

Ethik und Ästhetik der Montage bei Big Brother

Markierung und Maskierung des Beobachtens

Verena Veihl

Innerhalb der hitzigen Debatte, die seit der Ankündigung der Sendung Big Brother in Deutschland um das Format geführt wurde, waren zwei Begriffe zentral: der bis anhin nicht bekannte "Fernseh-Voyeurismus" und die "totale Kameraüberwachung". Der erste Aspekt bezieht sich auf den Zuschauer und unterstellt eine Haltung, die sich allein durch die Rahmenbedingungen der Sendung beim Betrachter einstellen soll. Der zweite Aspekt bezieht sich auf die Fernsehakteure und unterstellt eine menschenunwürdige Lebenssituation innerhalb des Spiels. Diese beiden Aspekte, die einen wichtigen Stellenwert innerhalb des öffentlichen Diskurses um die Grenzen der Ethik im Fernsehen einnehmen, sollen im Folgenden erläutert werden.

Wenn man beim Format Big Brother davon ausgeht, dass der Betrachter allein durch die Bedingungen des im Fernsehen ausgestrahlten Spiels in die Position des Voyeurs gebracht wird, so scheint es ratsam, diesen Ausgangspunkt anhand der Ästhetik der Sendung zu überprüfen und die Darstellungsweisen, die der Fernsehtext für die Kandidaten und ihre Handlungen bietet, zu untersuchen.

In dieser Hinsicht ist vor allem die visuelle Aufbereitung des Materials für die täglichen Tageszusammenfassungen von Interesse. Denn der Diskurs um die menschenunwürdigen Bedingungen der Containerüberwachung kann letztlich nur ausgehend von diesen Sendungen geführt werden. Die wöchentlichen Live-Shows im Studio, in denen Ein- und Auszüge sowie Nominierungen präsentiert werden sowie ihre Einflüsse auf die Wahrnehmung beim Rezipienten werden hier jedoch ausgeklammert.

Unter dem Aspekt des Voyeurismus ist zentral, welche Blickwinkel dem Zuschauer innerhalb der Tageszusammenfassungen in den ersten beiden Staffeln von Big Brother angeboten werden und welches ästhetische Bezugssystem zu den Bewohnern über die Montage des visuellen Materials hergestellt wird. Daran schliesst die Frage an, inwiefern diese Präsentationsstrategien für den Zuschauer eine andere Bezugnahme auf die Fernseh-Akteure generieren als bei herkömmlichen seriellen, insbesondere fiktionalen Fernsehformaten.

Auch diese zweite Frage geht ausschliesslich vom Fernsehtext aus. Denn die im Text angelegten Strukturen der Präsentation und Informationsvermittlung verweisen insofern auf die Rezeption, als dass sie Aufschluss darüber geben, wie der Rezipient durch den Text geführt wird. Die Feststellung von distanzierenden oder emotionalisierenden Momenten in der visuellen Aufbereitung eines Textes beinhaltet nicht, dass sie jeden Zuschauer zwingend auch in derselben Weise beeinflussen. Die Textanalyse kann jedoch aufzeigen, welchen Zusatzkonnotationen und Bedeutungsrahmen der Zuschauer ausgesetzt ist, während er sich den Gegenstand aneignet, und bildet somit die Basis für eine mögliche weitere empirische Erforschung der Wirkungen beim Rezipienten.

Bieten die Tageszusammenfassungen der Sendung Big Brother also tatsächlich neuartige Präsentationsformen, die einen voyeuristischen Blickwinkel aufdrängen, und drängen sie den Fernseh-Akteur stärker als andere Sendungen in die Rolle des Objektes eines voyeuristischen Blickes? Grundsätzlich ergeben sich aus der hohen Anzahl der Beobachterblickwinkel innerhalb des Containersettings zwei gegensätzliche Effekte für

die visuelle Präsentation des Materials, die hier mit "Maskierung und Markierung von Beobachtung" benannt werden. Diese beiden Effekte lassen sich beschreiben als zwei verschiedene Modi der Präsentation: einerseits die fiktionalisierende Montage des Geschehens und andererseits die visuelle Überwachungserzählung.

