Also gab es nur positives Feedback und keine Konsequenzen? Das Format wurde in der deutschen Presse ja negativ beschrieben.

IK: Ach das ja, diese ganze Frauensache und so. Ja, das geht ja eher auf Horsti (lacht). Nee, aber wenn mir jemand sagt, ich unterdrücke meine Frau, weil sie mir ein Bier einschenkt, kann er mich mal. Und wenn die sich in Deutschland aufregen, ist mir das egal. Erstens bleibe ich in Thailand und für hier ist alles was ich mache - für hiesige Verhältnisse - übernormal. Ich geh nicht in Bars, hab keinen Geschlechtsverkehr mit wechselnden Partnern und wer sich in Deutschland aufregt, soll das machen. Das interessiert mich nicht.

AK: Lebt es sich anders seit dem Format?

IK: Nee, eigentlich nicht. Bisschen mehr Arbeit und weniger Freizeit und manchmal wollen die Leute ein Autogramm. Können sie gerne haben, was soll's. Wir machen ja auch Arbeitsteilung. Ich mach den Kaufmann und Horsti den „Ententrainer“ (lacht). Aber ne persönliche Veränderung gibt es nicht, nur ne geschäftliche. Das, was ich gesehen hab, war ich und bin ich. Ich bin diszipliniert und weiß, was ich sag. Ich bin sehr zufrieden mit dem, was ich gesehen hab. Ich rede so, sehe so aus, verhalte mich so.

AK: Der Begriff Reality TV trifft also zu?

IK: Voll und ganz. Der Redakteur, der Jürgen, hat das schon gut gemacht, der kam mit nem weißem Buch und hat uns gefragt, wie's hier läuft und was wir so machen. Bisschen Abwechslung wie der Ausflug zum Elefanten reiten oder so, na gut. Wir hatten Spaß, aber wir sind ja auch im Urlaub und kein Auffangbecken für Langeweile, es ist wie es ist. Und wir haben ja nicht

gesagt, wir brauchen Kohle, lass uns ma zum Kaspar machen. Die kamen zu uns und wir brauchen es nicht, deshalb kommt das dann auch so locker rüber. Wir sind abgesichert hier her gekommen, aber es macht uns Spaß mit den Leuten und ich hab ja auch ein paar gute Tips auf Lager. Aber es ist nur ein Hobby und ich will meine Investitionen wieder haben.

AK: Habt ihr Interesse an einer Fortsetzung?

IK: Bist du blöd? Auf keinen Fall, ich bin hier im Urlaub. Horsti meinte, komm mal auf ne halbe Stunde rüber, da is einer vom Fernsehen. Dann waren es viermal vierzehn Tage a zehn Stunden, dat is genug. Ich will den längsten Urlaub meines Lebens machen und hab keinen Bock drauf. Außer für nen Koffer voll Scheine (lacht). Aber ich brauch das Geld nicht. Ich geb es Yen, die soll damit im Isaan ein Haus bauen. Da kann ich wohnen, wenn ich mal alt bin. Ich bin meine Nummer eins und wenn mich was erfreut, ist es gut, sonst nicht. Das war auch vor dem Format so und gut.

AK: Ingo vielen Dank für das Gespräch.

IK: Nix zu Danken. Viel Spaß noch mit den Verrückten hier (lacht).

Was danach geschah, hat für diese Arbeit keinerlei Bedeutung mehr. So viel vielleicht noch, ich bin sauber raus gekommen. Ich bin ausgestiegen, bevor etwas passiert ist. Weder mir, noch anderen durch mich. Wir haben uns im Guten getrennt. Ich darf mein gesamtes Material verwenden, bin jederzeit herzlich willkommen und werde von Reinhold zum Bus gefahren. „Schreib ruhig, dass wir so sind. Is halt immer Party, wie in der Sendung.“ Ich nicke, bedanke mich, steige aus und bin raus. Es ist früher Abend, 38 Grad, ich schwitze und mir ist übel und das wars.

15 Monate später....

„Grade ihre eindrucksvollsten Erklärungen stehen auf unsicherem Grund, und der Versuch, mit dem vorhandenen Material weiter zu gelangen, führt nur dazu, daß der [...] Verdacht, man habe es nicht recht im Griff, immer stärker wird.“¹

Clifford Geertz Aussage gibt mir geraume Zeit, nach meinem Aufenthalt in der Villa Germania erneut zu denken und bestätigt meine Zweifel über meine eigenen Erfahrungen. Sowohl denen in Pattaya, als auch denen am Schreibtisch beim Zusammentragen des gesammelten Materials. „Wenn man lebt, passiert nichts. Die Szenerie wechselt, Leute kommen und gehen, das ist alles. Es gibt nie Anfänge. Ein Tag folgt dem anderen, ohne Sinn und Verstand [...]. Aber wenn man das Leben erzählt, verändert sich alles.“² Vielleicht weil man es in seine eigene Reihenfolge bringt. Ich weiß immer noch nicht, was ich von meiner Reise halten soll, nur was sie mir gezeigt hat: Reality TV ist Wirklichkeitsfernsehen, weil Wirklichkeit erst im Subjekt entsteht. Man kann *die* Wirklichkeit nicht finden, lediglich seine eigene.

André Körner

-
- 1 <http://www.hfg-karlsruhe.de/~hklinke/archiv/texte/sa/GEERTZ.htm>, letzter Aufruf 05.02.2014
 - 2 Sartre, Jean-Paul: *Der Ekel*. Reinbeck, 1982, S. 51 In: Suhr, Martin: *Jean-Paul Sartre zur Einführung*. Hamburg: Junius Verlag, 2001, S. 40.

Anhang 2: Sequenzprotokoll *Villa Germania*

Die Zahl 1 hinter dem Buchstaben einer Sequenz kennzeichnet eine Face-to-Face-Situation

Sequenz	Timecode	Dauer (min.)	Ort	Handlung	Auftretende Personen
A	00:00:00 00:00:37	0:37		Vorspann. Villa Germania – Forever Young-Logo, Bilder von Pattaya, der Villa Germania (VG), junge thailändische Mädchen, ein alter Mann im Liegestuhl neben einer jungen thailändischen Frau, die Bewohner der VG an einem Tisch beim Bier trinken, Horst Thalwitzer und Ingo Kerp sitzen am Strand	
B1	00:00:37 00:00:42	0:05	Balkon von Horst (VG)	Horst stellt die VG als Ferienparadies und erste deutsche Wohnanlage in Asien vor	Horst Thalwitzer (HT)
C	00:00:42 00:00:49	0:07	Foyer der VG	Ein älterer Mann zieht seinen Koffer durchs Foyer	Unbekannter Mann
D1	00:00:49 00:00:52	0:03	Ebd.	Ingo Kerp sagt, er könne hier ein deutsches Leben unter Palmen leben	Ingo Kerp (IK)
E	00:00:52 00:00:56	0:04	Balkon von HT	HT beim Frühstück mit Ehefrau Monika	HT, Monika Thalwitzer
F	00:00:56 00:01:05	0:09	Bar in Pattaya	HT küsst seine Freundin Nuong, greift ihr an den Hintern, während die Kamera auf ihren Körper zoomt und die Geste in Nahaufnahme zeigt, sodass nur ihr Körper und Horsts Hand zu sehen sind. Off-Kommentar: Leben hat eigene Regeln, Thais haben Deutsche als Einkommensquelle entdeckt	HT, Nuong
G1	00:01:05 00:01:13	0:08	VG	HT beschreibt, dass hässliche, alte Männer mit wunderschönen Frauen an der Hand zum Stadtbild gehören	HT
H	00:01:13 00:01:20	0:07	Pattaya	Thais tanzen auf der Straße, Bilder vom Neonschild des Moulin Rouge Pattaya Off-Kommentar: Neujahrsfest ist die Party des Jahres	Thais

I	00:01:20 00:01:33	0:13	Ebd.	HT und IK feiern mit, trinken Bier, Thailänderin wird nass gespritzt und zieht ihr Shirt hoch, zeigt ihre Brüste, HTs Stimme aus dem Off sagt, das sei das Leben in Thailand	HT, IK, junge Frau
J	00:01:33 00:01:38	0:05	VG	Die Bewohner der VG trinken zusammen	Bewohner VG
K	00:01:38 00:01:48	0:10		Animierter Vorspann/Horsti- und Ingo-Figuren lassen sich massieren, machen sich Bierflaschen auf und trinken	
L 1	00:01:48 00:02:00	0:12	Balkon v. HT	HT stellt sich vor	HT
M	00:02:00 00:02:17	0:17	Vor der VG	HT und IK stehen vor der VG. IK wird als Hts Busenfreund vorgestellt	HT, IK
N	00:02:17 00:02:41	0:24	VG	Bewohner sitzen in der Lobby und trinken. HT und IK singen „Ein Prosit der Gemütlichkeit“	Bewohner VG, HT, IK
O1	00:02:41 00:02:46	0:05	Balkon v. HT	HT beschreibt die VG als schönstes Haus, das es gibt und sein Zuhause	HT
P1	00:02:46 00:02:51	0:05	VG	IK beschreibt sein Leben in Thailand	IK
Q	00:02:51 00:02:55	0:04	Boot	HT mit Freundin Nuong im Arm, IKs Stimme spricht im Off weiter von der heilen Welt	HT, Nuong
R	00:02:55 00:03:20	0:25	Café in Pattaya	HT und IK werden weiter vorgestellt, wie sie ihr Geld verdienen haben	HT, IK
S1	00:03:20 00:03:33	0:13	Balkon von HT	HT spricht über seine Millionen, die er verdient hat	HT
T	00:03:33 00:03:46	0:13	Café in Pattaya	Off-Kommentar erklärt, dass sich die beiden nicht immer einig sind, außer darin, dass sie keine Russen in der VG wollen	HT, IK

Sequenz	Timecode	Dauer (min.)	Ort	Handlung	Auftretende Personen
U	00:03:46 00:04:23	0:39	VG	Die beiden unterhalten sich über die Russen und die Chinesen, HT versichert IK, dass die VG russenfrei bleibt. Beide Nationalitäten würden sich durch einen deutlichen Mangel an Manieren auszeichnen	HT, IK
V1	00:04:23 00:04:45	0:22	VG	HT beschreibt seinen Standpunkt zur deutschen Wohnanlage, Deutsche und Thaimädchen sind erwünscht	HT
W	00:04:45 00:05:03	0:18	Pattaya Eagle Bar	HT steht mit Nuong am Tresen, trinkt und küsst sie	HT, Nuong
X	00:05:03 00:05:22	0:19	Lobby VG	HT und IK unterhalten sich über ihre Vorliebe für Thaimädchen. Sie beschreiben die Frauen über ihre Körper. Erwähnen kleine Hintern und Haut wie Samt und Seide	HT, IK
Y	00:05:22 00:05:27	0:05	Pool VG	Eine thailändische Frau badet mit ihrem Kind	Thai Frau und Kind
Z	00:05:27 00:05:42	0:15	VG	Bilder der Villa werden gezeigt. Plastikstühle, Neon-Leuchtschlangen und unterschiedlicher, bunter Kitsch wird gezeigt	
a1	00:05:42 00:06:03	0:21	VG	IK berichtet, dass er vom Äußeren der VG erst nicht angetan war	IK
b	00:06:03 00:06:36	0:33	Appartement HT	HT sitzt am PC, Off-Kommentar stellt ihn als Vermieter und König der VG vor, das Appartement wird gezeigt	HT
c	00:06:36 00:06:38	0:02	VG	Außenaufnahme der VG mit allerlei Unrat davor	
d	00:06:38 00:07:05	0:27	Lobby VG	HT, IK trinken Bier, rauchen, HT erzählt, dass er bei seinem ersten Thailand-Urlaub sofort die Idee hatte, die Möglichkeiten für eine Alleinreise zu schaffen	HT, IK

e	00:07:05 00:08:10	1:05	Appartement HT	Monika macht Frühstück, Horst kommt und hilft ihr	Monika
f1	00:08:10 00:08:37	0:27	VG	Horsti erzählt von seinen anderen Frauen und das Monika es toleriert und nennt sie diesbezüglich „sehr großzügig“. Bildunterschrift führt an, dass er drei Frauen hat	HT
g	00:08:37 00:08:43	0:06	Balkon von HT	HT und Monika frühstücken	HT, Monika
h	00:08:43 00:08:51	0:08	Eagle Bar	HT küsst Nung, indem er ihr Gesicht zu seinem zieht, wieder mit Zoom und Nahaufnahme	HT, Nuong
i	00:08:51 00:09:07	0:16	VG	HT sagt, dass er Monika alles bietet und sie zufrieden ist. Sie habe ein großes Haus, ein schönes Auto und könne viel Urlaub auf seine Kosten machen	HT
j	00:09:07 00:10:23	1:16	Pattaya	HT, IK gehen zum Strand, lästern über Passanten, reden über das Wetter	HT, IK
k	00:10:23 00:10:36	0:13	Strand	HT hält im strömenden Regen den Sonnenschirm	HT
l	00:10:36 00:11:10	0:34	Strand	Rückblende. HT und IK sind an ihrem Stamm-Strand und wollen sich die Nägel schneiden lassen	HT, IK
m	00:11:10 00:11:18	0:08	Strand	Bilder vom Strand und Badegästen	
n	00:11:18 00:11:28	1:10	Ebd.	HT, IK nehmen im Liegestuhl Platz, bestellen die Nagelmädchen und halten Ausschau nach Frauen	HT, IK
o	00:11:28 00:15:09	3:41	Ebd.	HT, IK bekommen Hände und Füße gemacht und diskutieren die Figuren der Mädchen. HT will „nicht die Dicke“. Beide lassen sich massieren und HT sagt, dass die Figur des Mädchens, die ihm die Füße pedikürt, nach seinem Geschmack sei	Ebd. und Thailänder- innen

Sequenz	Timecode	Dauer (min.)	Ort	Handlung	Auftretende Personen
p	00:15:09 00:16:53	1:44	Ebd.	Es beginnt zu gewittern und die Beiden wollen sich einen neuen Plan überlegen und spazieren durch überflutete Straßen Richtung VG	Ebd.
q	00:16:53 00:17:05	0:12	Pattaya	Ein Junge reicht einem Mann auf einem Motorroller ein kleines Kind über die überflutete Straße, Bilder der Wassermassen auf den Straßen	Thais
r	00:17:05 00:17:11	0:06		Animierter Übergang, Sonnenuntergang, Grill am Strand, IK zieht an Zigarette, ein Drink wird ins Bild gereicht	
s	00:17:11 00:17:19	0:08	Poolvilla von Rheinhold	Rheinhold mit Familie vor seinem Haus, die anderen Stammbewohner kommen um die Ecke, Off-Kommentar: es gibt eine Poolparty	Rheinhold u. Fam. Stammbewohner der VG
t	00:17:19 00:17:52	0:33	unbekannt	Rheinhold tanzt besoffen, Off Kommentar stellt ihn vor. Spitzname Hühnerbaron, hat viel Geld mit Grillhähnchen verdient, besitzt einige Poolvillen in Pattaya	Rheinhold
u	00:17:52 00:18:31	0:39	Villa v. Rheinhold	Alle Begrüßen sich, Rheinhold führt die Gäste ins Haus, HT begrüßt Schalke-Heinz	Alle
v1	00:18:31 00:18:40	0:09	VG	HT erzählt von Schalke-Heinz, dass man ihn gernhaben muss	HT
w	00:18:40 00:18:47	0:07	Villa Rheinhold	Alle sitzen um den Tisch, trinken und rauchen	Alle
x1	00:18:47 00:18:58	0:11	unbekannt	Schalke-H singt ein obszönes Lied und ist sichtbar betrunken. Sein eines Augenlid hängt herunter und er lallt.	Schalke-H
y	00:18:58 00:19:12	0:14	Villa Rheinhold	HT freut sich über die Party und Bier, begrüßt Frankie, den der Off-Kom. als Küken der VG vorstellt	Alle

z1	00:19:12 00:19:26	0:14	VG	HT spricht über Frankie, er sei intelligent, aber ein Außen-seiter	HT
Aa	00:19:26 00:19:46	0:20	Villa R.	Off-Kom. meint, dass sich Frankie (F.) eher unwohl fühlt, HT schenkt ihm Bier ein, dieser nickt ihm Verhalten zu und trinkt es. R. hält eine Flasche Schnaps im Arm	Alle
Ba1	00:19:46 00:19:59	0:13	Ebd.	F. meint, dass er die Anderen ungern so lang, so dicht um sich hat	F. steht abge-sondert, Alle im Hinter-grund
Ca	00:19:59 00:20:06	0:07	Ebd.	HT singt ein „Prosit der Gemütlichkeit“, alle schunkeln, haben ihre Gläser oben, viele Bierflaschen stehen auf dem Tisch	Alle
Da	00:20:06 00:20:46	0:40	Ebd.	R. zeigt IK die Villa	IK, R
Ea	00:20:46 00:20:51	0:05	Ebd.	Zusammenfassung von IK Kommentare Oh, Ah, Oh	Ebd.
Fa1	00:20:51 00:21:00	0:09	Ebd.	IK sagt, dass er Rs Villa sehr schön findet	IK
Ga1	00:21:00 00:21:16	0:16	Ebd.	Frankie gefällt es gar nicht, wohnt lieber in seinem Apparte-ment in der VG	F
Ha	00:21:16 00:22:21	1:05	Ebd.	Alle sitzen um den Tisch und trinken. Rs Frau und Tochter bedienen. Gehen in die Küche weiter Kochen. Alle essen Curry, das Rs Frau gekocht hat, während Frau und Tochter in der Küche warten	Alle
la1	00:22:21 00:22:37	0:16	Ebd.	Frankie missfällt die Art, wie R seiner Frau Anweisungen gibt. Beschreibt das Leben von Deutschen mit Thai-Frauen als engen Vertrag	F

Sequenz	Timecode	Dauer (min.)	Ort	Handlung	Auftretende Personen
Ja	00:22:37 00:23:07	0:30	Ebd.	Alle essen, unterhalten sich über den Abwasch, HT meint, dass sei kein Problem, er esse und stehe immer einfach auf und lässt machen. Off-Kommentar spricht von klarer Rollenverteilung: Frau in die Küche, Mann hinters Bierglas	Alle
Ka1	00:23:07 00:23:33	0:26	Ebd.	Frankie wird vom Kommentator gefragt, wie die Thais die Deutschen empfinden. Er sagt, sie würden nicht „werten“. Zieht einen Vgl. zum Zoo	F
La	00:23:33 00:24:10	0:37	Ebd.	Schalke-H wird etwas gefragt und ist zu betrunken, um zu antworten	Alle
Ma	00:24:10 00:24:17	0:07	Ebd.	IK lobt das Essen	Alle
Na	00:24:17 00:24:53	0:36	Ebd.	Alle stoßen sehr erheitert mit alkoholischen Getränken an. Singen zunehmend alkoholisiert „Ein Prosit der Gemütlichkeit“ und andere Trinklieder	Ebd.
Oa	00:24:53 00:24:59	0:06		Animierter Übergang, siehe Sequenz r	
Pa	00:24:59 00:25:13	0:14		Bilder von Pattaya und der VG im Morgengrauen	
Qa	00:25:13 00:25:42	0:29	Lobby VG	Schalke trifft sich gegen 11.00 Uhr in der Bar der VG, sagt, dass er auf Rs Feier sehr betrunken war und heute nicht trinken will. HT meint, dass es unmöglich wird. Off-Kommentar meint, die Männer hätten Pläne für einen Männerabend im Rotlichtbezirk	HT, Schalke-H
Ra	00:25:42 00:25:46	0:04	Pattaya Walkingtreet	Bilder vom Rotlichtbezirk	

