

Gregor Balke

Die Show als Hinterbühne, Rollenspiel und Rahmenbruch

Harald Schmidt und die selbstreflexiv-ironische
Inszenierung des Fernsehens

1 Einleitung

Harald Schmidt war als Host seiner Late Night Show eine Figur der Bühne. Als gelernter Schauspieler kam er von der Theater- und Kabarettbühne auf die damals neue geschaffene Bühne der Late Night des deutschen Privatfernsehens – und wurde schnell zu einer Grenzfigur, die den Erwartungsrahmen sprengte. Dass er immer wieder Grenzen ausreizte, Ungewohntes erprobte und aus dem Rahmen fiel, entwickelte sich zu einem entscheidenden Charakteristikum der TV-Persona Schmidt. Doch Schmidt musste diese Persona erst kultivieren. Die Souveränität des Entertainers und sein subtiles wie zotiges Spiel mit den Erwartungserwartungen (Luhmann) formten sich – buchstäblich performativ – von Show zu Show. Die Rolle, die dabei von ihm erwartet wurde, erwies sich schnell als enges Korsett und gleichermaßen willkommene Einhegung, die nach Überschreitung verlangte. Rollen – Plural! – waren es, die der Ironiker Schmidt als elastische, relationale und temporäre Gewänder an- und abstreifte und dabei zwischen ihnen und ihren theatralen und meta-kommunikativen Rahmungen – gerne auch das Verhältnis von Vorder- und Hinterbühne verwischend – stetig wechselte. Damit sind die wesentlichen Begriffe bereits benannt, mit denen im Folgenden das mediensoziologische Deutungspotenzi-

al des Phänomens Harald Schmidt mit engem Bezug zu seiner Show zunächst als ambivalentes Rollenverhältnis (2), als inszenatorisches Spiel mit Rahmen und Hinterbühnen (3) und schließlich als unterhaltungswirksame Sezierung (vermeintlich) banaler Alltäglichkeiten (4) skizziert werden soll. Die Bühne – ein zweifellos zentraler biografischer Topos in Schmidts Karriere¹ – fungiert dabei als buchstäblicher und zugleich heuristischer Ort des Geschehens, auf und mit dem die charakteristische Ästhetik der Show sowie Schmidts Wirken greifbar werden. Er selbst hat betont, dass der »Bühnenraum im Studio 449 [...] wirklich an ein kleines Theater oder ein Variété [erinnert].«² Erving Goffman wiederum hat den Begriff der Bühne prominent für das soziologische Verständnis von Situationen und Interaktionen fruchtbar gemacht und in seinen späteren Arbeiten die Perspektiven mit Blick auf Rollen und Rahmen maßgeblich erweitert. In diesem Sinne wird Goffman – gewissermaßen als soziologischer Sidekick – das Begriffs- und Theoriefundament liefern, um im Folgenden das Medienphänomen Harald Schmidt anhand ausgewählter Typiken und Praktiken des Populären zu betrachten.

2 Aus der Rolle gefallen – Schmidts ironisch-distanzierte Bühnenpräsenz

Harald Schmidts berüchtigte Mischung aus Gleichmut, Souveränität, Ironie und schwer zu greifender Ambivalenz war nicht von Beginn an sein Markenzeichen – ein distanziertes Rollenverständnis gleichwohl schon. In einer der frühen Ausgaben der *Harald Schmidt Show*, genauer am 24. Januar 1996, begrüßte er Hardy Krüger als Gast. Schmidt war noch auf der Suche nach (s)einer Rolle in der durch ihn erst kürzlich eingeläuteten deutschen Late Night.

1 Schmidts erste Bühnenerfahrung kann man wohl in der katholischen Kirche verorten, wo er als Ministrant eine Inspirationsquelle für frühe Rollen fand: »Erst habe ich viel den Priester gespielt, mir ein Badetuch umgehängt und gepredigt, Oblaten als Hostien verteilt. Später habe ich dann bei Kaffeerunden angefangen, die Nachbarn nachzumachen oder den Lehrer« (Schmidt z. n. Andreas Otto: »Harald Schmidt wird 60: Seine katholische Seite«. Auf: *Kirche+Leben*, dort datiert am 18.8.2017, <https://www.kirche-und-leben.de/artikel/harald-schmidt-wird-60-seine-katholische-seite>, zul. abgeruf. am 30.3.2022).

2 Vgl. Oliver Ruf u. Christoph H. Winter: »Herr Schmidt, wie haben Sie das gemacht? Ein Werkstattgespräch«, in diesem Band, S. 251–290, S. 267.