Zur Maskierung

Zahlreiche Kameras ermöglichen es, das Geschehen im Haus den Darstellungsweisen von fiktionalen Fernsehserien und Spielfilmen weitgehend anzunähern, indem Geschehnisse in unterschiedliche Blickwinkel auf verschiedene Akteure und ihre Interaktionen aufgespaltet werden können. So fanden sich bereits nach den ersten Folgen der Einstands-Staffel des Formats klassische Erzählkonventionen, um dem Zuschauer über die Montage eine Kontinuität in Zeit und Raum zu vermitteln. Innerhalb jeder Folge wird durch das Arrangement der gewählten Ausschnitte (die mit fünfundvierzig Minuten Sendezeit nur einen Bruchteil des Bildmaterials eines Tages darstellen) der scheinbar chronologische Verlauf eines Tages vorgeführt. Durch Parallelmontage von verschiedenen Aktionen und durch die bekannten „Introclips“, die als Trenner zwischen verschiedenen inhaltlichen Abschnitten fungieren, wurden zeitliche Verläufe erzählbar gemacht und dem Zuschauer ein atmosphärisches Bild eines jeweiligen Tages vermittelt.

Kontinuität in Raum und Zeit

Neben dem Eindruck zeitlicher Kontinuität erhielt der Zuschauer durch klassische Montageprinzipien auch die Möglichkeit der emotionalen Teilnahme an den Ereignissen im Haus und den Eindruck durchgehender Handlungen und Geschehensabläufe. Bereits in den ersten Folgen findet sich häufig der Einsatz von Bewegungsschnitten, um Handlungen der Bewohner aus verschiedenen Kamerablickwinkeln kontinuierlich vorzuführen. Von Anfang an wurde hier versucht, die Einschränkungen der Kameraführung, die durch die Spielbedingungen der Beobachtung hinter Kamerafenstern gegeben sind, ästhetisch zu "überbrücken" und die Zuschauerwahrnehmung derjenigen eines klassischen erzählerischen Formats so weit wie möglich anzunähern.

Hierbei lässt sich im Laufe der ersten Staffel eine Entwicklung zu immer stärker aufgelösten Sequenzen beobachten. Wurden anfangs öfter die Deckenkameras in einer eher indifferenten Erzählperspektive eingesetzt, um eine Situation „einzufangen“, gab es im Laufe der Folgen immer mehr Schnittbilder und Detail Einstellungen, die eine Handlung visuell in weitaus mehr Blickwinkel und Motive auflösen und den Zuschauer dadurch stärker ins Geschehen einbinden konnten. Ebenso vollzog sich im Verlauf der ersten Staffel eine stärkere Konventionalisierung der Montage im Hinblick auf die räumliche Präsentation von Abläufen: So wurden Gespräche vermehrt in „Schuss-Gegenschuss-Montagen“ präsentiert und eine imaginäre 180-Grad-Achse für Szenen zwischen mehreren Akteuren eingehalten. Auf diese Weise wird der Zuschauer direkt "zwischen die Bewohner" versetzt.

Konventionelle und neue Darstellungsformen

Die extrem helle Ausleuchtung der gemeinschaftlichen Lebensräume grenzt die Darstellung zusätzlich ab von einer dokumentarischen Ästhetik, die bis dato mit Darstellungen des "echten Lebens" im Fernsehen verbunden waren, und macht die Folgen endgültig "illusionstauglich", auch wenn dafür meist die Abschirmung der Kandidaten durch Hüte und Sonnenbrillen in Kauf genommen werden muss.