Sa	00:25:46 00:26:49	1:03	Appartement v. Schalke-Heinz und seiner Frau Monika	Die Zwei planen den Tag, Off- Kommentar meint, dass Schalke seiner Frau den Männerabend verschwiegen hat und auf den richtigen Zeitpunkt wartet, es ihr mitzuteilen und dass die zwei immer für fünf Monate zum Überwintern kommen	Schalke-Heinz, seine Frau Monika
Ta	00:26:49 00:28:28	1:38	Pattaya	HT, IK lassen ihr Auto waschen, HT freut sich über die günstigen Preise, sie schauen zu, wie vier Thais das Auto waschen, HT sagt, er sei nicht zum Arbeiten hier, lässt für sich arbeiten	HT, IK
Ua	00:28:28 00:29:41	1:13	Ebd.	Schalke-H und Monika besuchen einen Markt. H erzählt nicht direkt vom Männerabend, sondern erwähnt, dass ein gemeinsamer Ausflug geplant sei. Monika meint, dass wenn es ein Männerabend werden sollte, sie dort nichts zu suchen habe	Schalke-H, Frau Monika
Va	00:29:41 00:33:45			Werbung	
Wa	00:33:45 00:33:50	0:05		Animierter Trailer, HT, IK als Figuren lassen sich massieren, stoßen mit Bier an, VG-Logo	
Xa	00:33:50 00:36:30	2:40	Markt Pattaya	Schalke-H und Frau reden über den Männerabend. H meint, sie würden in Bars mit Animiermädchen gehen, Monika meint, dann könnte sie mit HTs Frau in eine Boysbar gehen. H ist strikt dagegen. Meint, es gäbe einen moralischen Unterschied, ob ein Mann oder eine Frau in eine Bar gehe. Will seine Meinung nicht begründen	Schalke-H, Frau M
Ya	00:36:30 00:37:26	0:56	Pattaya	HT, IK suchen Geschäfte nach Wasserpistolen ab. Sie wollen für die Wasserschlacht am thailändischen Neujahrsfest gerüstet sein. HT findet eine und spritzt auf Passanten	HT, IK
Za	00:37:26 00:38:42	1:16	Ebd.	HT und IK am nächsten Tag mit Wasserpistolen, sie spritzen auf alle Passanten, haben Spaß, freuen sich, dass die Leute in Thailand so locker sind und auch Spaß haben	Ebd.
aa	00:38:42 00:38:50	0:08	Pattaya Markt	Schalke-H und Frau auf dem Rückweg in die VG	Schalke-H, Frau

Sequenz	Timecode	Dauer (min.)	Ort	Handlung	Auftretende Personen
ba	00:38:50 00:38:57	0:07	Ebd.	Bilder vom Markt, Rückblende auf Rs Party, alle stoßen an, Drink wird in die Kamera gehalten	Alle
ca	00:38:57 00:39:06	0:09	Pattaya Rotlicht-bezirk	Bilder der Walkingstreet	
da	00:39:06 00:40:30	1:06	Ebd.	HT und Frau, IK, Schalke-H und Frau, Heinz gehen in eine Bar und bestellen Bier und Drinks, stoßen an, auch Schalke-H, der nicht trinken wollte; er bittet ein Mädchen auf seinen Schoß, HT erklärt, wie es mit den Mädchen läuft und dass alle die braune Haut lieben, wenn zu Hause nur die weiße Haut wartet	HT und Frau, IK, Schalke-H und Frau, Heinz
ea	00:40:30 00:40:57	0:27	Ebd.	Die Gruppe trinkt ausgelassen, IK will in die Eagle Bar und sich eine Flasche bestellen und selbst Schnaps ausschenken, damit Stimmung aufkommt	Ebd.
fa	00:40:57 00:41:23	0:26	Pattaya	Die Gruppe läuft durch die Straßen, alle wanken, singen stark alkoholisiert. HT stützt Schalke H. und legt ihm den Arm gebieterisch auf die Schultern; sie treffen auf Frankie, der sich in der Bar mit einer Band verabredet hat, um zu singen	Ebd.
ga1	00:41:23 00:41:38	0:15	Eagle Bar	Frankie erzählt, dass er gerne singt	F
ha	00:41:38 00:42:05	0:27	Ebd.	F singt, die anderen stehen am Tresen, sehen zu, trinken Bier	F, HT und Frau, IK, Schalke-H und Frau, Heinz

ia1	00:42:05 00:42:21	0:16	Vor der Eagle Bar	HT beschreibt F als „Outsider“, der seine Sache aber gut macht, die anderen stimmen ihm zu	HT, IK, Schalke-H
ja	00:42:21 00:43:02	0:41	Eagle Bar	F bekommt Applaus, HT kommt auf die Bühne gewankt, nimmt ihm das Mikro ab, will moderieren, bittet F., ein Lied auf Thai zu singen. Er legt ihm dabei den Arm auf die Schultern und spricht zu den Anderen über F., der sich schließlich befreit und HT das Mikro abnimmt	Alle
ka1	00:43:02 00:43:14	0:12	Ebd.	F meint, HT habe „einen im Tee“, er sei aber ein Original	F
la1	00:43:14 00:43:25	0:09	Ebd.	Schalke-H sagt, dass HT sein Freund sei und er alles gutheißen würde, was HT macht (lallt und ein Auge fängt an zu hängen)	Schalke-H
ma	00:43:25 00:43:40	0:15	Ebd.	Schalke schwankt mit einer jungen Thailänderin auf die Tanzfläche und bewegt sich	Ebd.
na1	00:43:40 00:43:47	0:07	Ebd.	Schalke meint, er tanze gern, er wirkt sehr alkoholisiert	Ebd.
oa	00:43:47 00:44:03	0:16	Ebd.	Schalke auf der Tanzfläche, versucht noch eine Partnerin zu überreden, mit ihm zu tanzen	Ebd.
pa1	00:44:03 00:44:13	0:10	Ebd.	Meint, dass sonst mehr „scharfe Weiber“ dabei sind. Er ist wieder sichtbar betrunken, lallt und sein Augenlied hängt herunter	Ebd.
qa	00:44:13 00:44:29	0:16	Ebd.	HT tanzt mit verschiedenen Mädchen, freut sich	HT
ra	00:44:29 00:44:45	0:16	Pattaya	Wasserschlacht auf den Straßen aufgrund des thailändischen Neujahrsfestes	

Sequenz	Timecode	Dauer (min.)	Ort	Handlung	Auftretende Personen
sa	00:44:45 00:45:12	0:17	vor der VG	IK erklärt, warum es heute eine Wasserschlacht gibt und dass sie dabei sind	IK, seine Frau Yen, HT, Frau Monika und Schalke-H
ta	00:45:12 00:47:03	1:51	Pattaya	Die Gruppe nimmt an der Wasserschlacht teil, Thailänder schmieren ihnen traditionell Puder ins Gesicht, alle freuen sich	Ebd.
ua	00:47:03 00:49:16	1:13	Ebd.	IK schlägt vor, nur noch auf Russen zu schießen, alle machen weiter, alle freuen sich bis auf wenige, einige Mädchen fangen an zu weinen, HT freut sich und schlägt vor, Bier trinken zu gehen	Ebd.
va	00:49:16 00:49:50	0:34	Ebd.	Alle stoßen mit Bier an	Ebd.
wa	00:49:50 00:49:58	0:08	Ebd.	Thailänder, die auf der Straße tanzen	
xa	00:49:58 00:53:07	3:09	Eagle Bar	Die Gruppe feiert in der Bar mit den Barmädchen, HT erklärt, dass man sie für 1000 Baht mitnehmen darf, Off-Kommentar führt an, dass es HTs Urlaubstag 5840 ist und die Gruppe seit neun Stunden trinkt	IK, seine Frau Yen, HT, Frau Monika und Schalke-H
ya1	00:53:07 00:53:23	0:16	Pattaya	IK erklärt, dass seine Freundin das, was die Barmädchen können, auch kann und er deshalb jetzt zu ihr geht	IK
za	00:53:23 00:53:43	0:20	vor der VG	Die Gruppe trifft sich vor der Villa, aber HT fehlt	IK, Schalke-H und Frau, Monika T, und

Aaa1	00:53:43 00:54:07	0:24	Pattaya	HT erklärt, dass man nur in einer strengen Ehe nicht weg darf, aber in einer normalen ist es schon ok, deshalb gehe er jetzt feiern	HT
Baa	00:54:07 00:54:14	0:07		Überleitung, Katze gähnt, Bilder von Pattaya in der Nacht, Drink wird in die Kamera gereicht	
Caa	00:54:14 00:54:54	0:40	VG	Weil sie die letzten Tage so lang gefeiert haben, wollen die zwei erst um fünf statt um vier ihr erstes Bier trinken	HT, IK
Daa	00:54:54 00:55:51	0:57	Pattaya	HT, IK und Nuong machen einen Ausflug, HT stellt sie als Bekannte vor	Ebd. Nuong
Eaa	00:55:51 00:56:01	0:10	Eagle Bar	Rückblende: HT legt seine Hand auf das Bein von Nuong	HT, Nuong
Faa	00:56:01 00:56:30	0:29	Pattaya	HT stellt sie als nettes Mädchen vor	Ebd., IK
Gaa	00:56:30 00:56:46	0:16	VG	Die Beiden unterhalten sich über Nuong, HT könnte sie sich als Freundin vorstellen	HT, IK
Haa	00:56:46 00:58:41	1:55	Pattaya	HT, IK und Nuong schauen sich Sehenswürdigkeiten an, HT lässt Nuong von einem Zeichner an der Straße malen, IK meint, dass sie sich sicher dafür bedanken wird in der Nacht	Ebd. Nuong
laa	00:58:41 00:59:39	0:58	Ebd.	Die drei schauen sich einen Tempel an, Nuong und IK wollen den Segen Buddhas, Off-Kommentar: 95% der Thailänder sind Buddhisten	Ebd.
Jaa	00:59:39 01:01:02	1:23	Ebd.	Die drei gehen auf einen Aussichtspunkt und an die Promenade	Ebd.
Kaa	01:01:02 01:02:28	1:26	Pattaya	HT und Nuong gehen Affen füttern	HT, Nuong
Laa	01:02:28 01:02:36	0:08		Übergang, Bilder von den Affen, Bilder Pattaya im Sonnenuntergang	

Sequenz	Timecode	Dauer (min.)	Ort	Handlung	Auftretende Personen
Maa	01:02:36 01:03:53	1:17	Pattaya Rotlicht-bezirk	HT, IK und Nuong gehen über die Walking Street, HT meint, er habe es hier nicht so mit „Nuttten“, HT kauft an einer Gar-küche Fleischspieße	HT, IK, Nuong
Naa1	01:03:53 01:04:02	0:09	Ebd.	IK meint, er esse nie auf der Straße	IK
Oaa	01:04:02 01:04:52	0:50	Ebd.	Die drei kommen an einem russischen Restaurant vorbei, IK bezeichnet es als „sibirische Enklave“, HT meint, er und die Russen werden keine Freunde mehr	IK, HT, Nuong
Paa	01:04:50 01:04:54	0:04	Ebd.	Die drei gehen in eine Table Dance Bar, weil HT eine Live-Sexshow sehen will, das Kamerateam muss draußen warten	Ebd.
Qaa	01:04:54 01:05:02	0:08	Ebd.	Bilder der Walking Street mit vielen Menschen	
Raa	01:05:02 01:05:59	0:57	Ebd.	HT meint, es habe ihm gefallen und dass es zur Sache ging. IK und Nuong hat die Sexshow nicht gefallen. HT vermutet, Nuong habe sich für ihre Landleute geschämt, was er verstehen könne	HT, IK, Nuong
Saa	01:05:59 01:06:02	0:03	Ebd.	Bilder von Prostituierten vor einer Bar	
Taa	01:06:02 01:06:30	0:28	Ebd.	Die drei gehen in eine Bar und trinken Bier, HT regt sich auf, weil ihm erst Wasser hingestellt wurde	HT, IK, Nuong
Uaa	01:06:30 01:07:58	1:28	Ebd.	IK meint, es habe ihm nicht so gut gefallen, aber wenn HT ihn mitnimmt, ist es ok. Zwei Russinnen sprechen die Beiden an, HT und IK fühlen sich belästigt	Ebd.

Vaa	01:07:58 01:08:05	0:07		Zwischensequenz, Bilder von Pattaya, von IK beim Rauchen, Drink wird in die Kamera gehalten	
Waa	01:08:05 01:08:36	0:31	Pattaya	F fährt mit dem Motorrad zum Strand, Off-Kommentar: F wohnt seit 16 Jahren in Thailand	F
Xaa	01:08:36 01:08:48	0:12	Strand	Bilder von älteren Männern, die je mit einer jungen Frau in Liegestühlen liegen	
Yaa	01:08:48 01:09:19	0:31	Ebd.	F liegt in einem Liegestuhl, amüsiert sich darüber, wenn ihm Deutsche erzählen, ihre „Freundin“ käme nur für sie hier an den Strand	F
Zaa	01:09:19 01:09:28	0:09	Ebd.	Kinder spielen am Strand, F geht Baden	F
aaa	01:09:19 01:10:19	1:00	VG	HT und Heinz warten auf IK, der kommt mit seiner Freundin, Yen und die Gruppe geht auf den Markt	HT, IK, Yen, Heinz
baa	00:10:19 01:10:36	0:17	Markt in Pattaya	Bilder von verschiedenen Marktständen	
caa	01:10:36 01:11:07	0:31	Ebd.	Die drei schauen sich die Stände an, HT isst eine Reiswurst, sie bleiben an einem Stand mit Unterwäsche stehen, freuen sich über „kleine Tangas“	HT, IK, Heinz, Yen
daa	01:11:07 01:11:10	0:03	Ebd.	Nahaufnahme des Tangas in HTs Händen	
eea	01:11:10 01:12:26	1:16	Ebd.	HT und IK beraten sich über die Vorteile der verschiedenen Höschen, v.a. von denen mit „Lukenöffnung für direkten Zugriff“	HT, IK

Sequenz	Timecode	Dauer (min.)	Ort	Handlung	Auftretende Personen
faa	01:12:26 01:12:34	0:08	Ebd.	Nahaufnahme Tanga in HTs Hand, HT sagt, er findet es sehr sexy	HT
gaa	01:12:34 01:12:38	0:04	Ebd.	Bilder der Unterwäschestände	
haa1	01:12:38 01:12:42	0:04	Ebd.	HT meint, am liebsten mag er Frauen nackt (Lacht)	HT
iaa	01:12:42 01:12:45	0:03	Ebd.	HT und IK lachen zusammen über HTs Erkenntnis	HT, IK
jaa	01:12:45 01:13:09	0:24	Ebd.	Bilder der Unterwäsche auf einer Auslage, Bilder vom Markt	
kaa1	01:13:09 01:13:24	0:05	Ebd.	IK findet ein 3D-Bild einer nackten Frau und ist begeistert	IK
laa	01:13:24 01:13:49	0:15	Ebd.	HT und IK schauen sich die anderen Nacktbilder an	HT, IK
maa	01:13:49 01:14:00	0:11	Ebd.	Bilder vom Markt	
naa	01:14:00 01:14:31	0:31	Ebd.	HT, IK schauen sich Hunde in einem Käfig an, die sich in den Schwanz beißen, IK meint, dass würde HT nicht gefallen und er solle sich keine Frau mit spitzen Zähnen zulegen	HT, IK
oaa	01:14:31 01:14:38	0:07		animierter Übergang, Bilder vom Markt, Pattaya bei Dämmerung, Drink wird in die Kamera gereicht	
paa	01:14:38 01:14:44	0:06	Strand	F liegt im Liegestuhl am Strand	F

qaa	01:14:44 01:14:48	0:04	Ebd.	Bilder vom Strand	
raa	01:14:48 01:15:43	0:55	Ebd.	HT, IK setzen sich in einen Liegestuhl am Strand, unterhalten sich über den letzten Abend auf der Walking Street und wie negativ ihnen die Russen aufgefallen sind	HT, IK
saa2	01:15:43 01:15:48	0:05	Pattaya Rotlicht-bezirk	Rückblende: Zwei Russinnen pöbeln IK, HT an	HT, IK, Russinnen
taa	01:15:48 01:16:22	0:34	Strand	IK meint, dass es starke Unterschiede zwischen europäischen und russischen Touristen gäbe	HT, IK
uaa	01:16:22 01:16:29	0:07		Übergang identisch zu oaa	
vaa	01:16:29 01:16:42	0:13	VG	Bilder von der VG im Morgengrauen	
waa	01:16:42 01:17:51	1:09	Pattaya	Schalke-Heinz und seine Frau wollen die katholische Messe in Pattaya besuchen, weil Palmsonntag ist	Schalke-Heinz, Frau Monika
xaa	01:17:51 01:18:07	0:16		Vorschau auf das, was nach der Werbung kommen soll, Monikas Abschiedsparty, alle trinken, HT macht einen Freudentanz, HT und Freundin Nuong auf einem Boot	Alle
yaa	01:18:07 01:25:19	7:12		Werbung	
zaa	01:25:19 01:25:25	0:06		Animierter Trailer, HT, IK lassen sich massieren, stoßen mit Bier an, VG-Logo	
Aab	01:25:25 01:25:43	0:18	rk Kirche Pattaya	Prozession zum Palmsonntag, Schalke-Heinz und seine Frau sind dabei	Schalke-H. Monika
Bab2	01:25:43 01:25:52	0:09	Eagle Bar	Rückblick auf Schalke-H, der in der Eagle Bar mit zwei Frauen tanzt	Schalke-H