Krüger hingegen kam als international renommierter Schauspieler in die Show und diktierte von Beginn an das Geschehen. Bereits bei der Begrüßung ließ er sich so lange feiern, dass Schmidt schon reflexartig vor seinem Gast Platz nahm, um kurz darauf wieder aufzustehen und die Höflichkeitsgeste nachzuholen. Schmidt sollte Krüger in diesem Interview bis zum Ende hinterherlaufen. Aber Schmidt ließ ihn irgendwann auch einfach laufen, blieb selbst weitgehend passiv und ließ den Star gewähren. Krügers Redezeit war dementsprechend lang und das Interview eher ein Monolog mit Schmidt als gut bezahltem Zuhörer. Krüger gab sogar wenig subtil Regieanweisungen. Während des Gesprächs – als Krüger offenbar dachte, Schmidt wolle das Interview beenden – gab er ihm deutlich hörbar das Stichwort »Robert Redford«. Schmidt reagierte mit einem überspielten »Jawoll« und leitete dann entgegenkommend über mit »Sie haben, *glaube ich*, einen ganz guten Draht zu einem der größten Stars in Hollywood ... Robert Redford.« Krüger – ganz der Schauspieler – gab sich völlig überrascht und erzählte schließlich von seinen US-Bekanntschäften, inklusive »Bob Redford«, wie er ihn fortan nannte. Absprachen von der Hinterbühne und kleine Rahmenbrüche deuteten sich hier schon unfreiwillig an. Später sollten sie zum konstitutiven Teil der Show werden. Ich werde darauf zurückkommen.

Zunächst aber zur Rolle Schmidts als Host: Krüger drängte ihm geradezu paternalistisch diese Rolle auf – der US-erfahrene Gast, der dem Neuling mal das Geschäft zeigt. Schmidt wurde im Laufe seiner Karriere – nicht nur hier von Krüger – immer wieder in eine Rolle gedrängt. Doch statt diese Rolle jeweils anzunehmen und brav auszufüllen, präsentierte und adressierte Schmidt fortan die Rollenambivalenz im Verhältnis zur Show und ihren Konstitutionsbedingungen. Je mehr seine Karriere an Fahrt aufnahm, desto mehr entfernte er sich von dem sauberen, eher klassisch anmutenden Moderationsstil, dem er anfangs noch folgte, was ihm aber auch da nie recht gelang – und bald auch nicht mehr gelingen wollte. Dass die akkurat nach Skript eingestudierte Moderation seinem Stil nicht entsprach, deutete sich nicht nur in seiner Zeit bei *Verstehen Sie Spaß?* (1992–1995) an, sondern bereits während der für den *Sender Freies Berlin* produzierten Show *MAZ ab!* (1988–1991). Die Moderationen seien »steif« gewesen, so seine damalige Unterhaltungsredakteurin Karin Zahn, die eigentliche Stärke lag schon damals nicht in der Moderations-Routine, sondern in den Warm-Ups vor der eigentlichen Aufzeichnung: »bei denen haben wir uns kringelig gelacht, bis wir es irgendwann einmal aufgezeichnet haben, weil uns klar wurde: *das* ist die eigentliche Sendung. Das,

was er da gemacht hat, macht er im Grunde heute noch«.³ Schmidt konnte sich bereits dort nicht in dem vorgegebenen und erwarteten Rahmen bewegen. »Mit Hinweisen in eigener Sache, wie ›Ich bin hier in ein enges Konzept eingebunden« [...] zeigte Schmidt von Anfang an die Instrumente, legte den Rahmen bloß«.⁴ Schmidt fügte sich nicht ein. Was für andere aufstrebende Moderator:innen ein Karriere gefährdendes Problem gewesen wäre, sollte ein entscheidendes Charakteristikum der TV-Persona Schmidt werden. Man könnte – etwas paradox – auch sagen, Schmidt ging in der Rolle des Moderators nie ganz auf. Bei Sartre gibt es das berühmte Beispiel des Kellners, der seine Rolle so gut spielt, dass er gleichsam zum Kellner wird und damit seine Identität – für sich und andere – performativ herstellt. »[E]r spielt Kellner *sein* [...]; der Kellner spielt mit seiner Stellung, um sie zu *realisieren*«.⁵ Schmidt ist als Moderator nie dieser Kellner gewesen. Anders als Hans Rosenthal, Peter Frankenfeld oder Hans-Joachim Kulenkampff, die er bekanntlich sehr schätzt, konnte Schmidt die Perfektion oder zumindest Kohärenz des Showmasters bzw. Late Night-Hosts (beide Moderations-Ansprüche wurden von Schmidt ständig adressiert) nicht eins zu eins auf die Bühne bringen. Stattdessen präsentierte er sich als Unterhalter, der die Rolle des Showmasters für das Publikum entweder performativ sabotierte oder – das andere Extrem – geradezu übertrieben spielte, um dann doch immer wieder aus dieser Rolle zu fallen. Das wiederum war Teil der Rolle der TV-Persona Schmidt, die in bestimmten Situationen der Show auch ihre Kehrseiten offenbarte: Wenn Gäste ein Buch oder einen Film bewarben, merkte man deutlich, wie bemüht und umständlich Schmidt seine Pflichtaufgabe erfüllte, die obligatorische Werbung und Promotion irgendwie unterzubringen. Das wirkte nie authentisch, immer aufgesetzt, wie eine Rolle, die er spielen muss, aber eben anders als Sartres Kellner nur halbherzig ausfüllte. Umgekehrt merkte man aber auch, wenn er einen Gast wirklich schätzte.⁶