Der Zuschauer wird somit nicht mit einer völlig neuartigen Darstellungsform konfrontiert, die das Entwickeln neuer Sehgewohnheiten erforderte. Stattdessen ergibt sich innerhalb der Tagesfolgen eine Ästhetik, die weitgehend den Rezeptionsgewohnheiten von Soaps und Spielfilmen folgt. Auf dieser Ebene wird somit die Erwartungshaltung eines "Schmuddelfernsehens", die in der Presse und in der öffentlichen Diskussion vorherrschte, unterlaufen. Stattdessen unterstützen diese Aspekte der Präsentation ein illusionsstiftendes Element der Teilhabe, das durch Fernsehgewohnheiten vorgeprägt ist. Der Zuschauer muss somit nicht der Handlung "hinterherlaufen" wie ein klassischer Voyeur. Die Barriere der Beobachtung hinter den Holzwänden, die immerhin einen erzählerischen Kern der Sendung darstellt, wirkt sich nicht als ästhetische Barriere aus, die einem heimlichen Beobachter nur *einen* Standpunkt und nur *einen* Ausschnitt des Geschehens bieten würde.

Umgekehrt schafft diese konventionalisierte Form der Darstellung auch die ästhetische Basis, um ungewöhnliche Fernseh-Perspektiven einzuführen, ohne grosse Irritationen beim Zuschauer auszulösen. Hierzu gehören an erster Stelle die Infrarotkameras in den Schlafzimmern, deren konturenarme Schwarzweiss-Ästhetik im Fernsehen höchstens durch investigativen Fernseh-Journalismus oder durch Verbrauchertests mit versteckter Kamera vorgeprägt ist. Durch Bewegungsschnitte zwischen Infrarot- und herkömmlichen Kameras, die das Ein- und Austreten aus den Schlafzimmern zeigen, wird diese ungewohnte Wahrnehmung ästhetisch eingebunden. Damit erhält der Zuschauer tatsächlich eine neue Darstellungskonvention, die erst "gelernt" werden muss. Innerhalb der veränderten Farbwahrnehmung greift jedoch ebenfalls das klassische Montageprinzip für die Darstellung von intimen Gesprächen und Handlungen. Diese ungewöhnliche Darstellungsform führt bereits zum Bereich des zweiten Präsentationsmodus der Sendung, dem der "Überwachungserzählung".

Zur Markierung

Die Anordnung der Kameras und die Nutzung aller zur Verfügung stehender Beobachterperspektiven führt in jeder Folge auch zu ästhetischen Markierungen der Rahmenbedingungen, unter denen das Geschehen stattfindet. Dabei gibt sich die Beobachtung selbst auf visueller Ebene zu erkennen. Ebenso wie die konventionalisierte Montage wirken sich diese Markierungen auf die Rezeption der Handlungsabläufe aus.

Überblick und Distanz

An erster Stelle zu nennen sind die ferngesteuerten mechanisch schwenkbaren Kameras, die in Haus und Garten an Decken, Masten und oberen Begrenzungen installiert sind. Die Orientierung der Zuschauer ergibt sich hier im wahrsten Sinne des Wortes durch einen „Überblick“ über das Geschehen aus einer relativ grossen Entfernung und einer starken Aufsicht. Diese Perspektive ist innerhalb eines erzählerischen Genres, das die Beziehungen zwischen Menschen ins Zentrum stellt, ganz und gar ungewöhnlich. Sie vergrössert die visuelle Distanz zum Geschehen und den Personen und schafft durch diese nicht an einen menschlichen Betrachterstandpunkt angelehnte Perspektive einen Effekt der „Unbezogenheit“. In diesen Einstellungen erscheinen alle Handlungen und Aussagen der Kandidaten zwangsläufig in einen Bezugsrahmen eingebettet, der die Bedingung der Kameraüberwachung und den Blick des Zuschauers bereits impliziert. Dadurch schiebt sich die Beobachtersituation wieder ins Bewusstsein, die eher auf die Rahmenbedingungen der Gewinnung dieser Bilder verweist als auf die Geschehnisse zwischen den Bewohnern.