Sequenz	Timecode	Dauer (min.)	Ort	Handlung	Auftretende Personen
Cab2.1.	01:25:52 01:26:03	0:11	Ebd.	Schalke-H singt ein versautes Fastnachtslied „an der Pussie keine Haare...“	Ebd.
Dab	01:26:03 01:26:07	0:04	Kirche Pattaya	Bilder der Messe	
Eab	01:26:07 01:26:17	0:10	Ebd.	Schalke und seine Frau sagen, sie hätten für alle VG-Bewohner mitgebetet	Schalke-H, Monika
Fab	01:26:17 01:28:02	1:45	VG	Die beiden Kirchgänger treffen in der Lobby auf HT, IK, und unterhalten sich über Kirche und Kirchensteuer, HT meint, er hätte sich ein Einfamilienhaus erspart, weil er keine Kirchensteuer bezahlt hat. Monika und F kommen dazu. Sie verabreden sich für Abends, um Abschied zu feiern	Schalke-H, Frau M., HT und seine Frau Monika, F, IK
Gab	01:28:02 01:28:18	0:16	VG	HT, IK unterhalten sich darüber, dass HT sich mit Nuong treffen will, wenn Monika zurück in Deutschland ist	HT, IK
Hab	01:28:18 01:28:59	0:41	Ebd.	Schalke-H und Monika T liegen am Pool, weil es ihr letzter Tag in der VG ist	Schalke-H, Monika T
Iab1	01:28:59 01:30:10	1:11	IK Appartement in der VG	IK erzählt von seiner neuen Liebe Yen, mit der er seit zwei Monaten zusammen ist. Zeigt Bilder von ihr	IK
Jab	01:30:10 01:30:16	0:06		Übergang, Bilder von HT, der Monika einen Kuss gibt, Strand von Pattaya, Drink wird in die Kamera gereicht	
Kab	01:30:16 01:30:50	0:34	VG	In der Lobby steht Yen neben IK, der Monika T darauf hinweist, dass Yen da ist, die beiden begrüßen sich. Off-Kommentar: Yen ist sehr beliebt	IK, Yen, F, Monika T, HT

Lab	01:30:50 01:31:40	0:50	Restaurant am Strand	Die Gruppe geht in ein Restaurant mit Seeterasse, um den Abschied von Schalke-H, seiner Frau und Monika T zu feiern. Alle stoßen mit Bier an	HT, IK, Monika, Schalke-H, seine Frau, F, Yen
Mab	01:31:40 01:32:03	0:23	Ebd.	HT sagt, er habe das Restaurant wegen der Happy Hour ausgesucht: man bekomme hier für eine Flasche Bier zwei; der Tisch steht voller Flaschen	Ebd.
Nab	01:32:03 01:32:05	0:02	Ebd.	Bilder vom Sonnenuntergang	
Oab	01:32:05 01:32:30	0:25	Ebd.	Alle trinken. Schalke meint, nach dem dritten Bier angetrunken zu sein, HT macht sich über ihn lustig und meint, bei ihm sei noch alles gut	Ebd.
Pab	01:32:30 01:32:34	0:04	Ebd.	Bilder Sonnenuntergang	
Qab	01:32:34 01:33:17	0:34	Ebd.	HT hat sich zum Verlassen der Bar ein Lied gewünscht, er bedankt sich bei allen und die Gruppe steht auf	Ebd.
Rab	01:33:17 01:33:24	0:07		Bilder der VG	
Sab	01:33:24 01:33:43	0:19	VG	HT verabschiedet sich von seiner Frau Monika, Schalke-H und seiner Frau	HT, Monika, Schalke-H, seine Frau
Tab	01:33:43 01:33:49	0:06		Übergang, HT gibt Monika einen Kuss, ein Mann sitzt an einer Bar, Pattaya bei Dämmerung, Drink wird ins Bild gereicht	
Uab	01:33:49 01:33:59	0:10		Bilder eines Bootes vor der Küste	
Vab	01:33:59 01:34:17	0:18	Boot	Nuong hält sich an der Reling fest, sie wird als Monikas „Urlaubsvertretung“ vorgestellt. HT gibt ihr einen Kuss und hält sie im Arm	HT, Nuong

Sequenz	Timecode	Dauer (min.)	Ort	Handlung	Auftretende Personen
Wab1	01:34:17 01:34:27	0:10	Ebd.	IK meint, HT spiele Titanic für Arme, findet es aber putzig	IK
Xab	01:34:27 01:35:46	1:19	Ebd.	HT zeigt die drei Flaschen Whiskey und das Eis für das anstehende Trinkgelage	HT, IK, Nuong, Rheinhold, Lada, Yen und weitere
Yab	01:35:46 01:36:36	0:50	Ebd.	Es fängt an zu regnen und die Gruppe geht ins Innere des Schiffs	Ebd.
Zab	01:36:36 01:36:39	0:03	Ebd.	Bilder vom Schiff und Meer	
aab	01:36:39 01:37:31	0:52	Ebd.	Das Wetter wird besser, alle stehen an Deck und trinken, HT macht Handyfotos von Nuongs Brüsten	Ebd.
bab1	01:37:31 01:37:42	0:11	Ebd.	IK sagt, dass er über die Frauen seiner Freunde nichts negatives sagt, sich aber seinen Teil denkt	IK
cab	01:37:42 01:38:02	0:20	Ebd.	HT meint, dass IK neidisch sein könnte, der verneint	IK, HT, Nuong
dab	01:38:02 01:38:14	0:12	Ebd.	Die Gruppe wird an Land gebracht, Off-Kommentar: HT und IK verabreden sich für später in der Eagle Bar auf vier bis fünf Absacker	Gruppe s.o.
eab	01:38:14 01:38:21	0:07		Übergang: Bilder vom Boot, HT und Nuong, Drink wird ins Bild gereicht	
fab	01:38:21 01:38:42	0:21	Eagle Bar	HT hat Nuong und ein Bier im Arm, küsst Nuong	HT, Nuong

gab	01:38:42 01:39:12	0:30	Ebd.	IK kommt in die Bar, stößt mit einem Drink mit HT an und sagt ihm, dass Nuong nur wegen HTs Geld bei ihm ist, der ist sich dessen bewusst	HT, IK, Nuong
hab1	01:39:12 01:39:23	0:11	Ebd.	Nuong trinkt einen Tequila und leckt lasziv das Salz von ihrer Hand in leichter Zeitlupe	Nuong
iab	01:39:23 01:40:25	1:02	Ebd.	HT und IK stehen am Tresen und trinken, HT erzählt von den ersten Annäherungsversuchen gegenüber Nuong und dass sie fehlgeschlagen sind, IK macht sich darüber lustig, dass er einfach zu wenig Geld in der Hand hatte. Als abschließender Kommentar merkt HT an, dass Nuong jetzt regelmäßig Geschenke von ihm bekommt.	HT, IK, Nuong

Anhang 3: Interview mit Rainer Langhans

Wenn du einmal Gott warst, kannst du es nicht mehr ertragen, ein Arschloch zu sein

am 08.04.2014, geführt von André Körner

A: Herr Langhans, dürfen Sie über das Dschungelcamp sprechen?

L: Ja.

A: Gibt es Teile, über die Sie nicht sprechen dürfen?

L: Nein, es liegt ganz bei mir, was ich erzähle.

A: Wie waren ihre Erfahrungen in Bezug auf ihre Zeit im Dschungelcamp? Positive, wie auch negative.

L: Uneingeschränkt positiv. Es gab natürlich die üblichen Probleme, die ich aber kenne, da ich seit 45 Jahren eine Medienperson bin. Das man natürlich in einer bestimmten Weise anders dargestellt wird als man ist, oder meint zu sein. In dieser Hinsicht war es absprachewidrig, wie sie mich dargestellt haben. Ich habe ihnen das hinterher gesagt und sie meinten, dass sie das nicht wussten. Ich glaube ihnen das auch, weil aufgrund der Technik, die Leitungsleute von diesem Prozess nichts wussten.

Das hat mich im Nachhinein geärgert. Weil sie ausdrücklich versprochen haben, „wir nehmen nur das, was ihr uns gibt und bereiten das ein wenig auf“, aber eben nicht anders. Daran haben sie sich nicht gehalten. Ich habe dann hinterher gesagt, sie sollen das bitte schön überprüfen, da sie es selbst gesagt haben, dass es nicht ok ist. Sie haben das im Nahhinein nicht getan, aber ich denke auch deshalb nicht, weil es schwierig ist, da muss man die Technik kennen. Wenn man 40 Kameras hat, wird erst für alles, was im Camp passiert, ein

Live Stream gemacht, der, wie man sich vorstellen kann, schon eine immense Auswahl bedeutet. Diese Auswahl soll dann den Typen entsprechen, die daraus gemacht werden. Von daher sehen die Sachen, die möglicherweise anders waren. Sie manipulieren schon und die Leute, die den Endschnitt machen, wissen das gar nicht. Wenn man sagt, es war anders, können die das nicht glauben. Ich meinte nur, schaut auch die Original Bänder an, das war ihnen dann aber zu aufwendig. Aber sonst war es in jeder Beziehung eine unglaublich spannende und mich in jeder Beziehung weiterbringende Erfahrung.

A: Diese Verfälschung, aufgrund der Selektion über verschiedene Positionen...

L: Nein, nein, ich sage mal so. Das Beispiel: Ich war Teamchef an einem Tag. Der Teamchef soll Anweisungen geben und das umsetzen, was aus dem Dschungeltelefon bzw. von der Leitung kommt. Die haben dann behauptet, es habe einen technischen Fehler gegeben. Bei einem Regenguss, der dort sehr stark ist, haben sie nicht das Dach ausgefahren. Das ganze Camp wurde überflutet und sie haben sich überlegt, es zu evakuieren. Ich habe dann mit ihnen verhandelt, was sie machen können oder wollen. Sie wollten dann doch nicht evakuieren, aber die ganzen Sachen, die nicht mehr brauchbar waren, austauschen. Die Schlafsäcke usw.. Dann habe ich als Teamchef also folgendes gemacht, ich bin zu jedem hingegangen und habe gefragt, was brauchst du, was muss ausgetauscht werden usw.. Das war bei den ganzen Leuten eine ganze Menge und ich hatte bis in die Nacht hinein viel zu tun. Dann hab ich hinterher gesehen, was dabei rauskam, ich habe mir gleich die Sendungen beschafft, in denen ich zu sehen war. Sie haben gezeigt, wie das Camp überschwemmt wurde und meinten, „ der Langhans ist Teamchef und was macht er – nichts. Und zeigen mich mit den Händen in den Hosentaschen. Dabei haben auch alle Leute im Camp gesagt, du hast das wirklich toll für uns alle gemacht. Das ist eben eine Fälschung. Normalerweise können sie sagen, der macht nicht viel. Ich machte ja in deren Augen nichts, die ganze Zeit. Sie konnten nichts von dem verwerten, was ich gemacht habe, weil sie eben Lästern und Zicken zeigen wollen und das mache ich halt nicht. Ich mache etwas

ganz anderes und das verstehen sie nicht und das wird dann auch nicht gezeigt. Das ist auch ok, aber dann werde ich hingestellt als eine Person, die die ganze Zeit schläft oder nichts macht. Das finde ich auch noch in Ordnung, aber dass dann so zu fälschen, ist nicht in Ordnung. In dem Moment einer Notlage habe ich sehr wohl etwas in ihrem Sinne Verständliches getan und das wird unterschlagen und das in der ersten Ebene, bevor der Live-Stream entsteht. Ich habe sie damit konfrontiert und sie haben halt nicht reagiert. So gab es zwei, drei Situationen und so haben sie mich dann als Langweiler, als einer der nichts tut, rausmanipuliert. Aber wie gesagt, schon auf der Ebene vor dem Live-Stream, der dann diese paar Szenen ergibt, die man dann in der abendlichen Sendung zu sehen bekommt.

A: Gibt es demnach klare Typisierungen in dem Format?

L: Klar. Die schauen zuerst hin, wie jeder ist und dann überlegen sie sich, wer welchen Typus abgeben könnte. Aber das Casting ist ja schon darauf ausgelegt, dass es verschiedene Typen gibt. Dann wird das massiv mit Kommentaren und Bilder so hingedreht. Das hat sich immer wieder rausgestellt und die Kandidaten haben sich hinterher beschwert. „Ich habe da drin tolle Sachen gemacht und nun bin ich der Arsch, weil Sachen weggelassen und nur Ausschnitte gezeigt wurden. Das ist typisch für das Format, das ist immer so. Ich finde nur, dass sie in meinem Fall die Grenze überschritten haben, die sie vorher zugesichert haben.

A: Haben sie sich nicht ganz wieder erkannt, aber zum Teil?

L: Natürlich nicht, aber das geht mir wie gesagt seit 45 Jahren so, seitdem ich in der Presse bin. Zunächst denkt man immer, die sind bösaartig, aber dann habe ich verstanden, sie verstehen es einfach nicht. Wenn ich mich in meinen Augen normal verhalte, mit den Leuten freundlich rede usw., dann verstehen die das nicht. Ich habe mich mit dem Psychologen unterhalten. Es sind ja Psychologen dabei, die das ganze begleiten und betreuen, der mit einem redet oder die Leute anleitet, die mit einem reden, die Redakteure, und der sagte, „bei dir hätten wir

geglaubt, dass du denen mal ordentlich Bescheid sagst, wie beschissen die sind und was sie machen müssen und du hast ja gar nichts gesagt“. Da habe ich gesagt, das mache ich nicht, weil ich gelernt habe, dass man richtiges Verhalten nicht aufzwingen kann. Man muss warten, bis er darüber redet und dann auch im Bereich dessen bleiben, wie viel er vielleicht versteht. Es hat keinen Sinn, jemandem etwas beizubringen, mit Gewalt. Wie wir es damals versucht haben. Das bringt nichts und daher habe ich es nicht gemacht. Ich habe nämlich sehr wohl etwas gesagt, aber scheinbar auf eine Weise, die ihr nicht verstanden habt. Nämlich auf eine friedliche und liebevolle Weise und das gibt es scheinbar in eurer Welt nicht. Das ist aber immer so gewesen. Früher hat mich das wütend gemacht, aber nun weiß ich, dass sie es nicht verstehen und folglich nicht zeigen.

Als wir damals als Kommune große Aktion gemacht haben und mit der Presse gesprochen haben, um ihnen zu erzählen, was wir so machen, da haben die nur den Kopf geschüttelt. Sie haben das nicht verstehen können, weil sie nichts davon kannten. Sie haben uns gefragt, wie wir miteinander umgehen. Wir haben gesagt, mit allgemeiner Zärtlichkeit. Die meinten nur, was soll das sein, allgemeine Zärtlichkeit? Uns war klar, dass sie uns nicht verstehen, aber einer kam dann auf den Dreh und meinte, allgemeine Zärtlichkeit, das heißt doch jeder mit jedem. Und zärtlich heißt doch, es könnte auch Sex geben. – Gab es nicht bei uns. – Und dann haben sie aber gefragt, können wir das so schreiben und wir meinten, macht halt. Es wird immer runtergebrochen auf den kleinsten, allgemein verständlichen Nenner. So wurde dann geschrieben, wer zweimal mit derselben pennt, gehört schon zum Establishment. Das ganze Zeug, Sexorgien, Rudelbumsen – dürfen wir das schreiben? Und da wir wussten, dass sie mehr nicht verstehen würden, haben wir gesagt, schreibt es. Und die Linken, der zweite Strang, die Politischen, haben gesagt, ihr dürft das nicht schreiben, weil ihr sowieso nur Scheiße schreibt. Seitdem sind wir halt Sexfreaks. Es war das Gegenteil davon, wir waren völlig asexuell, wenn man so will, weil wir weit über den Sex raus waren. Aber willst du so was jemandem erklären, der es nie gesehen hat? Der es gar nicht kennt, vor allem in einer damals sexuell repressiven Gesellschaft, oder auch heute in einer sexuell entfesselten Gesellschaft.

A: Haben sich die Medien seitdem nicht verändert?

L: Können sie ja nicht, weil sie den Leuten verständlich machen wollen, was passiert. Sie schreiben darüber. Ich habe das selber erlebt, als ich für die Süddeutsche geschrieben habe. Das ging gar nicht, weil es 95% Wiederholung des allzu Bekannten sein soll und wenn fünf Prozent neu ist, ist das viel. Ich war entsetzt. Und so geht das halt. Es wird immer nur das Bekannte gemacht und der Rest stößt auf Unwissen. Die müssen ja ihre Sachen verkaufen und das geht nur, wenn es bekannt ist. Gefälligkeitsjournalismus funktioniert so. Deshalb mach ich das weiter mit den Medien, so quälend das ist, bei 95% Scheiße und fünf Prozent eigenes, neues, mit denen was man was machen kann, wo es Potential zu Veränderung gibt und ich bekomme dafür von Leuten sehr positives Feedback. Dafür lohnt es sich. Dafür muss man weiter machen.

A: Das berühmte Adorno-Zitat „Es gibt kein richtiges Leben im falschen.“ Das haben sie in gewisser Hinsicht im Camp ad absurdum geführt. Inwiefern haben sie im Camp ihr eigenes Leben geführt?

L: Ich habe mein Leben genauso fortgeführt. Ich habe das denen auch gleich gesagt, für mich ist das eine Kommune-Situation. Auch so wie wir das vor 40 Jahren wollten, dass das alle sehen. Keine Privatsphäre, man kann alles sehen, man ist jeder Zeit unmittelbar zusammen, keine Möglichkeit, rauszugehen und zu sagen, ich mach dann was für mich. Zweitens in einer sehr reduzierten Situation, wie ich auch lebe. Nichts, keine Medien, keine Bücher, pure Kommune. Sich miteinander beschäftigen. Das war toll, was will ich mehr. Für mich war das kein Problem. Ich habe dazu noch freiwillig gefastet. Fand es fantastisch. Sie haben mich dann aber rausgeholt, als ich gemeint habe, ich möchte eine Nah-Tod-Erfahrung machen und das verschärfen, was ihr den Leuten hier zeigen wollt. Da haben die gesagt „du willst uns doch hier nicht wegsterben.“ Wie Larissa Marolt auch gesagt hat, sie haben uns vertraglich zugesichert, dass hier keiner stirbt. Ich hab dann gesagt, keine Sorge, ich will nur eine Erfahrung machen, geh dabei aber weiter, als ihr das von den anderen hier drin erwarten könnt.

A: Sie haben ihre Möglichkeiten zur Selbstverwirklichung genutzt.

L: Genau, ich habe die Möglichkeit genutzt, dass es da eine Kommune-Situation war, die für mein Empfinden die richtige Form von gesellschaftlichem Zusammenleben ist. Die Möglichkeit, dass in einer Medienkommune mit sehr kommunikativem Potential, es ist die Sendung mit der höchsten Einschaltquote, zu machen, fand ich toll. Mir war aber klar, dass vieles davon nicht gezeigt oder verstanden wurde. Aber das war auch ok, dann musste ich halt raus und war noch ein paar Tage in dem tollen Hotel. Weil es war schon eine Quälerei.

A: Kann man das Dschungelcamp somit als echten Lebensraum bezeichnen?