Doch gerade weil Schmidt nicht alles glatt wegmoderierte, sondern immer auch kommentierte und sich selbst durch metareflexive Kommentare selbst

3 Karin Zahn z.n. Mariam Lau: *Harald Schmidt. Eine Biografie*. München: Ullstein. 2003, S. 83, Herv. i. Orig.

4 Lau: *Harald Schmidt*, S. 80.

5 Jean Paul Sartre: *Das Sein und das Nichts. Versuch einer phänomenologischen Ontologie*. Hg. v. Traugott König. Reinbek: Rowohlt, 2003, S. 140, Herv. i. Orig.

6 Vgl. dazu Torsten Hoffmanns Beitrag zu den Gesprächen zwischen Schmidt und Alexa Hennig v. Lange in diesem Band.

zum Gegenstand seiner Moderation machte (eine undenkbbare Haltung für Sartres Kellner!), konnte er seinem Publikum ein Rollenverständnis mit ironischer Distanz vermitteln. So gelang es ihm, die Grenzen seiner eigenen Rolle – die er, wie er im Interview sagt, zweifellos spielte⁷ – fortwährend auszuloten. Damit fügte er sich in die Tradition von David Letterman und Conan O'Brien, die ebenfalls eine ähnliche Distanz zu ihren jeweiligen Rollen als Host unterhaltungswirksam herstellten (ganz im Gegensatz zu ihren Nachfolgern Jimmy Fallon und Stephen Colbert, die ihre Shows vergleichsweise kohärent präsentieren). Mit diesem Stil konnte Schmidt kaum am Samstagabend reüssieren, wo das alteingesessene Publikum die bruchlose Kohärenz in der Moderation erwartete. Die Bühne am Samstagabend braucht Sartres Kellner (man denke etwa an Carmen Nebel oder heute geradezu idealtypisch: Florian Silbeisen) – Schmidt hingegen suchte die ironische Distanz dazu.

Das führte dazu, dass man eigentlich nie genau wusste, was die Persönlichkeit Schmidt von dessen Persona unterscheidet. Schmidt hatte kaum authentische Momente, in denen er sich festlegte und Stellung⁸ bezog; anders als etwa David Letterman nach dem 11. September 2001 oder Jimmy Kimmel und Stephen Colbert in der Trump-Ära. Seine Persönlichkeit deutete er lediglich mittels der immer gleichen Etiketten an und verbarg sich damit im Offenkundigen: Schwabe, Katholik, Theaterschauspieler, Hypochonder. Und wenn er sich als Kind einer Vertriebenen-Familie auswies, war das immer eine Ansage, die die sentimentale Pause ersticken wollte: »Darf man im deutschen Fernsehen sagen, sie wurden vertrieben? *Sie wurden vertrieben*. Es hieß mitten in der Nacht, das war's; adios, da ist der Rucksack, da ist der Zug, bye, bye ... So war das.«⁹ Schmidts Persönlichkeit wurde anlässlich derartig sensibler Themen in den Dienst seiner TV-Persona gestellt und damit Teil des Spiels mit Erwartungsrahmen und Grenzüberschreitungen – immer unter dem ironisch-programmatischen Motto: »Darf man das?«

Die auf diese Weise praktizierte Distanz zu allem – zu sich selbst, zu seinen Sujets, zum ganzen Produktionsprozess an sich – wurde dann in der *Ha-*

7 Harald Schmidt im Interview, S. 15.

8 Erwähnenswert ist etwa seine ziemlich offene Zurechtweisung Pochers (»kleine, miese Type«) bei einer Abmoderation als dieser sich zuvor über einen englischsprachigen Musikgast lustig machte oder Schmidts Ernennung zum Nachwuchsschauspieler 2002, die er in der Sendung thematisierte und bei aller Ironie durchaus mit Stolz präsentierte (»Ich habe 30 Jahre lang auf diesen Augenblick gewartet«).