Die Emotionen und Handlungen der Akteure können in dieser Perspektive nicht mehr das bestimmende Moment des Zuschauer-Involvements darstellen, und sei die dargestellte Situation auch noch so intim und emotionsgeladen. Die Überblickseinstellungen im Haus reduzieren die Bewohner stattdessen weitgehend auf Körperhaltungen und Gruppenkonstellationen. Eine mögliche emotionale Involviertheit des Betrachters wird in diesen Einstellungen konterkariert, mindestens aber ergänzt von einem weiteren Bezugssystem, in dem sich der Zuschauer nicht mehr auf einer Ebene mit den Kandidaten wiederfindet, sondern in eine Verbindung eintritt mit den nicht personalisierten Produzenten dieser Bilder – mit Redaktion, Bildregie und Kameraführung.

Teilnahme, Beobachtung und Komplizenschaft

Der Zuschauer erfährt innerhalb dieser Einstellungen eine dreifache Positionierung: Erstens findet er sich in der visuellen Komplizenschaft mit der Gegenpopulation des Containers wieder, dem abwesend-anwesenden Fernsichteam, das in der Kameraführung impliziert ist. Zweitens wird er hier unversehens doch wieder zum "herkömmlichen Beobachter", der nicht den allwissenden Blick des Serienrezipienten hat, da ihm bestimmte Aspekte des Geschehens aufgrund seiner Position verschlossen bleiben. Drittens gerät der Zuschauer innerhalb dieser häuslichen Überblicke visuell tatsächlich in die Position des Grossen Bruders, der das Geschehen nur überwacht. Der Zuschauer verbindet somit die Positionen von Produzent, Beobachter und Überwacher in sich.

Innerhalb der Überblickseinstellungen in den Gartenszenen tritt zudem noch ein anderes Moment hervor: Hier müssen die Dimensionen, in denen sich das Geschehen abspielt, vom Zuschauer immer wieder neu aktualisiert werden, weil sich durch die extreme Totale ein wesentlich grösseres visuelles Bezugssystem eröffnet. Zusätzlich zum Geschehen wird hier die Begrenztheit des Lebensraumes wieder in Erinnerung gebracht. Die Perspektive verbindet sich an diesen Stellen wieder mit dem Zuschauerwissen um die umstrittenen und viel diskutierten Bedingungen des Spiels: das Eingesperrt-Sein unter (nahezu) ständiger anonymer Kameraüberwachung.

Gleichzeitig tritt hier aber auch eine neuartige Form des Authentie-Effektes ein. Denn das Wechselspiel von fiktionalisierendem und dokumentarisierendem Darstellungsmodus erschafft einen ständigen Unsicherheitsfaktor über die Echtheit bzw. Inszeniertheit der Geschehnisse im Haus. Der visuelle Verweis auf die Bedingungen der Lebenssituation der Kandidaten kann in diesem speziellen Fall die Wirkung des Authentischen der dargestellten Situationen fördern: Innerhalb der konventionellen Soap-artigen Aufbereitung des Materials erscheinen wacklige Zooms, Schwenks über Begrenzungen der Sichtfenster, starre Überblickseinstellungen und Infrarot-Kamerabilder als ein "Einbruch des Authentischen". Durch den Verweis auf die Schwierigkeiten, das Geschehen einzufangen, erscheinen die Kandidaten wieder stärker als "ganz gewöhnliche Menschen in einer ganz ungewöhnlichen Situation". Zusätzlich fördert die Darstellungsweise das Zuschauerbedürfnis, Einzelheiten ihres Verhaltens zu "erhaschen".

Wechselspiel der Bezugssysteme

Das beschriebene Wechselspiel der Präsentationsmodi zwischen Maskierung und Markierung lässt sich als Grundeigenschaft der ersten wie der zweiten Big Brother-Staffel feststellen. Die Annahme, dass die fiktionalisierende und Nähe schaffende Aufbereitung innerhalb der zweiten Staffel aufgrund des Erfahrungswissens des Produktionsteams noch zunehmen und somit der "Überwachungscharakter" immer stärker in den Hintergrund geraten würde, bestätigt sich nicht.