L: Ja. Es ist der echteste überhaupt, weil sich da in einer Weise begegnet wird und man miteinander leben muss. Man bemerkt, wie schwierig das ist, wie sehr einem die anderen aufstoßen. Man kann aber, und das ist ja der Sinn, daran arbeiten. Jede Verfehlung wird an die ganz große Glocke gehängt. Wenn einer ein bisschen lästert, sitzen die ganzen Therapeuten zu Millionen vor dem Bildschirm und bewerten und diskutieren sein Verhalten. Die Leute müssen sich verbessern. So haben wir es in der Kommune gemacht. In der ersten Zeit, in einer Form der Superklausur, in der wir uns drei Monate in einem kleinem Raum eingeschlossen haben, nie durfte jemand raus, auch nicht zum Einkaufen. Und haben uns in diesen drei Monaten erbarmungslos gespiegelt. Dabei gab es Regeln. Die allgemeine Zärtlichkeit, kein Sex, keine Zweierbeziehung, kein Besitz mehr, alles mitteilen und Revolutionierung des Alltags. Die Arbeit an sich im Zentrum. Das ist der pure Horror, aber wir wollten das, wir hatten gute Gründe. Wir waren die Kinder von Mördern und wollten nicht auch Mörder werden, wussten aber, dass der Mörder in uns steckt. Man hat alle Werte, alle Gene der Eltern und damit genau das Potential.

Die Politleute haben gesagt, es ist der Kapitalismus, wir haben gesagt, wir sind die Mörder. Und wir wollten das alles aus uns rauskriegen und etwas anderes in uns finden und entwickeln, dass wir liebevoll leben. Nicht lieblos, brutal und verblödet hinter dem Geld herwirtschaften.

Wir wollten einen neuen Menschen in uns finden, aus uns machen. Erst als wir gescheitert sind, kamen dann die politischen Leute und haben versucht, das System zu verändern. Nur das System, nur die Oberfläche. Und dass das nicht geht, war ja klar und was ist passiert – sie sind Arschlöcher geblieben und haben Kriege geführt. Wir waren ja drüben in der DDR und haben uns das angeschaut. Symptome kurieren und an der Oberfläche kratzen, bringt nichts, da die Menschen ihre Systeme erzeugen. Jeder von uns. Und damit etwas besser wird, müssen wir Menschen werden, die von einem Geist der Liebe leben.

A: Die Veränderung des Einzelnen in einer Kommune-Situation, das haben sie über viele Jahrzehnte miterlebt. Gibt es da qualitative Unterschiede in den Begegnungen damals und heute?

L: Nein, ich habe diese Arbeit immer weiter gemacht. Das ist mein Weg, die Arbeit an mir selbst. Als wir damals angefangen haben, war es anders als heute, nach über vierzig Jahren. Aber insofern nicht anders, als dass es die gleiche Arbeit ist. Man beobachtet sich und versucht sich zu verbessern.

A: Soziale Interaktion hat immer etwas Öffentliches. Jetzt ist der Mensch heute per se viel öffentlicher als damals. In Social Networks wird vieles von sich preisgegeben. Kommt man dadurch schneller zum Kern, oder wird es viel schwieriger, zum Kern zu kommen, weil das Bild, das man von sich entwirft, einen Anker darstellt, an den man sich klammert?

L: Klar, diese Situation, die wir damals erlebten, war eine kurze Erfahrung des Paradieses. Wie Menschen wirklich sind. Meinetwegen auch im christlich, spirituellen Sinne wirkliche Menschen. Und wie sind die? Wir haben das einen Augenblick lang erlebt, ca. ein Jahr lang. Dann rutschten wir wieder in unsere alten Körper zurück und wurden wieder die gleichen Arschlöcher. Hatten allerdings gerade das Paradies

gesehen. Das war schrecklich, das nicht aufhalten zu können. Es ist mir als Einzigem gelungen, da wieder hin zu kommen, oder sich auf den Weg zu machen. Dazu gehört, dass wir unsere Mördergruben nicht mehr verstecken und öffentlich machen. Auch wenn heute, auch die Netzgeneration, alle schreien, die NSA nimmt uns die Privatsphäre weg. Na wunderbar sag ich da nur. Das kann ich als 68er sagen, weil ich das erlebt habe. Aber alles schreien nach der Privatsphäre, obwohl sie gerade in den Social Networks preisgegeben wird. Die NSA kann nur abgreifen, was bereits preisgegeben wurde. Ich glaube es geht dahin, dass dadurch, dass wir diese Arbeit hin zum gläsernen Menschen machen wollen, die Privatsphäre immer weiter aufgeben, wir davon profitieren. Und wir zur Liebe kommen. Liebe ist die höchste Form der Kommunikation, wenn sich zwei lieben, wollen sie in sich hineinkriechen, alles voneinander wissen. Die wollen das Private wissen und jetzt ist die Vorstellung des Teilens der Privatsphäre, des Intimen, eine viel größere Intimität als man sie körperlich je erreichen könnte. Also durch Sex. Sex, Drugs and Rock 'n Roll sind Extase-Techniken bürgerlicher Art, die aber nicht viel bringen, gemessen an den anderen Erfahrungen. Wir haben es dann schon wieder ausprobiert, weil wir wieder in diesem Zustand zurück wollten. Wir kamen aus dem Paradies und konnten es nicht ertragen, nicht mehr dort zu sein. Deshalb haben wir verschiedene Techniken ausprobiert. Wenn du einmal Gott warst, kannst du es nicht mehr ertragen, ein Arschloch zu sein.

A: Was Sie da beschreiben, ist eine ganz elementare Arbeit an sich selbst, mit sich selbst. Die Konfrontation mit sich selbst, aus freien Stücken. Jetzt suggeriert das Dschungelcamp, dass die vom Format aufgezwungene Situation die Menschen auf ihr Dasein zurückwirft.

L: Nichts ist aufgezwungen; die wissen alle, worauf sie sich einlassen. Die wussten, was da sein wird und sie wollten diese Erfahrung, genau wie in der Kommune. Wir haben uns das selber angetan. Weil wir es wollten, genau wie im Dschungelcamp. Die gehen rein und wissen was passieren wird.

A: Ist es die Suche nach der eigenen Erfahrung?

L: Schau dir die Leute doch an, die ins Dschungelcamp gehen, das sind gefallene Leute. Die sind alle auf eine gewisse Art asozial geworden, die können sich nicht mehr verkaufen, die sind nicht mehr von der Gesellschaft gewünscht. Die gehen rein, um mal wieder genommen zu werden und um zu zeigen, dass sie prima sind, zu beweisen, dass sie sich verbessern. Um mit den Menschen wieder in einen stärkeren Kontakt treten zu können. Durch die Arbeit an sich selbst wieder erträgliche Menschen werden zu können.

A: Stichwort Läuterung.

L: Ja. Läuterungsritual, oder großes therapeutisches Boot Camp. Millionen von Therapeuten, die alle sagen „Du musst jetzt mal was machen, dich ändern.“ Erinnern, wiederholen, durcharbeiten – genau das passiert dort. Wir wiederholen die Situationen, in denen wir scheiße sind, um sie durcharbeiten, damit sich etwas ändert. Genau das passiert im Dschungelcamp. Es ist eine Menschwerdungssituation, die den Leuten in den 14 Tagen angeboten wird. Die wird gezeigt und das ist fantastisch, dass das was wir damals wollten heute in den Medien gezeigt wird, dass alle das mitmachen können.

A: Sorgt dieser Inszenierungsrahmen dafür, dass Alltagsinszenierungen abgelegt werden?

L: Ja, zunächst gehst du rein und machst die Sachen, wie du sie kennst. Du ärgerst dich über Dinge, redest hinten rum usw.. Die Leute draußen sagen, das geht doch nicht, aber die Leute drinnen erfahren das erst mal hinterher, vor allem wie die anderen darauf reagieren. Da sind viele hinterher aus allen Wolken gefallen, als sie auf einmal der Arsch waren. Weil alle alles immer mitbekommen haben. Man bekommt ja alle vier Stunden das Mikro ausgewechselt und ist natürlich auch die ganze Zeit ein Schauspieler.

A: Wie bewusst wird dem einzelnen dort die Überwachungssituation?

L: Man kann sie nicht vergessen, weil alle vier Stunden kommt einer und wechselt die Batterie von deinem Mikro, das man immer um haben muss. Selbst wenn man es mal kurz zur Seite legt, weil man etwas auszieht, ruft sofort einer „Mach dein Mirko wieder dran!“. Man sieht die Kameras zum Teil, dann klopft man mal an einen Stein und merkt, dass er hohl ist, usw.. Man wird ständig rausgerufen, um mit den Redakteuren zu sprechen und die reden mit dir über die Sachen, die du da erlebst und du kannst es gar nicht vergessen, dass du auch ein Schauspieler bist. Worauf es ankommt, ist wie gut du Schauspieler deiner Selbst bist.

A: Dieser Punkt wird auch abgearbeitet. Wann ist der Mensch authentisch?

L: Du bist ja immer ein Schauspieler und heute können sich die Leute auch immer mehr darstellen. Nur im Camp bist du nicht nur Schauspieler für dich, weil alle es sehen, wie du über die ganze Zeit bist. Und da kommt alles raus, die Brüche kommen raus. Alles, was du tust, kannst du vor keinem verbergen. Du bist nur zu blöd, das zu wissen. Das war unsere Erfahrung von 68. Das Unbewusste, das läuft aus Gestik, Mimik usw., erfahren die anderen. Und im Dschungelcamp bekommst du von allen das Feedback.

A: Was aus dem Format und den Berichten nicht hervorgeht, ist der von Ihnen beschriebene Kontakt zu den Redakteuren. Es wirkt wie eine abgekapselte Welt.

L: Ist es, aber es gibt Gesprächssituationen, in denen du rausgerufen wirst und dich mit dem Redakteur unterhältst. Das sind die Szenen, in denen die Leute irgendwo alleine stehen und reden. Das kommt zu den Selbstauskünften aus dem Dschungeltelefon dazu. Man wird zu einem Ausgang gerufen und wird dann von einem Ranger begleitet. Die sagen nichts, nur komm mit und dann führen die dich an einen Ort, wo ein Stuhl und ein Redakteur sind und mit dir über das redet, was gerade war. Das sind sehr interessante Gespräche, die werden vom

Psychologen vorbereitet und sind kluge Leute. Das wird ja dann alles Material für den Schnitt und eine weitere Informationsebene.

A: Das Format bemüht sich, an den Einzelnen ranzukommen.

L: Natürlich, man wird ja auch vorher getestet. Fragebogen und alles, die sind sehr sorgfältig, wollen aber natürlich auch, dass keiner durchdreht.

A: Sehen sie gesellschaftliche Wirklichkeit in diesem Format?

L: Mehr als irgendwo sonst! Wo gibt es das noch, dass Menschen ihr Menschsein irgendwo ausprobieren können und miteinander so zurechtkommen müssen. Das ist ja nicht gesciptet. Du wirst in die Situation gesetzt und das ist im Grunde die Urgemeinschaft, die sich für 14 Tage findet und ihr ursprüngliches Gefühlsleben aufarbeitet.

A: Wird der Lebensraum auch als solcher akzeptiert? Zu Beginn des Formats gab es viele Berichte, die den Dschungel als Fake beschrieben haben. Wie echt war er denn?

L: Alle größeren Tiere werden entfernt, man muss auch alles direkt melden, wenn man eine Schlange sieht. Es war ein bisschen schade, aber Regen usw. gibt es. Aber es ist eher in den Subtropen. Das sieht man, wenn man aus raus kommt. Es sieht aus wie in Oberbayern. Bei uns war es ziemlich regnerisch und nicht sehr warm.

A: Gibt es die Möglichkeit, physisch und sozial an seine Grenzen zu gehen?

L: Ja. Das schlimmste ist das Soziale, das sagen alle immer wieder. Aber wenn du den ganzen Tag für die Gruppe eine Tasse Reis, ein bisschen Wasser und einen Becher Soja Bohnen hast, dann geht das vielen an die Substanz. Die sind ja morgens aufgestanden und haben im Chor geschrien „Fleisch, Fleisch, Fleisch“ und Cola Light. Fand ich auch interessant. Ich kenne ja solche Menschen eigentlich gar nicht.

Ich lebe ein Leben außerhalb der Gesellschaft, lebe mit den Frauen und begegne Männern auch sehr selten. Deshalb bin ich auch hingegangen und meine Außenseiterposition ein bisschen verringern kann, aber das war nicht der Fall. Ich lebe schon offensichtlich sehr anders und habe sie mir wie ein fremdes Volk angeschaut. Aber mein Leben gelebt. Manche haben das auch bemerkt, die unter 25-jährigen vor allem, die fanden es cool.... Ich will ein Kind von dir, hing an meinem Fahrrad usw..

A: Sie haben im Rahmen des Möglichen ihr Leben gelebt. Wie sie es vorher beschrieben haben, die Änderung des Einzelnen, im Rahmen des Möglichen, im Vergleich zum Versuch, das System zu ändern, ohne eine persönliche Änderung. Ihre Vegetarier-Vereinbarung, das Fasten, Teamchef Anweisung, Selbstorganisation, wirkten auf mich wie freie Entscheidungen für ihren Lebensstil, nicht als Vermarktungsstrategie. Im Vergleich zur aktuellen Staffel und dem Verhalten von Michael Wendler. Bei ihm gab es keine sichtbare Selbsterfahrung, keinen Grenzgang nur den großen Versuch seiner Selbstvermarktung. Sein dramatisierter Ausstieg wurde von Kandidaten und der Moderation negativ bewertet, ebenso wie sein fehlgeschlagener Versuch, durch seinen geforderten Wiedereinzug gegen das System Dschungelcamp vorzugehen. Sieht das Publikum den Unterschied zwischen legitimer Selbsterfahrung und verpönter Selbstvermarktung?

L: Das ist genau der Punkt, es ist vielmehr Kommune als Plattform zur Selbstvermarktung. Ich glaube, dass die Gesellschaft diesen Kommune-Aspekt auch sieht und sehr schätzt und deswegen auch so viele einschalten. Wenn man so will, hoffe ich dann doch, dass alles auf einem guten Weg ist und zwar auf dem, den wir 68 kurz lebten. Deshalb bin ich der Auffassung, wir bewegen uns da hin und auch im Mainstream, wie in solchen Fernsehformaten.

A: Rainer, vielen Dank für das Gespräch.

Anhang 4: *Ich bin ein Star – holt mich hier raus*, 8. Staffel, 4. Tag, *Die Fahrt zur Hölle*

Die einzelnen Episoden des Formates setzen sich aus verschiedenen Elementen zusammen. Hauptsächlich bewegt sich der Focus zwischen den Zusammenschnitten des letzten Tages und der Live-Moderation. Die Zusammenschnitte zeigen den „Alltag“ im Camp, Gruppen- und Einzelgespräche, die Selbstauskünfte der Kandidaten im sogenannten Dschungeltelefon und die Ausführung der Dschungelprüfung. Letzteres bindet auch die Moderation mit ein, die in diesem Abschnitt der Episoden nicht live ist. Die Live-Moderation fasst die Geschehnisse des Vortages zusammen, nimmt auf aktuelle Ereignisse und Berichte der Presse über das Format und darüber hinaus auf, und bindet diese in die Moderation ein. Zudem verkündet sie zum Ende einer jeden Episode den Camp-Bewohnern, wer die Dschungelprüfung absolvieren und wer das Camp verlassen muss.

Der Plot, der hier für die Analyse vorliegenden Episode, wird anhand dieser Zweiteilung beschrieben. Die Zusammenschnitte des 4. Tages können in folgende Teile unterteilt werden:

Zuerst liegt der Focus auf dem Camp-Mitglied Julian F.M. Stöckel. Es werden mehrere Ausschnitte gezeigt, in denen Julian sexuelle Anspielungen macht, oder sich über mangelnde Privatsphäre im Toilettenbereich und eine damit einhergehende Verstopfung beschwert. Beides wird mit Aussagen der anderen Camp Bewohner kontrastiert und im Sinne der Moderation bestätigt.

Darauf folgt ein Abschnitt, der sich ebenfalls auf eine Situation bezieht, die dem Toilettenbereich entspringt. Melanie Müller konfrontiert Larissa Marolt mit dem Vorwurf, auf die Toilettenbrille gepinkelt zu haben, um anschließend das Waschwasser zu vergeuden, das mühsam abgekocht werden muss. Die Situation entwickelt sich zwischen den beiden Kandidatinnen, wird aber von Melanie ins Camp getragen und öffentlich diskutiert.

Ein weiterer Streitpunkt ist das durch Wilfried Glatzeder vorgenommene Löschen der Anti-Moskito-Kerzen. Gabby wurde in der Nacht schwer zerstoßen, Wilfried will aber den Geruch der Kerzen nicht ertragen müssen. Die einzelnen Positionen und die mit ihnen verbundenen Emotionen werden durch viele Face-to-Face-Situationen in der direkten Interviewsituation unterstrichen.

Larissa musste in den ersten Tagen in jeder Folge zur Dschungelprüfung antreten und wurde für ihre mangelhaft empfundenen Ergebnisse von der Gruppe gerügt. Eine Rückblende zeigt die Verkündung des Vortages, in der Larissa abermals zur Prüfung bestimmt wurde und Larissas Reaktionen auf das Urteil seit diesem Zeitpunkt. Ihre Äußerungen werden durch abfallende Bemerkungen oder Gleichgültigkeit der anderen Kandidaten kontrastiert. Larissa muss in der Prüfung mit dem Titel Die Fahrt zur Hölle Sterne in einer mit Ungeziefer und Fleischabfällen gefüllten Limousine erbeuten. Während der Prüfung gibt es einen ständigen Perspektivenwechsel in der Kameraführung zwischen Innenaufnahmen, die Larissa, das Ungeziefer, sowie Nahaufnahmen der Sternensuche zeigen, sowie Außenaufnahmen des Moderationsduos. Larissa unterbricht ihre Prüfung, öffnet eine Flasche Champagner, die sich im Auto befindet, übergießt sich damit und trinkt einen Schluck. Sie erbeutet drei Sterne, wird zurückgeschickt und verkündet den Anderen das Ergebnis. Diese sind nicht begeistert und mutmaßen, sie habe sich nicht angestrengt. Larissa beichtet Marco, dass sie Champagner getrunken hat, dieser reagiert so indiskret, dass die anderen davon erfahren. Larissa will sich rechtfertigen, trifft aber nur auf Unverständnis der anderen, das diese durch ironische Kommentare kaschieren. In den Einzelsequenzen beschreiben die Kandidaten ihre wahren Gefühle gegenüber der Aktion, wodurch das Ironische im Gespräch mit Larissa noch deutlicher wird.

Als letztes, großes Thema dieser Episode wird der freiwillige Ausstieg von Michael Wendler diskutiert. Dieser baut sich in der Mitte des Camps auf und verkündet gut gelaunt und durch große Gesten untermauert seinen Ausstieg. Als Gründe gibt er das mangelnde Essen, physische und psychische Erschöpfung an. Die anderen glauben ihm

nicht und konfrontieren ihn damit. Er verstrickt sich immer weiter in Ausreden, beharrt aber auf seinem Standpunkt. Alle halten seinen Ausstieg für geplant, um sich den alleinigen Medienrummel als erster Ausgeschiedener zu sichern.