9 Alle nicht eigens ausgewiesenen Zitate sind der *Harald Schmidt Show* entnommen.

rald Schmidt Show zu inszenatorischer Hochform kultiviert. Durch seine ironisch-spielerische Präsenz vermochte Schmidt stets ein latentes Zwiegespräch mit dem Publikum zu erzeugen, das gewissermaßen den doppelten Boden der Inszenierung evozierte. Schmidt zeigte offen, dass alles nur Kulisse und Fassade ist. Die Magie der Show bestand nicht aus der imposanten Illusion und perfekten Choreografie, sondern aus Brüchen und Metakomentaren, die ihren personifizierten Fluchtpunkt in der ambivalenten Rolle der TV-Persona Schmidt fanden. Es ist insofern konsequent, dass derartige Brüche und Kipp-Momente sich auch formell-programmatisch in den verschiedenen Variationen der *Harald Schmidt Show* wiederfinden.

3 Aus dem Rahmen gefallen – Schmidt als Grenzgänger des Fernsehens

Selbstreflexivität ist ein etabliertes Stilmittel des Fernsehens. Michael Dunne hat den selbstreflexiven und selbstreferentiellen Tendenzen in der amerikanischen Unterhaltungskultur schon vor 30 Jahren eine besondere Dominanz attestiert: »we must recognize that self-referentiality has become much more common and more elaborate in today's popular culture«.¹⁰ Es ist die Zeit, in der auch Harald Schmidts US-Inspirationen den Zeitgeist prägten: Auf Lettermans *Late Night* (1982–1993) folgte die *Late Night with Conan O'Brien* (1993–2009) bei NBC im späten Time Slot nach Mitternacht, während Letterman seine *Late Show* (1993–2015) bei CBS um 23.35 Uhr antrat. Insbesondere das Spiel mit inszenatorischen Rahmungen und den Erwartungen des Publikums dient hier vielfach der »Selbstüberschreitung«¹¹ des Mediums mit seinen eigenen Mitteln. Die üblichen Rahmen der Show wurden gesetzt, um sie zu überschreiten: David Letterman bezog gezielt die Kamera(linse) in die Show

10 Michael Dunne: *Metapop. Self-referentiality in Contemporary American Popular Culture*. Jackson; London: University Press of Mississippi, 1992, S. 11.

11 Den Begriff der *Selbstüberschreitung* verwenden Fahle und Engell in Bezug auf die Möglichkeiten des Fernsehens, sich selbst abzubilden. Die Häufung, mit der im Fernsehen über das Fernsehen gesprochen wird, verweist auf diese Reflexivität und bezeugt die Tatsache, dass das »Fernsehen nur noch als ständige Selbstüberschreitung verstanden werden [kann]« (Oliver Fahle, Lorenz Engell: »Philosophie des Fernsehens – Zur Einführung«. In: Dies., Hg.: *Philosophie des Fernsehens*. München: Wilhelm Fink, 2006, S. 7–19, hier S. 14).

ein oder warf demonstrativ die *Cue Cards* zur Seite. Darin steckte bereits damals eine bewusst ironische Distanzierung vom Medium Fernsehen: »Through self-reflexivity, hyperconscious television seeks to elevate itself above traditional television.«¹² Für einen Theatermenschen wie Schmidt war dies gewiss eine willkommene Art, dem Medium zu begegnen.

Aber natürlich muss das Fernsehen derartige ironisch-selbstreflexive Distanzierungen auch dulden. Offenbar besteht hier ein ertragreiches Inszenierungsmuster, das das Fernsehen als selbstreflexives Medium begünstigt (schließlich gilt es, auch das Distinktionsbewusstsein der Zuschauer-innen zu adressieren). David Foster Wallace hat das Fernsehen deshalb als Kultur der Selbstreflexivität beschrieben, die mit dem entwaffnenden Gestus der Ironie (die ihm zufolge eigentlich schon Zynismus ist) jede Kritik am Medium nicht nur absorbiert, sondern vielmehr neue Formen der Unterhaltsamkeit kreiert. »Television managed to become its own most profitable analyst«.¹³ Late Night Shows können in diesem Sinne als selbstreflexive Aushängeschilder eines TV-Senders betrachtet werden, der sich auf diese Weise den größten Kritiker – ähnlich einem Hofnarr¹⁴ – im eigenen Haus hält und dabei die in monetäres Kapital umzusetzende Aufmerksamkeit des Publikums an dessen Werbekunden verkaufen kann – Late Night gewissermaßen als institutionalisierte (Selbst-)Kritik des Fernsehens am Fernsehen, wo Zynismus und Ironie nicht verstörend wirken, sondern erwartet werden.