Im Verlauf der ersten Staffel war erkennbar, dass der unsystematische Wechsel zwischen diesen beiden Modi der Präsentation im Zuge der Verregelmässigung der Montage auch immer mehr abnahm. Im Verlauf der Zeit ähnelte die Darstellung immer stärker einer herkömmlichen Daily Soap. Innerhalb der ersten Hälfte der zweiten Staffel lässt sich jedoch im Gegenteil sogar eine Zunahme an unsystematisch verwandten Wechseln zwischen allen zur Verfügung stehenden Perspektiven auf eine Szene feststellen sowie der ständige Einsatz von Zwischenschnitten aus der Überblicksperspektive auch bei Gesprächssituationen, in denen "genügend" andere Perspektiven zur Verfügung standen, die eine klassische Schuss-Gegenschuss-Montage erlaubt und die Teilhabe am vertraulichen Gespräch verstärkt hätten.

Dieses Wechselspiel von zwei gegensätzlichen Perspektiven, das die Bewohner in zwei verschiedene Bezugsrahmen setzt, fällt innerhalb der zweiten Staffel vor allem in den Gesprächsszenen im Garten auf. Hier "springt" die Perspektive häufig zwischen der Totalen, die die Bewohner eingefasst in den gesamten Gartenbereich samt den hölzernen Umzäunungen zeigt, und den halbnahe bis nahen Einstellungen, die das Gespräch vergleichsweise "unvermittelt" zeigen.

Man kann somit feststellen, dass das visuelle Wechselspiel zwischen der illusionsfördernden Teilhabe an den Erlebnissen der Kandidaten und einem ständigen Ausstellen der Situation der Beobachtung auch in der Nachfolge der ersten Staffel als visuelles Grundcharakteristikum der Sendung erhalten bleibt. Der selbstreferenzielle Verweis auf die Produktionsbedingungen der dargestellten Ereignisse nimmt sogar noch zu. Auf diese Weise kann der Beobachter niemals ausschliesslich *eine* Haltung zum Geschehen einnehmen. Er wird nicht zum Voyeur, der durch ein Schlüsselloch schaut, sondern findet sich in wechselnden Bezugssystemen wieder. Er erlebt die Kandidaten sowohl als Agierende als auch als Beobachtete und ebenso erlebt er die Vermittlungsinstanz.

Verena Veihl ist Studentin an der Hochschule für Film und Fernsehen Potsdam-Babelsberg.

Dieser Beitrag wurde an der Tagung des Netzwerks Medienethik vom 8. und 9. Februar 2001 vorgelesen. Verena Veihl hat mitgewirkt bei: Mikos, Lothar et al. (2000): Im Auge der Kamera. Berlin.

Literatur:

Bordwell, David (1985): Narration in the Fiction Film. Madison, University of Wisconsin Press.

Branigan, Edward (1984): Point of View in the Cinema. A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film. New York/ Berlin.

Hartmann, Britta (1995): Anfang, Exposition, Initiation. Überlegungen zu einer rezeptionsorientierten Texttheorie des Filmanfangs. In: Müller, Eggo Müller/ Hartmann, Britta (Hg.): 7. Film- und fernsehwissenschaftliches Kolloquium Potsdam '94, Berlin: Gesellschaft für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation, S. 12-19.

Keppler, Angela (1996): Interaktion ohne reales Gegenüber. Zur Wahrnehmung medialer Akteure im Fernsehen. In: Vorderer, Peter (Hg.): Fernsehen als "Beziehungskiste". Opladen: Westdeutscher Verlag, S. 11-24.

Metz, Christian (1997): Die unpersönliche Enunziation oder der Ort des Films. Münster: Nodus-Publikationen.

Mikos, Lothar (1998): Kontinuität durch Schnitt und Montage. Struktur-funktionale Film- und Fernsehanalyse, Teil 6. In: Medien praktisch, Jg. 22/1, S. 45-50.

Mikos, Lothar u.a. (2000): Im Auge der Kamera. Das Fernsehereignis Big Brother. Berlin.