Als letzter Akt einer jeden Episode wird verkündet, wer zu der nächsten Dschungelprüfung antreten muss. Larissa und Melanie werden beide für die Prüfung bestimmt. Die Anderen freuen sich, dass Larissa unter der Kontrolle einer anderen Kandidatin steht.

Die Live-Moderation führt den Zuschauer durch die Episode. Sie nimmt dabei manche Ereignisse vorweg. So werden zu Beginn das Ausscheiden von Michael Wendler, sowie Larissas Dschungelprüfung angedeutet. Es werden aber ebenso die oben beschriebenen Geschehnisse kommentiert und verknüpft. Die Live-Moderation tritt den Kandidaten und Zuschauern gegenüber als Inhaberin des Wissens auf. Zudem sorgt sie für die Verbindung zwischen den abgeschlossen wirkenden Camps und seiner Insassen zur Außenwelt. Dies geschieht zum einen körperlich, wenn sie sich zu den Kandidaten in das Camp begeben, zum anderen, wenn sie die Geschehnisse im Camp mit Bezug auf aktuelle Ereignisse beschreiben. In der vorliegenden Episode bezieht sich die Moderation mehrfach auf den, wenige Tage zuvor bekannt gewordenen, ADAC-Skandal.

Anhang 5: Sequenzprotokoll: *Ich bin ein Star – holt mich hier raus*

8. Staffel, 4. Tag, Titel auf RTL Now: „Fahrt zur Hölle“, ausgestrahlt am 20.01.2014, 22:15 Uhr

Transkribiert: RTL Now, 02.- 04.04.2014, http://rtl-now.rtl.de/ich-bin-ein-star-holt-mich-hier-raus/tag-4-fahr-zur-hoelle.php?player=1&container_id=150875

Die Zahl 1 hinter dem Buchstaben einer Sequenz kennzeichnet eine Face-to-Face-Situation

Sequenz	Timecode	Dauer (min.)	Ort	Handlung	Auftretende Personen
A	0:00:00 0:00:18	0:18	unbekannt	Kamerafahrt über einen großen Strand, Bilder eines Hotels und eines Hafens. Der Wendler posiert auf einem Boot, Tanja macht einen Tandemsprung aus einem Flugzeug, alle Kandidaten prostern sich bei der Begrüßungsfeier zu	Der Wendler (DW); Tanja (T); die anderen Kandidaten
B	0:00:18 0:00:20	0:02		Kamerafahrt über den Dschungel, Farbkorrektur mit vielen Grautönen, wenig Farbe. Off-Kommentar (im Folgenden Off-K.: Alles wird anders)	
C	0:00:20 0:00:22	0:02	„Dschungeltelefon“, d.h. die Kabine, in der die Kandidaten in einer durch das Format erzeugten Face-to-Face-Situation über ihr Befinden berichten können. (im Folgenden DT)	Gabby weint	Gabby (G)
D	0:00:22 0:00:24	0:02	Camp	Florian F.M. Stöckel sagt, dass es nur Schrottpromis im Camp gibt	Florian F.M. Stöckel (FS)
E	0:00:24 0:00:26	0:02	DT	Larissa sagt, sie wolle die Produktion sprechen, sie ist aufgelöst, was man ihr deutlich ansieht	Larissa Marolt (L)
F	0:00:26 0:00:30	0:04	Camp	L liegt auf ihrem Bett und meint, die anderen können zur Hölle fahren, sie nicht	L

G	0:00:30 0:00:32	0:02 Ebd.	FS sagt, dass die anderen den Tag verfluchen werden an dem sie ihn kennengelernt haben	FS
H	0:00:32 0:00:34	0:02 DT	G sagt weinend in die Kamera, „ihr Egoistenschweine“	G
I	0:00:34 0:00:41	0:07 Camp	Alle sitzen um das Feuer, L läuft nervös herum, raucht hektisch; Off-K: In alter Tradition wählen die Zuschauer L in die Dschungelprüfung	L; Alle
J	0:00:41 0:00:46	0:05 DT	L meint, es müsse sich um einen technischen Fehler handeln	L
K	0:00:46 0:01:12	0:26 Ort der Dschungelprüfung (im Folgenden DP)	Vorschau auf Ls Prüfung: Sie geht auf eine verdreckte Limousine zu, wird mit Ungeziefer überschüttet, wühlt in Fleischabfällen, findet eine Flasche Champagner, öffnet diese und trinkt	L
L	0:01:12 0:01:20	0:08 Camp	L erzählt den Anderen von der Flasche Champagner und dass sie getrunken hat, Nahaufnahme auf die Gesichter der Anderen, alle schauen betreten bis fassungslos	L; Alle
M	0:01:20 0:01:23	0:03 Ebd.	DW hält sich die Hände vor sein Gesicht; Off-K: Ist es DW zu viel?	DW
N	0:01:23 0:01:25	0:02 Ebd.	Marco zweifelt an den Aussagen von DW	Marco Angelini (M)
O	0:01:25 0:01:27	0:02 Ebd.	Melanie sagt, „die Pissbirne“	Melanie Müller (MM)
P	0:01:27 0:01:29	0:02 unbekannt	Mola sagt, dass man DW oft beim Lügen erwischt	Mola Adebisi (MA)
Q	0:01:29 0:01:30	0:02 unbekannt	Wilfried sagt, DW denke nicht an seine Fans	Wilfried Glatzeder (WG)

Sequenz	Timecode	Dauer (min.)	Ort	Handlung	Auftretende Personen
R	0:01:30 0:01:32	0:02	Ebd.	Mola sagt, DW zieht seine Show durch	MA
S	0:01:32 0:01:34	0:02	Camp	MM sagt, er solle doch nach Hause gehen	MM
T	0:01:34 0:01:39	0:05	Ebd.	Alle sitzen ums Feuers, DW baut sich auf, formt mit den Händen einen Trichter und ruft „Ich bin ein Star, holt mich hier raus“, hebt triumphierend die Arme	DW; Alle
U	0:01:39 0:02:19	0:40	Moderationsbrücke (MB)	Kamerafahrt von oben durch den Dschungel auf die MB; unten rechts auf einem Fenster, das deutlich mit „LIVE“ beschrieben ist, wird die australische Uhrzeit zur Ausstrahlung der Live-Moderation angezeigt (immer während der Moderation); Begrüßung der Zuschauer	Sonja Zietlow; Daniel Hartwig (Mod.)
V	0:02:19 0:02:52		Vorspann	Karte von Australien; Zoom auf das Gebiet in dem <i>Das Camp</i> liegt; nacheinander werden die Kandidaten in einer überzeichneten Stilisierung ihrer Person gezeigt; MM räkelt sich in einem riesigen Sektglas, L trägt ein Abendkleid und föhnt sich, DW macht große Gesten i.d. Kamera, usw.	Alle
W	0:02:52 0:03:54	1:02	Moderationshütte (MH)	Die Moderatoren beziehen sich auf den Ausstieg von DW, verweisen auf eine „ihr Format betreffende Studie des ADAC“ (gleichzeitig zur Ausstrahlung gab es einen Skandal über den ADAC; auf diesen wird während der gesamten Moderation immer wieder eingegangen; zudem werden homosexuelle Anspielungen auf JS gemacht (Raumsonde Rosetta)	Moderation

X	0:03:54 0:04:16	0:24	Camp	JS läuft durchs Camp und beschwert sich über mangelnde Privatsphäre beim Toilettengang, die Anderen schmunzeln	JS,
Y	0:04:16 0:04:30	0:14	Toilettenbereich	Die Nachtsichtkamera zeigt DW und M vor der Toilette, FS ruft von innen, dass sie verschwinden sollen	DW, M, JS (Stimme)
Z	0:04:30 0:05:17	0:47	Camp	JS meint, er könne so „nicht kacken“; will Teamchef werden, um das zu unterbinden; zudem will er dann zum „Sexdiktator“ werden, die anderen schauen betreten	JS; Alle
a	0:05:17 0:05:20	0:03	DT	JS macht auf sich verweisende Zeigegesten	JS
b	0:05:20 0:05:25	0:05	Camp	JS umarmt MM, die auf ihrem Bett liegt, beide stöhnen	JS, MM
c	0:05:25 0:05:27	0:02	DT	G, sagt JS sei untersext	G
d	0:05:27 0:05:30	0:03	Ebd.	Jochen Bendel (JB) sagt, JS habe „dicke Eier“	JB
e	0:05:30 0:05:35	0:05	Camp	JS und MM liegen auf MMs Bett und stöhnen, die anderen schauen betreten	JS, MM, L, G
f	0:05:35 0:05:43	0:08	DT	JS schaut verführerisch i.d. Kamera, sagt von ihm aus könnten es alle miteinander machen	JS
g	0:05:43 0:05:44	0:01	Camp	JS streckt die Zunge raus	JS
h	0:05:44 0:05:48	0:04	DT	JS sagt wieder, dass es ihm egal ist, wie es die anderen miteinander machen	JS
i	0:05:48 0:05:57	0:09	Camp	JS fragt MM nach ihrem Stofftier, kopuliert mit dem Stofftier	JS, MM
j	0:05:57 0:05:58	0:01	DT	JS streckt die Zunge raus, verdreht sie	JS

Sequenz	Timecode	Dauer (min.)	Ort	Handlung	Auftretende Personen
k	0:05:58 0:05:59	0:01	Ebd.	G zuckt mit den Schultern	G
l	0:05:59 0:06:09	0:10	Camp	JS kopuliert wieder mit dem Stofftier, umarmt stürmisch Corinna Drews (CD), diese versucht zu entkommen	JS, CD, G
m	0:06:09 0:06:13	0:04	DT	G lacht und schüttelt den Kopf	G
n	0:06:13 0:06:14	0:01	Camp	G sitzt auf ihrem Bett und lacht	G
o	0:06:14 0:06:15	0:01	Ebd.	MM umarmt ihr Stofftier	MM
p	0:06:15 0:06:20	0:05	DT	JS meint, dass heute „etwas“ passiert	JS
q	0:06:20 0:06:34	0:14	Camp	JS und M schubsen sich, JS bezeichnet ihn als „österreichische Edelnutte“	JS, M, JB
r	0:06:34 0:06:39	0:05	DT	M meint, JS sei einfach „Stöckel“ und macht eine feminine Geste	M
s	0:06:39 0:07:54	1:15	Camp	JS sagt, er sei schön und intelligent, nicht ein „Wurstbrot“, wie M und dass das Camp eine Art <i>Betty Ford Klinik</i> für „abgefickte Prominente“ sei. JB verspricht ihm sein Amt als Teamchef zu übergeben, JS freut sich darauf, „Präsidentin“ zu werden. DW stellt fest, dass JS aufdreht, seitdem er Stuhlgang hatte	JS, M, JB, DW,
t	0:07:54 0:07:56	0:02	unbekannt	Animierter Übergang, zwei Käfer paaren sich	

u	0:07:56 0:08:27	0:31 MH	Live-Moderation, macht sich über JS lustig	Moderation
v	0:08:27 0:08:50	0:23 Camp	WG findet es faszinierend, wie L totengleich schläft	WG, L
w	0:08:50 0:08:56	0:06 Ebd.	L schläft, ihr Kissen schimmert durch Farbkorrektur um ihren Kopf	L
x	0:08:56 0:09:08	0:12 Ebd.	L wacht auf, springt durchs Camp, die anderen wundern sich	L, MA, WG, G, JB
y	0:09:08 0:09:38	0:30 Toilettenbereich	L, MM putzen sich die Zähne, L geht auf die Toilette, MM geht nach ihr, stellt fest, dass L auf die „Brille gepinkelt hat“, L verneint es erst, gesteht dann aber	L, MM
z1	0:09:38 0:09:42	0:04 unbekannt	L musst herzhaft lachen	L
Aa	0:09:42 0:09:55	0:13 Toilettenbereich	MM fordert L auf, es zuzugeben	MM, L
Ba1	0:09:55 0:10:02	0:07 unbekannt	L meint, sie sei nicht die Einzige, die auf die „Brille pinkelt“	L
Ca1	0:10:02 0:10:15	0:13 Ebd.	MM schwört, dass es L war	MM
Da	0:10:15 0:10:33	0:18 Toilettenbereich	L rät MM, die gerade auf der Toilette ist, Papier drauf zu legen. MM hört, dass L das mühsam abgekochte Waschwasser laufen lässt und beschwert sich	MM, L
Ea1	0:10:33 0:10:49	0:16 unbekannt	WG bewertet das ignorante Verhalten von L (Wasser laufen lassen) als Teil ihrer „Gestörtheit“	WG
Fa1	0:10:49 0:10:51	0:02 Ebd.	L meint, dass man manchmal etwas vergisst	L

Sequenz	Timecode	Dauer (min.)	Ort	Handlung	Auftretende Personen
Ga	0:10:51 0:11:31	0:40	Toilettenbereich, Camp	L lässt MM stehen und geht ins Camp, MM läuft ihr hinterher, weil L MMs Waschzeug mitgenommen hat; im Camp erzählt MM den Anderen von der Klobrille und dem Wasser	MM, L, Alle
Ha1	0:11:31 0:11:36	0:05	unbekannt	L sagt, dass sie ihre Sachen immer zusammen hat, was für sie am wichtigsten ist	L
la	0:11:36 0:11:42	0:06	Camp	MM schreit L an	MM, L
Ja1	0:11:42 0:11:58		DT	MM meint, sie sei ekelanfällig, was ihre Waschutensilien betreffe; Kamera zoomt auf ihren Mund, eine Region wird eingekreist, daneben kommt eine Lexikondefinition von Herpes	MM
Ka	0:11:58 0:12:06	0:08		Animierter Übergang: Eine Spinne spinnt ein Netz	
La	0:12:06 0:12:48	0:42	MH	Die Moderation meint, dass Ekel Herpes auslösen könne und L damit etwas geschafft habe, was keine Dschungelprüfung bis jetzt fertig gebracht hat. (gemeint ist der entstehende Herpes von MM)	Moderation
Ma	0:12:48 0:13:41	0:53	Camp	G wurde in der Nacht von Mücken zerstoehen, sie gibt WG die Schuld, weil dieser die speziellen Kerzen ausgemacht habe. WG gibt es zu, meint aber, die Kerzen bleiben auch aus, weil er den Geruch nicht mag. G fängt an zu weinen	G, WG
Na1	0:13:41 0:13:59	0:18	DT	G weint, zeigt ihre Stiche in die Kamera	G
Oa	0:13:59 0:14:19	0:20	Camp	G sitzt im Bett und weint, DW kommt und tröstet sie	G, DW

Pa1	0:14:19 0:14:32	0:13 DT	G weint, nennt die Anderen „Egoisten-Schweine“	G
Qa1	0:14:32 0:14:40	0:08 unbekannt	WG meint, G sei nicht dschungeltauglich, sie hätte sich nicht vorbereitet	WG
Ra	0:14:40 0:15:02	0:22 Camp	WG meint zu G, sie solle ihn nicht herausfordern und sich lange Sachen anziehen	WG, G, MM
Sa1	0:15:02 0:15:14	0:12 unbekannt	G meint, dass die Kerzen aus gutem Grund verteilt wurden	G
Ta	0:15:14 0:16:18	1:02 Camp	G und WG streiten sich über die Kerzenfrage, WG ist sehr abweisend, die Anderen schauen betreten	G, WG, MM, T,
Ua1	0:16:18 0:16:25	0:07 DT	G meint, sie stelle eine Kerze auf, WG ist ihr egal, künstliches „Ciao“ in die Kamera	G
Va	0:16:25 0:16:27	0:02	Animierter Übergang, ein Laubfrosch bläht sich auf	
Wa	0:16:27 0:17:18	0:51 MH	Moderation greift Gs Weinen auf, wertet WGs Verhalten als negativ, greift den ADAC-Betrugsskandal auf	Moderation
Xa	0:17:18 0:17:34	0:16 Camp	Rückblende der Verkündigung, dass L wieder zur Dschungelprüfung muss, Graue Farbkorrektur, L raucht hektisch, stürmt zum DT	Alle
Ya1	0:17:34 0:18:18	0:44 DT	L will die Produktion sprechen, hält es für einen Systemfehler, dass sie schon wieder in die Prüfung muss, während dessen wird ihre Profilnummer eingeblendet, der Dialog wurde von Sonja Zietlow nachsynchronisiert, L sagt, sie werde nicht „zur Hölle fahren“	L
Za	0:18:18 0:18:28	0:10 Camp	L liegt auf ihrem Bett, raucht hektisch, sagt, sie könne nicht mehr und habe einen Nervenzusammenbruch, CD schaut nichtssagend	L, CD

Sequenz	Timecode	Dauer (min.)	Ort	Handlung	Auftretende Personen
aa1	0:18:28 0:18:38	0:10	DT	L meint, wenn irgendwo eine Spinne sei, würde sie die Prüfung nicht machen (hektisches Ran- und Wegzoomen der Kamera, dunkle Farbkorrektur	L
ba1	0:18:38 0:19:04	0:26	DT	WG hofft, dass L alles nur perfekt spielt	WG
ca	0:19:04 0:19:20	0:17	Camp	JB redet L gut zu	JB, L
da1	0:19:20 0:19:32	0:12	DT	L schüttelt den Kopf, immer noch dunkle Farbkorrektur, fragt, wie lange sie im Camp bleiben muss, damit sie ihr Geld kriegt, SZs Stimme gibt ironischen Kommentar	L
ea	0:19:32 0:20:03	0:31	Camp	L muss zur Dschungelprüfung, wird von den Anderen verabschiedet, M und MA bringen sie zur Brücke, über die sie zur Prüfung gelangt	L, JS, M, MA
fa1	0:20:03 0:20:10	0:07	unbekannt	L will es endlich hinter sich haben	L
ga1	0:20:10 0:20:15	0:05	ebd.	M, MA meinen, L muss es schaffen	M, MA
ha1	0:20:15 0:20:18	0:03	ebd.	L meint, sie könne nichts versprechen	L
ja	0:20:18 0:20:31	0:13	Vor der Brücke im Dschungel	M, MA feuern L an, die über die Brücke geht	L, M, MA
ka	0:20:31 0:20:32	0:02		Animierter Übergang, Schlange kriecht über einen Ast	

la	0:20:32 0:21:10	0:38	Moderationsbrücke	Die Moderatoren machen Anspielungen auf die Dschungelprüfung, es handelt sich um eine fahrunfähige Limousine voller Ungeziefer, Hartwig meint, sie würde daher beim ADAC eine „Top Bewertung“ bekommen	Moderation
ma	0:21:10 0:22:06	0:54	DP	L kommt aus dem Dschungel auf den Platz der Prüfung und wird von den Moderatoren erwartet. Sie erklären ihr die Prüfung, zeigen auf die mit Ungeziefer gefüllte Limousine, L fragt, was sich alles darin verbirgt, Mod. sagt, sie werde es sehen	Mod., L
na	0:22:06 0:22:14	0:08	in der Limousine	In dunkler Farbkorrektur wird im Inneren des Autos eine Spinne in Nahaufnahme gezeigt, dann verwesene Fleischabfälle und Käfer, die über einen der Sterne laufen, die L sammeln muss	
oa	0:22:14 0:22:20	0:06	DP	Mod. kündigt Dr. Bob an	Mod., L
pa	0:22:20 0:22:25	0:05	unbekannt	Dr. Bob-Einspieler, ein rotes Kreuz dreht sich, daneben hebt Bob den Daumen und grinst	Dr. Bob
qa	0:22:25 0:24:44	2:19	DP	Dr. Bob läuft ins Bild, wird begrüßt, gibt ihr Schutzbrille und einen Beutel zum Sterne sammeln, L fragt ob sich Spinnen in dem Auto befinden, bekommt keine Antwort. L meint, sie würde nicht mitmachen ohne diese Information. Mod. meint, das wäre ok, L entschließt sich, doch mitzumachen	Dr. Bob, Mod., L
ra	0:24:44 0:25:41	0:57	in der Limousine	L öffnet das Auto, zögert mit dem Einsteigen, sieht die Flasche Champagner, steigt ein. Prüfung beginnt, L versucht einen Stern abzuschrauben, wird dabei mit Ameisen und Kakerlaken überschüttet	L
sa	0:25:41 0:25:43	0:02	DP	Die Mod. kommentiert während der Prüfung die ganze Zeit aus dem Off, hier: Bild zeigt sie neben dem Auto	Mod.

Sequenz	Timecode	Dauer (min.)	Ort	Handlung	Auftretende Personen
ta	0:25:43 0:26:07	0:24	in der L.	L bekommt den Stern nicht aus dem Gewinde gedreht, beschließt die Flasche zu öffnen, einen Schluck zu trinken	L
ua	0:26:07 0:26:09	0:02	DP	Mod. im Bild	Mod.
va	0:26:09 0:26:21	0:12	in d. L.	L sitzt im Auto und schaut ratlos, versucht erneut den Stern abzdrehen, der sich in einem abgedeckten Seitenfach befindet	L
wa	0:26:21 0:26:26	0:05	Ebd.	Nahaufnahme des Sterns, auf dem ekelerregendes, undefinierbares Zeug klebt, man sieht, dass sie den Stern in die falsche Richtung dreht	L
xa	0:26:26 0:26:33	0:07	Ebd.	L gibt auf, nimmt sich die Flasche	L
ya	0:26:33 0:26:35	0:02	DP	Mod. im Bild	Mod.
za	0:26:35 0:26:41	0:06	in d. L.	L öffnet die Flasche, Mod. stimmt ihr zu, Hartwig meint, dass sich die Teamkameraden freuen werden, wenn sie nichts zu essen besorgt, aber betrunken ist (sehr ironisch)	L
Aaa	0:26:41 0:26:43	0:02	DP	Mod. im Bild, Hartwig spricht seinen Satz zu Ende, der im Off begonnen hat	Mod.
Baa	0:26:43 0:27:03	0:20	in d. L.	L bekommt die Flasche auf, spritzt mit dem Champagner herum, nimmt einen Schluck, links im Bild wird die ablaufende Zeit eingblendet, L versucht sich nochmals am ersten Stern	L
Caa	0:27:03 0:27:07	0:04	ebd.	Nahaufnahme des Sterns, L meint, sie würde danach nicht weiter machen	L

Daa	0:27:07 0:27:10	0:03 DP	Mod. meint, es wäre ok, wenn sie aufhört, sie hätte ja wenigstens etwas zu trinken bekommen	Mod.
Eaa	0:27:10 0:27:12	0:02 in d. L.	Nahaufnahme L mit Ungeziefer eingedeckt	L
Faa	0:27:12 0:27:14	0:02 ebd.	Nahaufnahme Stern und Ls Hand	L
Gaa	0:27:16 0:27:18	0:02 DP	Mod. im Bild	Mod.
Haa	0:27:18 0:27:38	0:20 in d. L.	L schafft es, den Stern zu holen, wird wiederholt mit Ungeziefer überschüttet, kippt sich den Champagner über den Kopf, um die Tiere abzuwaschen	L
laa	0:27:38 0:27:43	0:05 DP	Mod. im Bild kommentiert Champagner-Dusche	Mod.
Jaa	0:27:43 0:27:56	0:13 in d. L.	L hat einen zweiten Stern entdeckt	L
Kaa	0:27:56 0:27:58	0:02 ebd.	Nahaufnahme des zweiten Sterns und Ls Hand durch eine verschmierte Scheibe	L
Laa	0:27:58 0:28:02	0:04 ebd.	L versucht, den Stern abzulösen, ist vollkommen mit Ungeziefer bedeckt	L
Maa	0:28:02 0:28:05	0:03 DP	Mod. im Bild	L
Naa	0:28:05 0:28:26	0:21 In d. L.	L rechtfertigt sich für das Champagnertrinken, meint, sie habe es verdient, die Mod. stimmt ihr ironisch zu	L
Oaa	0:28:26 0:28:28	0:02 DP	Mod. im Bild	Mod.
Paa	0:28:28 0:28:37	0:09 In d. L.	L sucht nach Sternen	L

Sequenz	Timecode	Dauer (min.)	Ort	Handlung	Auftretende Personen
Qaa	0:28:37 0:28:39	0:02	DP	Mod. im Bild	Mod.
Raa	0:28:39 0:29:11	0:32	In d. L./ DP	L schaut aus dem Schiebedach des Autos, überlegt aufzugeben, Mod. meint, sie solle doch weiter machen, L geht zurück und klappt die Rückbank um	Mod., L
Saa	0:29:11 0:29:16	0:05	In d. L.	Innenansicht des Kofferraums, Fleischabfälle, Käfer	L
Taa	0:29:16 0:29:28	0:12	ebd.	L klettert in den Kofferraum, zieht einen Stern heraus	L
Uaa	0:29:28 0:29:30	0:02	DP	Mod. im Bild	Mod.
Vaa	0:29:30 0:29:36	0:04	in d. L.	L sucht weiter	L
Waa	0:29:36 0:29:42	0:06	DP	Mod. im Bild, L beschreibt aus dem Off, was sie zu finden glaubt	Mod.
Xaa	0:29:42 0:29:47	0:05	in d. L.	L schaut in den Kofferraum, Mod. fragt nach dem Geruch, L antwortet „ekelhaft“	L
Yaa	0:29:47 0:29:49	0:02	DP	Mod. im Bild	Mod.
Zaa	0:29:49 0:30:00	0:11	in d. L.	L wühlt in den Fleischabfällen, will wissen, was es ist	L
aaa	0:30:00 0:30:04	0:04	DP	Mod. berichtet, es seinen Fleischabfälle	Mod.

baa	0:30:04 0:30:19	0:15 in d. L.	L sitzt in den Fleischabfällen und sucht den Stern	L
caa	0:30:19 0:30:21	0:02 DP	Mod. sagt, dass L angestregter suchen soll	Mod.
daa	0:30:21 0:30:36	0:15 in d. L.	L wühlt weiter in den Fleischabfällen, aber nur mit den Fü- ßen	L
faa	0:30:36 0:30:38	0:02 DP	Mod. macht sich über Ls Technik lustig	Mod.
gaa	0:30:38 0:30:41	0:03 In d. L.	L wühlt weiter	L
haa	0:30:41 0:30:46	0:05 DP	Mod. sagt Zeit an, gibt einen Suchtip	Mod.
iaa	0:30:46 0:31:04	0:18 In d. L.	L sucht weiter, überlegt, überhört die Hinweise der Mod.	L
jaa	0:31:04 0:31:07	0:03 DP	Mod. im Bild	Mod.
kaa	0:31:07 0:31:26	0:19 In d. L.	L sucht ohne Elan	L
laa	0:31:26 0:31:28	0:02 DP	Mod. im Bild	Mod.
maa	0:31:28 0:33:04	1:36 DP/ in d. L.	L will wieder aufhören, Mod. stimmt zu, L sucht doch weiter, gibt auf, steigt aus, wird von Mod. auf dem Weg, auf dem sie gekommen ist, wieder zurückgeschickt	Mod., L
naa	0:33:04 0:33:06	0:02	Animierter Übergang, Kamerafahrt vom Ort der DP nach oben in den Himmel, <i>Ich bin ein Star</i> -Logo	

Sequenz	Timecode	Dauer (min.)	Ort	Handlung	Auftretende Personen
oaa	0:33:06 0:33:48	0:42	Moderationsbrücke	Live Mod. begrüßt Zuschauer, macht eine ADAC-Anspielung, kommentiert die DP ironisch	Mod.
paa1	0:33:48 0:34:17	0:29	unbekannt	sehr dunkle und sehr grelle Farbkorrektur im Wechsel, schnelle Schnitte, L nach der Prüfung; sie sagt, sie habe keine Lust mehr, sie habe sich das Glas Champagner verdient	L
qaa	0:34:17 0:34:19	0:02	in der Limousine	Rückblende, dunkle Korrektur, L trinkt Champagner	L
raa	0:34:19 0:34:23	0:04	unbekannt	L sagt, drei Sterne sind ihr genug	L
saa	0:34:23 0:34:28	0:05	Brücke zum Camp	L geht langsam zurück, dramatische Klaviermusik	L
taa	0:34:28 0:34:44	0:16	Camp	Alle fragen nach der Anzahl der Sterne, sie sind nicht begeistert	Alle
uaa1	0:34:44 0:34:46	0:02	unbekannt	MM sagt, sie hätte gern mehr Sterne	MM
vaa1	0:34:46 0:34:51	0:05	ebd.	MA sagt, dass alle Angst haben, wenig zu essen zu bekommen	MA
waa1	0:34:51 0:34:54	0:03	ebd.	WG setzt der Hunger zu	WG
xaa1	0:34:54 0:34:58	0:04	ebd.	CD sagt, dass durch das wenige Essen die Nerven blank liegen	CD
yaa1	0:34:58 0:35:02	0:04	ebd.	WG meint, dadurch verrückt zu werden	WG

zaa1	0:35:02 0:35:06	0:04 ebd.	T sagt, es sei sehr belastend	T
Aab	0:35:06 0:35:37	0:31 Camp	L soll sich waschen und dann erzählen; sie meint, sie hatte zum Schluss keine Lust mehr, alle schauen verärgert und verständnislos. L schleppt sich zum Teich und lässt sich hinein fallen	L, Alle
Bab1	0:35:37 0:35:41	0:05 DT	L sagt, sie war überfordert	L
Cab	0:35:41 0:36:04	0:23 Teich	L wäscht sich, reisst die Hände hoch und schreit, sie fühle sich verarscht und dass sie keine Prüfungen mehr machen will	L
Dab	0:36:04 0:36:07	0:03 Camp	Alle schauen genervt, als L zurückkommt	MA, T,
Eab1	0:36:07 0:36:14	0:07 DT	L wirkt sehr verzweifelt, sie sagt, dass sie von der Prüfung überfordert war.	L
Fab	0:36:14 0:37:03	0:49 Camp	L will mit M sprechen, beichtet, dass sie getrunken hat; M fragt so laut nach, dass alle hellhörig werden, DW kommt zu den beiden, L schickt ihn weg, DW sieht fassungslos aus	L, M, MA, T, DW
Gab1	0:37:03 0:37:23	0:20 DT	M glaubt, dass die Anderen L anfeinden werden, sie „schlüpft Champagner, während die anderen Hunger haben“	M
Hab	0:37:23 0:37:58	0:35 Camp	L erzählt von der Flasche, alle schauen fassungslos, JS sagt, die Anderen hätten auch so gehandelt, alle beginnen hysterisch zu lachen	Alle
lab1	0:37:58 0:38:09	0:11 unbekannt	JB deutet das Lachen als Fassungslosigkeit	JB
Jab	0:38:09 0:38:18	0:09 Camp	Alle sind fassungslos	Alle

Sequenz	Timecode	Dauer (min.)	Ort	Handlung	Auftretende Personen
Kab1	0:38:18 0:38:22	0:04	unbekannt	MM weiß nicht, wie sie mit L umgehen soll	MM
Lab	0:38:22 0:38:36	0:14	Camp	L versteht nicht, warum alle lachen	Alle
Mab1	0:38:36 0:38:39	0:03	unbekannt	MA lacht übertrieben	MA
Nab	0:38:39 0:38:54	0:15	Camp	L meint, sie hatte sich nicht unter Kontrolle	Alle
Oab1	0:38:54 0:39:03	0:09	unbekannt	WG findet Ls Idee mit der Flasche grandios	WG
Pab	0:39:03 0:39:22	0:19	Camp	L raucht, läuft hektisch zu DT	Alle
Qab1	0:39:22 0:40:00	0:38	DT	L weint, will keine Prüfung mehr machen, hat Angst, sich zu sehr blamiert zu haben, (immer wieder nahe Zooms auf ihr Gesicht; melancholische Musik im Hintergrund. Die Anrufnummer wird nicht eingeblendet)	L
Rab	0:40:00 0:40:04	0:04		Animierter Übergang, ein Frosch bekommt einen Tropfen Wasser auf den Kopf	
Sab	0:40:04 0:40:31	0:27	MH	Live Mod. sagt, dass L ihnen leid tut, sie aber durchhält im Vergleich zu DW	Mod.
Tab	0:40:31 0:40:35	0:04	Camp	Bilder vom Camp	
Uab1	0:40:35 0:40:39	0:04	unbekannt	L sagt, sie hielt es für einen Scherz	L

Vab	0:40:39 0:40:41	0:02	Toilettenbereich	DW kommt aus der Toilette	DW
Wab1	0:40:41 0:40:45	0:04	unbekannt	CD hält DWs Verhalten für „schwach“	CD
Xab1	0:40:45 0:40:51	0:06	ebd.	JB meint, ihn tritt ein Känguruh	JB
Yab	0:40:51 0:40:53	0:02	Camp	DW läuft ins Camp	DW
Zab1	0:40:53 0:40:57	0:04	unbekannt	MM weiß nicht, was man dazu sagen soll	MM
aab	0:40:57 0:40:59	0:02	Camp	DW läuft	DW
bab1	0:40:59 0:41:06	0:07	unbekannt	WG fühlt sich benutzt	WG
cab	0:41:06 0:41:48	0:42	Camp	DW kommt ins Camp, baut sich auf einem erhöhten Punkt auf, meint, er müsse etwas sagen, formt die Hände zu einem Trichter und ruft „Ich bin ein Star holt mich hier raus“. Alle reagieren erstaunt bis entsetzt. Sie wollen ihm zureden, er winkt ab	DW, Alle
dab1	0:41:48 0:41:54	0:06	DT	DW meint, er könne nicht weitergehen, macht dabei einen sehr entspannten Eindruck, sagt, er habe ein Leben nach dem Dschungel	DW
eab	0:41:54 0:42:13	0:19	Camp	L will DW überreden zu bleiben, er beachtet sie nicht, geht zu JB, um sich zu verabschieden	Alle
fab1	0:42:13 0:42:22	0:09	unbekannt	JB meint, DW kam nicht damit zurecht, dass er nicht wichtig für die Zuschauer war	JB

Sequenz	Timecode	Dauer (min.)	Ort	Handlung	Auftretende Personen
gab	0:42:22 0:42:29	0:07	Camp	DW erklärt sehr gelassen, er habe seine Grenze erreicht	DW, JB, M
hab1	0:42:29 0:42:35	0:06	unbekannt	JB meint, DW will gehen, weil er erkannt hat, dass er nicht der Mittelpunkt ist	JB
iab	0:42:35 0:42:42	0:07	Camp	DW geht zum DT	DW
jab1	0:42:42 0:43:15	0:33	DT	DW hält seine 5 Tage im Camp für eine Leistung. Sagt, dass er schwächer werde und seine Familie zu Hause ernähren muss und sich keinen Ausfall leisten kann	DW
kab	0:43:15 0:43:24	0:09	Camp	DW geht ins Camp zurück, will sich von GW verabschieden, dieser lehnt ab und sagt DW, dass er es scheiße findet	DW, WG
lab1	0:43:24 0:43:30	0:06	unbekannt	WG unterstellt DW eine Konzeption für seine Zeit im Camp	WG
mab	0:43:30 0:44:16	0:46	Camp	WG will den Grund wissen. DW wird verlegen, meint, er bekomme zu wenig zu essen (lacht verklemmt), WG rät ihm, seine Aktion marketingbezogen zu nutzen. DW umarmt die Anderen	Alle
nab1	0:44:16 0:44:26	0:10	unbekannt	CD meint, DW hätte sein Aussteigen als Promotion für seine neue Platte benutzt	CD
oab	0:44:26 0:44:44	0:18	Camp	DW sucht Ausreden, meint, dass L wieder gewählt wird und nicht kämpfen wird, sagt, er halte die Anderen für hart	Alle
pab1	0:44:44 0:44:58	0:14	unbekannt	MA hält DW nur für berechnend, er wolle als Erster raus und die Presseaufmerksamkeit für sich	MA

qab	0:44:58 0:45:07	0:09	Camp	DW versucht sich zu rechtfertigen, sagt, er sei so hungrig und fertig	Alle
rab	0:45:07 0:45:20	0:13	unbekannt	T findet DWs Aussagen den Anderen gegenüber nicht angebracht	T
sab	0:45:20 0:45:35	0:15	Camp	DW sagt, er würde an die Anderen denken, wenn er im Restaurant sitzt. Die Anderen nehmen schon keine Notiz mehr von ihm	DW, M, JS, T
tab1	0:45:35 0:45:48	0:13	DT	DW sagt, für ihn wäre hier Schluss	DW
uab	0:45:48 0:45:50	0:02		Animierter Übergang, siehe Sequenz naa	
vab	0:45:50 0:46:37	0:47	Moderationsbrücke	Live-Mod. geht auf den Ausstieg ein. Verweist auf die Maßnahmen von WG	Mod.
wab	0:46:37 0:46:49	0:12	Teich	WG meint zu MM, dass DW es aus wirtschaftlichem Kalkül gemacht hat	WG, MM
xab1	0:46:49 0:46:59	0:10	DT	WG meint, er möge weder DW noch seine Musik	WG
yab	0:46:59 0:47:16	0:17	Teich	WG und MM halten DW und seine Gründe für sehr unglaubwürdig	WG, MM
zab1	0:47:16 0:47:33	0:17	DT	Off-K. fragt WG, wo das Problem liegen könnte, Zoom auf sein Gesicht; das Tatort-Thema wird gespielt und der Bildausschnitt ist dem Tatort-Vorspann angeglichen (WG ist Tatort-Kommissar AD)	WG
Aac	0:47:33 0:47:44	0:09	Camp	Bilder von DW und WG, Off- K.: Wo sind die Indizien, dass DW geflunkert hat	DW, WG
Bac1	0:47:44 0:47:51	0:07	DT	WG erklärt Indizien für DWs Lügen	WG

Sequenz	Timecode	Dauer (min.)	Ort	Handlung	Auftretende Personen
Cac	0:47:51 0:47:53	0:02	unbekannt	Bilder DW mit Spinne im Mund, mit Dreck übergossen	DW
Dac1	0:47:53 0:47:59	0:06	DT	WG meint, DW sei ihm wie ein Geheimagent vorgekommen	WG
Eac	0:47:59 0:48:04	0:05	Camp	Bilder von DW, wie er auf dem Bett liegt, helle Farbkorrektur macht das Bild trüb	DW
Fac1	0:48:04 0:48:10	0:06	DT	WG meint, dass er DW seine „Gefühlsduselei“ nicht abkaufe	WG
Gac	0:48:10 0:48:15	0:05	Camp	Graue Farbkorrektur, DW steht in der Mitte der Anderen, sagt, er habe sich gefreut, sie kennen gelernt zu haben	DW, Alle
Hac1	0:48:15 0:48:18	0:03	DT	WG hält es für verdächtig	WG
Iac	0:48:18 0:48:47	0:29	Camp	MA hält WGs Vermutungen für richtig, hält DW auch für berechnend, WG stimmt erneut zu, die Anderen nicken	MA, WG, T, CD
Jac1	0:48:47 0:49:02	0:15	DT	WG hält sich durch seine Schauspiel-Karriere für kompetent, DWs Handlungen zu bewerten	WG
Kac	0:49:02 0:49:07	0:05	Camp	WG betont, DW habe sein Ausscheiden mit dem Erscheinungsdatum seiner neuen Platte abgestimmt	WG
Lac1	0:49:07 0:49:18	0:11	DT	WG vergleicht DWs Tat mit einem Mord	WG
Mac	0:49:18 0:49:34	0:16	Camp	WG spricht DW direkt auf seine Vermutung an, DW hätte alles geplant	WG, MA, T, DW
Nac1	0:49:34 0:49:55	0:21	DT	WG meint, DW hätte die Sendung dafür benutzt, ein Bild von sich zu erzeugen	WG

Oac	0:49:55 0:50:14	0:19	Camp	DW versucht, sich zu rechtfertigen, beharrt auf seinen Gründe, er „ertrage das Essen nicht und will nicht weiter diskutieren“	DW, WG, MA, T
Pac1	0:50:14 0:50:30	0:16	DT	WG sagt, er glaube DW einfach nicht, sein Zusammenbruch sei nur gespielt, er habe keine Symptome	WG
Qac	0:50:30 0:50:45	0:15	Camp	DW versucht sich raus zu reden, MA muss laut darüber lachen, WG sagt DW, dass er ihm nicht glaubt	WG, MA, DW, T
Rac1	0:50:45 0:50:55	0:10	DT	WG hält DWs Aussagen alle für falsch und meint, er wolle die wahren Gründe vertuschen	WG
Sac	0:50:55 0:51:13	0:18	Camp	WG konfrontiert DW weiter, dieser sagt, er wollte im Camp bleiben, schaffte es aber nicht	WG, DW, MA, T, CD
Tac1	0:51:13 0:51:28	0:15	DT	WG meint, DW habe sich der Chance beraubt, sich selbst im Camp zu erkennen	WG
Uac	0:51:28 0:51:51	0:23	Camp	DW meint, WG würde das behaupten, weil sie keine innigen Gespräche miteinander hatten	DW, WG, MA, T, CD
Vac1	0:51:51 0:52:00	0:09	DT	WG hält „den Fall“ DW für abgeschlossen	WG
Wac	0:52:00 0:52:06	0:06	Camp	DW schaut verunsichert	DW
Xac1	0:52:06 0:52:19	0:09	DT	WG meint, DW habe gegen sich selbst gehandelt, seine Strafe sei, ein Leben lang mit sich leben zu müssen	WG
Yac	0:52:19 0:52:33	0:14	Camp	Bilder von DW	DW
Zac	0:52:33 0:52:38	0:05		Kameraflug über Dschungel, animierter Übergang, Spinne spinnt ihre Beute ein	

Sequenz	Timecode	Dauer (min.)	Ort	Handlung	Auftretende Personen
aac	0:52:38 0:57:16	4:38	Weg zum Camp/ Camp	Live-Mod. kommentiert kurz DWs Ausstieg, geht zur Verkündigung der Dschungelprüfungsteilnehmer. Frage an die Gruppe, wie es ohne DW geht, alle sind gleichgültig; Verweis, dass es an diesem Tag 41 Grad Celsius werden soll. MM und L müssen an der Prüfung teilnehmen. Mod. geht. L will von MM wissen, was sie tun müssen, diese weiß es nicht und wird L gegenüber laut. L zieht sich kurz zurück, die Anderen finden es gut, dass MM mitgeht, sodass L sich nicht herausreden kann, wenn sie versagt	Mod., Alle
bac	0:57:16 0:58:40	1:24	Moderationsbrücke	Live-Mod. macht Anspielungen, dass die Prüfung von MM und L ekelhaft wird. DW ausgestiegen ist, gibt das Gewinnspiel-Ergebnis der Zuschauer bekannt. Verweisen auf RTL-Sendungen, machen noch einen Scherz über DW in Anspielung auf den ADAC-Skandal	Mod.

Anhang 6: *Extrem Schön, Daniela und Daniela*

Der Plot, wie er auf der offiziellen Homepage des Formates beschrieben wird

Die 33-jährige Daniela hat sämtlichen Lebensmut verloren. Sie fühlt sich gefangen in ihrem eigenen Körper und selbst ihre Familie findet keinen Zugang mehr zu ihr. Nach drei Schwangerschaften und einem starken Gewichtsverlust hängt die Haut inzwischen so sehr, dass Daniela sich vor niemandem mehr ausziehen will. Eine schlecht verheilte Kaiserschnittnarbe verunstaltet ihren Bauch. Ihre Brüste sind durch das Stillen stark geschrumpft und nicht mehr voll und weiblich. Bei einem Fahrradunfall vor einigen Jahren verlor sie mehrere Zähne im Oberkiefer. Ihr Freund liebt sie über alles, kommt aber an die Grenzen seines Durchhaltevermögens, denn Daniela lehnt jede körperliche Zuwendung ab. Jetzt soll alles anders werden:

Dr. Uwe Herrboldt aus der Mang Medical One Klinik Dortmund strafft in einer sechsstündigen Operation den gesamten Rumpf der verzweifelten Frau. Um Danielas Glück perfekt zu machen, verhilft Dr. Clemens ihr mit einer Brustvergrößerung zu mehr Weiblichkeit. Dr. Alexander Ilbag kümmert sich um Danielas Zähne. Jetzt möchte sich die 33-Jährige einen weiteren großen Traum erfüllen und ihrem Freund einen Heiratsantrag machen. Wird er diesen annehmen?

Die gleichnamige Daniela wurde schon immer wegen ihrer großen, breiten Nase gehänselt. Mitschüler mobbten die heute 26-Jährige so sehr, dass sie nach der achten Klasse die Schule schmiss. Mit 17 wurde sie zum ersten Mal Mutter, drei Jahre später folgte ein zweites Kind. Nach der letzten Schwangerschaft und dem anschließenden Stillen ist Danielas Brust stark geschrumpft. Hinzu kommt, dass ihr Gebiss in einem sehr schlechten Zustand ist. Ein weiteres Problem ist Danielas starke Kurzsichtigkeit. Die junge Frau geht kaum noch vor die Tür und isoliert sich zunehmend, dabei will sie endlich ein glückliches Leben mit ihrer Familie führen.

Dr. Uwe Herrboldt ermöglicht Danielas Traum. Dank Brustimplantaten kann sie sich mit ihren neuen Rundungen endlich weiblich fühlen. Durch eine Nasenkorrektur verkleinert er ihre „Hexennase“. Zahnarzt Dr. Ilbag macht Daniela deutlich, wie wichtig Mundhygiene ist. Für ihr neues Lächeln setzt er ihr nach einer Zahnfleischbehandlung im Ober- und Unterkiefer Brücken und Kronen ein. Außerdem erhält Daniela speziell für ihre Augen angefertigte Linsen, sodass sie sich endlich von ihrer ungeliebten Brille verabschieden kann.

http://www.rtl2.de/018100_0037.html, letzter Zugriff: 02.11.2011

Anhang 7: Sequenzprotokoll: *Extrem Schön, Daniela und Daniela*

Die Zahl 1 hinter der Sequenz steht für die laufende Handlung, 2 für Einzelinterviews, 3 für Rückblenden

Sequenz	Timecode	Dauer (min.)	Ort	Handlung	Auftretende Personen
A 1/2	00:00 00:53	0:53	-	Kurzzusammenfassung der gesamten Episode	Beide Frauen, Das Ärzteteam, Die Familien
B	00:53 01:07	0:14	-	Vorspann, animierter Schmetterling schält sich aus einem Kokon	-
C1	01:07 01:23	0:16	Mellensee (Brandenburg)	Daniela Kurras holt ihre Kinder von der Schule ab	Daniela Kurras (im Folgenden nur DK)
D2	01:23 01:43	0:20	s.o.	DK erzählt, dass sie früher in der Schule wegen ihres Aussehens gemobbt wurde, diese Emotionen kommen beim Abholen der Kinder wieder hoch	DK
E1	01:43 01:46	0:03	s.o.	Nahtloser Übergang, ihre Kinder kommen auf sie zu	DK, ihre Kinder
F2	01:46 01:53	0:07	s.o.	DK meint Mobbing geht bei Kindern weiter	DK
G1	01:53 02:11	0:18	s.o.	DK und ihre Kinder gehen nach Hause, Audiokommentar verrät, dass DK wegen des Mobbings die Schule in der achten Klasse verlassen hat	DK, ihre Kinder
H2	02:11 02:26	0:15	Black Box	DK erzählt wie schlimm es für sie in der Schule war	DK
I1	02:26 02:36	0:10	s.o.	DK, oben ohne, meint ihr Aussehen ruiniere ihr Leben (Brüste, Brille)	s.o.

J2	02:36 02:42	0:06	Black Box	Beschreibung der Leiden geht nahtlos über (Brille)	s.o.
K2	02:42 02:52	0:10	Haus der Kurras	s.o. Nase auch ein Problem (Nahaufnahme)	s.o.
L2	02:52 03:00	0:08	Black Box	DK meint, sie fühle sich wie eine Hexe	s.o.
M1	03:00 03:12	0:12	H.d. Kurras	DK zeigt ihre Zähne (Nahaufnahme)	s.o.
N2	03:12 03:20	0:08	Black Box (im Folgenden nur BB)	DK traut sich wegen ihrer Zähne nicht mehr unter Leute, versucht sich vor Anderen zu verbergen	„
O1	03:20 03:29	0:09	H.d. Kurras	Zeigt ihre Brüste, mit denen sie unzufrieden ist	„
P2	03:29 03:34	0:05	BB	Fühlt sich wegen kleiner Brüste unweiblich	„
Q1	03:34 03:47	0:13	H.d. Kurras	DK sitzt mit Freund Maik, der zu ihr steht, auf dem Sofa, Audiokommentar erklärt die Situation, DK will keine Nähe mehr zulassen	DK, Maik
R2	03:47 04:00	0:13	BB	DK hat Angst, Maik zu verlieren, weil sie sich ihm nicht mehr nähert, sie meint, er hätte etwas Besseres als sie verdient	DK
S1	04:00 04:04	0:04	H.d. Kurras	DK, Maik sitzen auf dem Sofa und schauen traurig	DK, Maik
T2	04:04 04:09	0:05	BB	DK weint	DK
U2	04:09 04:25	0:16	BB	Maik meint, das emotionale Auf und Ab setze ihm sehr zu,DK blockt Annäherungsversuche ab	Maik

Sequenz	Timecode	Dauer (min.)	Ort	Handlung	Auftretende Personen
V1	04:25 04:30	0:05	H.d. Kurras	Beide sitzen auf dem Sofa, streicheln die Hand des Anderen	DK, Maik
W2	04:30 04:36	0:06	BB	Beschreibt, wie DK Annährungsversuche abblockt, glaubt, er macht etwas falsch	Maik
X2	04:36 05:08	0:32	BB	DK meint, es gäbe zu ihrem Partner fast kein sexuelles Verhältnis mehr, Fängt an zu weinen	DK
Y1	05:08 05:34	0:26	Vor dem Haus	Audiokommentar beschreibt, dass DK fast nicht mehr unter Leute geht, darunter hätten auch die Kinder zu leiden, DK fühlt sich als schlechte Mutter	DK, ihre Kinder
Z2	05:34 05:38	0:04	s.o.	DKs Sohn fände es schön, wenn die Mutter mehr mit ihm unternehmen würde	Sohn von DK
a1	05:38 06:40	1:02	s.o.	<i>Audiokommentar (im Folgenden Auk)</i> erklärt, dass DKs Zustand wie ein Schatten über der Familie hängt und sie dringend Hilfe benötigen, Maik hat Extrem Schön informiert, die Freiwillige Kinderfeuerwehr rückt an und hält das Extrem Schön-Logo hoch	Familie Kurras, Freiwillige Kinderfeuerwehr
b2	06:40 06:49	0:09	s.o.	DK freut sich auf Veränderungen	DK
c1	06:49 06:59	0:11	„	Die Familie ist überglücklich	Familie Kurras
d1	06:59 07:12	0:13	Oberhausen, Dortmund	Vorspann auf Ärzte und Praxen	Ärzte noch nicht vorgestellt

e2	07:12 07:19	0:07	Düsseldorf, Salier- praxis	Vorstellung des Zahnarztes Dr. Alexander Illbag	Dr. Illbag
f1	07:19 07:28	0:09	Oberhausen, Centro Klinik	Praxis des Augenarztes Dr. Jan, Voruntersuchung von DKs Augen	DK, Dr. Jan
g2	07:28 07:34	0:06	s.o.	Dr. Jan erklärt er verstehe DK	Dr. Jan
h1	07:34 07:41	0:07	Dortmund, Mang Medical One, OP Saal	Vorschau auf plastische Eingriffe	OP-Team
j2	07:41 07:48	0:07	s.o.	Vorstellung Dr. Uwe Herrboldt, Plastischer Chirurg, meint die Veränderungen werden bei DK ein Glücksgefühl auslösen	Dr. Uwe Herrboldt
k1	07:48 07:53	0:05	s.o.	Vorschau auf OP,OFF-Stimme Dr. Herboldt geht weiter	OP-Team
l1	07:53 08:10	0:17	s.o.	DK betritt die Klinik von Dr. Herboldt, schildert ihre Probleme	DK, Dr. Her- boldt
m 1/2	08:10 08:32	0:22	„	Während des Gesprächs gibt es eine Einblendung, die den Arzt isoliert zeigt, wie er sich zu DKs Zustand äußert, im Hintergrund geht die Voruntersuchung weiter	s.o.
n1	08:32 08:55	0:23	„	DK wird über Risiken der OPs informiert	„
o2	08:55 08:58	0:03	„	DK freut sich auf die neue Daniela	DK
p1	08:58 09:08	0:10	Düsseldorf	Man sieht DK und Dr. Illbag getrennt in die Klinik laufen,Auk. berichtet über DKs Scham wegen ihrer schlechten Zähne	DK,Dr. Illbag
q1	09:08 09:28	0:20	s.o. Behandlungs- zimmer Salier- praxis	Arzt fragt Daniela, ob sie sich schämt und wie alt sie ist, er erschrickt	s.o.

Sequenz	Timecode	Dauer (min.)	Ort	Handlung	Auftretende Personen
r2	09:28 09:34	0:06	s.o.	Dr. Illbag ist schockiert über DKs Zähne, direkte Überblendung zur Behandlung	Dr. Illbag
s1	09:34 09:42	0:08	„	Nahaufnahmen von DKs Zähnen, alle sind verfäult	DK, Dr. Illbag
t2	09:42 09:51	0:09	„	Arzt berichtet über den schlechten Zustand	Dr. Illbag
u1	09:51 10:22	0:31	„	Zahnbehandlung, Alles muss neu gemacht werden	Dr. Illbag, DK
v1 (Wechsel zu Handlungsstrang von Daniela Epp; DE)	10:22 10:37	0:15	Bad Iburg, Niedersachsen, Haus von Daniela Epp (im Folgenden DE)	DE bricht halbnaakt in Tränen aus weil sie ein „Monster“ ist	DE
w2	10:37 10:41	0:04	BB	DE sagt, sie hasse ihr Spiegelbild, sie hat sich aufgegeben	s.o.
x1	10:41 10:55	0:14	Haus v. DE	DE zieht an ihrer Haut und sagt, sie habe einen Ekel vor sich selbst	„
y2	10:55 11:00	0:05	BB	Berichtet von einer schwangerschaftsbedingten Gewichtszunahme	„
z1	11:00 11:04	0:04	Haus v. DE	Zieht an ihrer Haut	„

Aa2	11:04 11:07	0:03	BB	Erklärt ihr Problem mit der herunterhängenden Haut nach großem Gewichtsverlust	„
Ba1	11:07 11:10	0:03	Haus v. DE	DE weint	„
Ca2	11:10 11:19	0:09	BB	Tochter von DE erzählt von den Problemen ihrer Mutter, hat Angst, sie zu verlieren	Tochter von DE Daniela
Da1	11:19 11:33	0:14	Haus v. DE	DE erzählt von ihrem Unfall, nimmt ihr provisorisches Gebiss aus dem Mund, Speichelfäden ziehen sich lang	DE
Ea2	11:33 11:38	0:05	BB	DE erzählt die Geschichte weiter	DE
Fa1	11:38 11:42	0:04	Haus v. DE	DE setzt sich das Gebiss wieder in den Mund	DE
Ga2	11:42 11:46	0:04	BB	DE berichtet über den Abbruch ihrer Zahnbehandlung	s.o.
Ha2	11:46 11:55	0:11	BB	DEs Sohn erzählt, er sei erschrocken, als die Mutter ihre Zähne rausgenommen hat	Sohn von DE
Ia1	11:55 12:09	0:14	Haus v. DE	DE bricht oben ohne vor dem Spiegel in ihrem Schlafzimmer zusammen, sagt, sie könne so nicht länger weitermachen	DE
Ka2	12:09 12:14	0:05	BB	DE sagt, sie fühle sich wie ein Monster und weint	s.o.
La1	12:14 12:40	0:26	H.d. DE	DE weint, Ihr Freund kommt ins Zimmer, sie lässt ihn nicht an sich heran, Auk. meint, sie kann keine Nähe zulassen	DE, Freund Jacek
Ma2	12:40 12:52	0:12	BB	Jacek schildert die Problematik, DE hatte ihm einen Heirats- antrag gemacht, den er abgelehnt hat	Jacek
Na1	12:52 12:58	0:06	H.v. DE	Jacek umarmt DE, OFF- Stimme DE sagt, sie hat Angst, dass er sie verlässt	DE, Jacek

Sequenz	Timecode	Dauer (min.)	Ort	Handlung	Auftretende Personen
Oa2	12:58 13:10	0:12	BB	DE sagt, sie hat Angst, dass er sie verlässt	DE
Pa1	13:10 13:14	0:04	H.v. DE	Jacek umarmt DE, OFF- Stimme sagt, er steht zu ihr	DE, Jacek
Qa2	13:14 13:20	0:06	BB	Jacek meint, er würde DE heiraten, wenn sie mit sich wieder im Reinen ist	Jacek
Ra1	13:20 13:42	0:22	Vor dem Haus, Weg	DE, die Kinder und ihr Bruder gehen spazieren	DE, Kinder, ihr Bruder
Sa2	13:42 13:45	0:03	BB	DE sagt, ihr Bruder sei ihr engster Vertrauter	DE
Ta1	13:45 13:55	0:10	Weg	Bruder umarmt DE	DE, Kinder, ihr Bruder
Ua2	13:55 14:03	0:08	BB	Bruder macht sich Sorgen um DE	Bruder v. DE
Va1	14:03 14:12	0:09	Weg	Familie spielt im Schnee, DE steht abseits	DE, Familie
Wa2	14:12 14:18	0:06	BB	DE hat Angst, alles zu verlieren	DE
Xa1	14:18 14:28	0:10	Vor dem Haus	Familie spielt im Schnee, Tochter will, dass DE mitspielt, diese will nicht	DE, Familie
Ya2	14:28 14:36	0:08	BB	Tochter hat Angst, die Mutter zu verlieren, muss Mutter immer wieder aufbauen, hat Mutter bei Extrem Schön angemeldet, hofft, es hilft	Tochter v. DE

Za1	14:36 15:19	0:43	Vor dem Haus	Der Postbote kommt auf die Familie zu und gibt DE ein Paket, sagt, sie sei bei Extrem Schön dabei, alle freuen sich	DE, Familie
aa2	15:19 15:26	0:07	s.o.	DE freut sich über Teilnahme	DE
ba1	15:26 15:40	0:14	s.o.	Taxi holt DE ab ,Familie verabschiedet sie herzlich	DE, Familie
Part 2 ca2	00:00 00:19	0:19	Düsseldorf, Salier- praxis	DE geht zu Dr. Illbag, Will wieder lachen können, weint	DE
da1	00:19 00:30	0:11	s.o.	Dr. Illbag empfängt sie, untersucht sie, Nahaufnahme der Zähne	DE, Dr. Illbag
ea2	00:30 00:38	0:08	„	Erklärt den desolaten Zustand von DEs Zähnen	Dr. Illbag
fa1	00:38 00:55	0:17	„	Zahnbehandlung DE	Dr. Illbag
ga2	00:55 01:09	0:14	„	DE meint, sie wird es „durchziehen“, weint	DE
ha1	01:09 01:25	0:16	Dortmund, Mang Medical One	DE geht in die Praxis von Dr. Herboldt	DE
ja2	01:25 01:43	0:18	s.o.	Freut sich auf die OP, hofft, dass ihr Freund ihr anschließend einen Heiratsantrag macht	DE
ka1	01:43 01:53	0:10	s.o.	Dr. Herboldt untersucht DEs Brust	DE, Dr. Herboldt
la2	01:53 02:13	0:20	„	Arzt erklärt, was er tun wird, Bruststraffung, Bauchstraffung, Überblendung mit den Untersuchungsbildern	Dr. Herboldt, DE
ma1	02:13 02:27	0:14	„	Untersuchung wird beendet, Arzt spricht DE gut zu	s.o.

Sequenz	Timecode	Dauer (min.)	Ort	Handlung	Auftretende Personen
na2	02:27 02:35	0:08	„	DE ist zuversichtlich	DE
oa1/2	02:35 03:12	0:37	„Krankenzimmer, Flur, OP	Klinik von außen, DE im Bett wartet auf die OP (zwar einzeln, aber im Handlungsablauf nahtlos integriert), wird in den OP geschoben	DE, OP Team
pa 1/2	03:12 03:31	0:19	OP Saal	OP läuft, wird mit Bild im Bild überblendet durch Dr. Herboldt, der erklärt, was gemacht wird, Nahaufnahme der Einschnitte	s.o.
qa	03:31 03:35	0:04	-	Zwischensequenz, DE muss eine Woche auf das Ergebnis warten, Kalender wird abgeblättert	-
ra1	03:35 04:01	0:26		DE geht zur Nachuntersuchung, Arzt empfängt sie, DE muss die Augen schließen und ist gespannt	DE, Dr. Herboldt
sa1	04:01 04:23	0:22	Düsseldorf, Salierpraxis, Behandlungszimmer	Dr. Illbag untersucht DK, spricht sie auf ihre mangelnde Mundhygiene an, Nahaufnahmen von DKs Zähnen, Arzt meint sie müsse mit den neuen Zähnen sorgfältig umgehen	DK, Dr. Illbag
ta2	04:23 04:38	0:15	s.o.	DK ist es peinlich, dass ihre Zähne so schlecht und ihre Mundhygiene so mangelhaft ist	DK
ua1,	04:38 05:42	1:04	Dortmund, Medical One, Krankenzimmer, OP	Klinik von außen, DK im Krankenzimmer vermisst ihre Familie, OP Arzt erklärt explizit die Eingriffe, Nahaufnahme der Instrumente, der Nasenkorrektur, und der Brustvergrößerung, (wieder Überblendungen)	DK, Dr. Herboldt, OP-Team
va	05:42 05:47	0:03	-	Zwischensequenz, Off-K. sagt, dass DK ebenfalls sieben Tage warten muss, der Mond scheint	-

wa1	05:47 06:07	0:20	Dortmund, Medical One, Behandlungszimmer	DK freut sich auf das Ergebnis, Arzt empfängt sie	DK, Dr. Herboldt
xa3	06:07 06:13	0:06	s.o.	Rückblende zur Voruntersuchung, Nahaufnahmen von Nase und Brust	DK
ya1	06:13 06:38	0:25	„	Arzt nimmt DK den Verband ab, Sie sieht ihre neuen Brüste und ist glücklich	DK, Dr. Herboldt
za1/3	06:38 07:19	0:41	„	Anderes Zimmer, Arzt nimmt den Nasenverband ab, DK bedankt sich, eingblendete Rückblende mit alter Nase	s.o.
Ab2	07:19 07:25	0:06	„	Arzt hofft, dass DK jetzt wieder fröhlich am Leben teilhaben kann	Dr. Herboldt
Bb1	07:25 07:33	0:08	„	DK verlässt triumphierend das Behandlungszimmer	DK
Cb1	07:33 07:45	0:12	„	Off-K. sagt, dass DK schon drei Wochen von ihrer Familie getrennt ist, es fällt ihr schwer	DK
Db3	07:45 07:54	0:09	„	DK vor OP, schaut auf die Bilder ihrer Familie, Ihr Freund umarmt sie	DK
Eb2	07:54 07:59	0:05	„	DK vermisst ihren Freund	s.o.
Fb1	07:59 08:04	0:05	„	DK verlässt triumphierend das Behandlungszimmer	„
Gb1	08:04 09:00	0:56	Oberhausen, Augenklinik, Behandlungsraum	DK läuft auf Klinik zu, trifft Dr. Jan, Voruntersuchung, Arzt teilt DK mit, dass eine Laseroperation nicht möglich ist, DK enttäuscht	DK, Dr. Jan
Hb2	09:00 09:24	0:24	„	DK ist sehr enttäuscht, wollte so gern mit ihren Kindern spielen, geht scheinbar nicht mit Brille	DK

Sequenz	Timecode	Dauer (min.)	Ort	Handlung	Auftretende Personen
Ib1/3	09:24 10:13	0:51	Dortmund, Medical One, Behandlungszimmer	Dr. Herboldt nimmt DE die Verbände ab, DE sehr begeistert, zu Tränen gerührt, eingeblendet der alte Bauch (links) als direkte Gegenüberstellung	DE, Dr. Herboldt
Jb2	10:13 10:25	0:12	s.o.	Freut sich, dass DE sich freut	Dr. Herboldt
Kb1/3	10:25 10:44	0:19	„	DE bekommt Brustverband abgenommen, Nahaufnahme der Brüste, links wieder das alte Vergleichsbild	DE, Dr. Herboldt
Lb2	10:44 10:50	0:06	„	DE fühlt sich jetzt stark genug, um ihrem Freund nochmal einen Antrag zu machen	DE
Mb3/2	10:50 11:07	0:17	Haus v. DE	Auk. erinnert die Zuschauer, dass DE schon einmal vergeblich einen Antrag gemacht hat, Rückblende zu Qa2	DE, Freund
Nb1	11:07 12:11	1:04	–	DE geht in ein Brautmoden- Geschäft und kauft ein Brautkleid	DE, Verkäuferin
Ob1	12:11 12:41		Oberhausen, Augenklinik, Behandlungszimmer	Dr. Jan erklärt DK, dass man ihr eine Linse ins Auge einsetzen wird, DK freut sich	DK, Dr. Jan
Pb2	12:41 13:00	0:19	„	DK freut sich darauf, ohne Brille sehen zu können	DK
Qb1	13:00 13:09	0:09	„	DK wird in den OP geschoben	DK, OP Team
Rb2	13:09 13:15	0:06	„	Dr. Jan erklärt den Eingriff	Dr. Jan

Sb1	13:15 13:28	0:13	„	Erklärung geht durch Off-K. weiter, Nahaufnahmen der Augen-OP,DK wacht aus Narkose auf	DK,OP Team
Tb2	13:28 13:33	0:05	„	DK freut sich	DK
Ub1/2	13:33 14:18	0:45	-	DK spricht in ihr Videotagebuch, klare Camcorderoptik, sie berichtet, wie es ihr geht, das sie keine Zähne mehr im Mund hat, „lächelt“ in die Kamera, freut sich auf ihren Zahnarzttermin	s.o.
Vb1	14:18 15:06	0:48	Düsseldorf, Salierpraxis, Behandlungsraum	Dr. Illbag setzt DK neue Zähne ein, gibt ihr einen Spiegel, sie freut und bedankt sich	Dr. Illbag, DK
Wb1	15:06 15:24	0:18	Düsseldorf, Salon Authentic	DK auf dem Weg zum Schönheitssalon	DK, Authentic Team
Xb2	15:24 15:30	0:06	s.o.	Der Chef erklärt, dass DK gemobbt wurde weil sie aufgrund ihres Aussehens negativ aufgefallen ist, sie aber nach seiner Behandlung nur noch positiv auffallen wird	Klaus Fries (Chef d. Salon Authentic)
Yb1	15:30 16:37	1:07	„	DK bekommt einen neuen Haarschnitt, Make-up, sie darf sich ansehen, kann es kaum fassen, bedankt sich	DK, Fries, Mitarbeiterin
Zb1/3	16:37 17:12	0:35	Düsseldorf, Salierpraxis, Behandlungszimmer	DE bekommt von Dr. Illbag ein neues Gebiss, sieht sich im Spiegel, freut sich, Ihr altes Zahnbild wird zum Vergleich rechts eingeblendet	DE, Dr. Illbag
ab2	17:12 17:30	0:18	„	DE sagt, dass sich all ihre Wünsche erfüllt haben, sie ein neues Selbstvertrauen hat	DE
bb1	17:30 17:53	0:23	Düsseldorf, Salon Authentic	DE begibt sich zum Umstyling	DE, Klaus Fries, Mitarbeiter

Sequenz	Timecode	Dauer (min.)	Ort	Handlung	Auftretende Personen
cb2	17:53 18:02	0:09	s.o.	DE spricht von ihrem Traum, in weiß zu heiraten	DE
db1	18:02 18:05	0:03	„	DE bekommt neuen Haarschnitt, Make-up	DE, Mitarbeiter
eb2	18:05 18:12	0:07	„	Mitarbeiter sagt, wie man sich eine Braut vorstellt	Mitarbeiter
fb1	18:12 19:09	0:57	„	DE „Verwandlung“ geht weiter, darf sich ansehen, ist überwältigt	DE, Mitarbeiter
gb1	19:09 19:25	0:16	-	DK wird zu einer Villa gefahren, wo sie ihre Familie treffen soll, diese wartet dort	DE, Familie
hb2	19:25 19:40	0:15	Auto	DK fühlt sich schön und wie eine Prinzessin, Körper wird ohne Gesicht gezeigt	DE
jb1	19:40 19:54	0:14	Villa	Auto fährt auf Villa zu, Familie wartet in der Villa	DE, Familie
kb2	19:54 20:03	0:09	s.o.	Freund von DK ist aufgeregt, will ihr einen Heiratsantrag machen	Freund von DK
lb1	20:03 20:35	0:32	„	DK kommt Treppe herauf, Off-K. sagt sie freut sich auf ihre Zukunft, Familie wartet	DE, Familie
mb3	20:35 20:42	0:07	-	Es wird der voroperative Zustand von DK gezeigt, Nase und „verfaultes“ Lächeln in Nahaufnahme	DK
nb1	20:42 22:01	1:18	Villa	DK betritt den Wartesaal, präsentiert sich wie ein Model, das Gehen auf hohen Schuhen fällt ihr schwer und wirkt verkrampt, ebenso das posieren als Model, Familie ist zu Tränen gerührt	DK, Familie

ob2	22:01 22:04	0:03	s.o.	Mutter des Freundes sagt, wie begeistert sie ist	Mutter des Freundes
pb1/3	22:04 22:39	0:35	Blue Screen Studio	Vorher-Nachher Bilder werden statisch nebeneinander gestellt, Brust, Nase, Gebiss	DE
qb1	22:39 23:28	0:49	Villa	DKs Freund macht ihr einen Heiratsantrag, Sie nimmt an, alle weinen, das Paar küsst sich	DE, Familie
rb2	23:28 23:40	0:08	s.o.	DK freut sich über unerwarteten Antrag	DE
sb1	23:40 23:48	0:08	s.o.	Das Paar küsst sich	DE, Freund
tb2	23:48 23:54	0:06	„	DKs zukünftiger Mann freut sich auf die gemeinsame Zukunft	DKs Freund
ub1	23:54 24:09	0:15	„	Das Paar küsst sich, ganze Familie umarmt sich	DK, Familie
Part3 vb1	00:00 00:42	0:42	Auto, Villa	DE wird zur Villa gefahren, ihre Familie betritt den Wartesaal	DE, Familie
wb2	00:42 00:52	0:10	Villa	DEs Freund hat DE vermisst	Jacek
xb1	00:52 01:15	0:22	s.o.	Off-K. berichtet von dem abgelehnten Heiratsantrag DEs, Sie glaubt nicht, dass er nochmal ablehnen wird	DE
yb2	01:15 01:20	0:05	s.o.	Jacek will jetzt DE einen Antrag machen	Jacek
zb1	01:20 01:26	0:06	s.o.	Familie wartet	Familie
Ac2	01:26 01:32	0:06	„	Bruder Kai ist gespannt auf die Veränderung	Bruder Kai

Sequenz	Timecode	Dauer (min.)	Ort	Handlung	Auftretende Personen
Bc2	01:32 01:42	0:10	„	DEs Kinder hoffen, dass es ihrer Mutter jetzt besser geht	Kinder v. DE
Cc1	01:42 02:05	0:23	„	DE steht vor dem Saal	DE
Dc3	02:05 02:18	0:13	-	Rückblende auf DEs Körper vor der OP	DE
Ec1	02:18 03:01	0:43	Villa	Familie wartet, DE betritt den Saal, präsentiert sich wie ein Model. Auch ihr fällt das Gehen auf hohen Schuhen und Posieren als Model schwer, wodurch es sehr unnatürlich wirkt, Familie klatscht	DE, Familie
Fc2	03:01 03:05	0:04	s.o.	Ihre Kinder finden sie wunderschön	Kinder
Gc1	03:05 03:12	0:07	„	DE umarmt ihren Bruder	DE, Familie
Hc2	03:12 03:15	0:03	„	Bruder ist begeistert	Bruder
lc1	03:15 03:22	0:07	„	DE umarmt Jacek	DE, Familie
Jc3	03:22 03:51	0:29	Blue Screen Studio	Vorher-Nachher Bilder werden statisch nebeneinander gestellt, Bauch, Po, Brust, Gebiss	DE
Kc1	03:51 04:43	0:52	Villa	DE macht Jacek einen Heiratsantrag, dieser nimmt an, sagt, dass er ihr auch einen machen wollte	DE, Familie
Lc2	04:43 05:03	0:20	s.o.	DE erlebt ihren glücklichsten Tag, ist Extrem Schön dankbar, dass sie dabei sein durfte	DE

Mc2	05:03 05:19	0:16	„	Jacek hofft, dass sie zusammen alt werden, liebt DE über alles	Jacek
Nc2	05:19 05:30	0:11	„	DE kann es alles noch nicht fassen, weint vor Glück	DE
Oc1	05:30 05:41	0:11	„	Familie umarmt sich	DE, Familie

Die bloße Erwähnung des Begriffs Reality TV führt zu einer Vielzahl an Assoziationen. Je nach Perspektive kann man in Reality TV Formaten monetär erfolgreiche Produkte, moralisch verwerfliche Erzeugnisse, die Präsentation des Unverfälschten, eine Täuschung durch Inszenierung und vieles mehr sehen, das sich dabei stets auf die Determinanten unserer Wirklichkeit und unseres Seins zwischen Ökonomie und Moral, Wahrheit und Lüge, Fiktion und Wirklichkeit bezieht. In einer zunehmend mediatisierten Welt vereint das Reality TV den scheinbaren Gegensatz des Menschen zu seinem Bild. Innerhalb dieses Prozesses kommt es zu einer Verhandlung unserer Wirklichkeit in Reality TV-Formaten, die nicht nur möglich, sondern ebenso wirksam ist. Die Bilder des Wirklichen erzeugen innerhalb des kollektiven Darstellungsprozesses eines Reality TV-Formates Wirklichkeiten jenseits des Bildes. Die Perspektive dieser Studie richtet sich auf die Risse der Eindeutigkeit, die allen angeführten Kategorien dieses Prozesses gemein sind und auf die Form unserer Wirklichkeit, die sich aus diesen Rissen ergibt.

Die Konzepte der Theatralität, Lebenswelt und Authentizität beschreiben mit Bezug auf die Philosophien Jean Baudrillards und Georges Bataille diese Genese von Wirklichkeit anhand der Formate *Ich bin ein Star – Holt mich hier raus*, *Villa Germania – Forever Young* und *Extrem Schön*.

23,70 €
ISBN 978-3-95925-020-7