Bereits in *Schmidteinander* (ARD, 1990–1994) und natürlich später in der *Harald Schmidt Show* wurden die unzähligen Rekurse auf die Hinterbühnen des Fernsehalltags zu einem bewährten Stilmittel. Was das Publikum eigentlich nicht sehen und wissen soll, rückte Schmidt ins Zentrum und erzeugte

12 Brian L. Ott: *The Small Screen. How Television Equips Us to Live in the Information Age*. Malden, USA: Blackwell Publishing, 2007, S. 75.

13 David Foster Wallace: »E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction«. In: *A Supposedly Fun Thing I'll Never Do Again. Essays and Arguments*. New York, Boston, London: Back Bay Books / Little, Brown and Company, 1998, S. 21–82, hier S. 30. Wallace hat die institutionalisierte Unangreifbarkeit und Unaufrichtigkeit des Konzepts Late Night übrigens am Beispiel von David Letterman in einer Kurzgeschichte thematisiert (David Foster Wallace: »Mein Auftritt«. In: Ders.: *Kleines Mädchen mit komischen Haaren. Storys*. Reinbek: Rowohlt, 2005, S. 145–183).

14 Zur Narrenfreiheit und der möglichen Rolle Schmidts als Hofnarr der Gegenwart siehe kritisch und letztlich die titelgebende Frage verneinend: Jo Reichertz: »Kritik der Medien als Unterhaltung. Harald Schmidt als moderner Hofnarr?« In: Barbara Becker, Josef Wehner (Hg.): *Kulturindustrie reviewed. Ansätze zur kritischen Reflexion der Mediengesellschaft*. Bielefeld: transcript, 2006, S. 227–248.

Unterhaltung oft schlicht damit, dass er beschrieb, was gerade geschieht oder geschehen sollte. Sonst verborgene Regieanweisungen, Absprachen und Studioebenen zerrte er vor die Kamera und machte Fernsehen, in dem er zeigte, wie es gemacht wird: Unterhaltung durch Entzauberung des Mediums.¹⁵ Auch und nicht selten auf Kosten des eigenen Senders – »Wem gehören wir denn jetzt gerade? [zu Manuel Andrack:] Guck doch mal im Netz.«

Das Unstete, das Herumprobieren mit neuen Rubriken, das Rastlose, das Improvisierte, das Fragmentarische, mithin der kontinuierliche Bruch mit der Erwartung einer bruchlosen Kontinuität einer vollends durchgetakteten Show – all das war immer ein konstitutiver Teil der *Harald Schmidt Show*. Das Unstete hat sich der Show-Genese eingeschrieben und mit diesen Brüchen, selbstreflexiven Schleifen und Selbstreferenzen eine Kontinuität strukturiert, die die Form und Inszenierung der Show unterhaltungswirksam adressierte und markierte. Den im Eröffnungsmonolog noch typischen Punchlines und Pointen folgte – meist vom Schreibtisch aus – vielfach eine Aneinanderreihung von Einlassungen, Miniaturen, Exkursen und Themen-Schwerpunkten, die erst in diesem konkreten Setting die Harald Schmidt-Komik möglich machten – und damit mehr Nähe zum Publikum schufen, als es die so gut durchchoreografierten Samstagabend-Shows mit ihrer zuweilen steril anmutenden Unterhaltungsmaschinerie je konnten. Schmidt entwickelte eine Komplizenschaft mit dem Publikum, wenn er es am laufenden Produktionsprozess der Sendung mit ihren Fehlern und Unstimmigkeiten teilhaben ließ. Das war Medienkritik am eigenen Fallbeispiel, wozu auch die ständigen Hinweise auf die späte Ausstrahlung und die niedrige Einschaltquote passten – am Ende bei Sky dann ganz fatalistisch unter dem Motto »Guckt eh keiner – wir können hier machen, was wir wollen«.

15 Medienwissenschaftlich formuliert handelt sich bei all dem um Selbstreferentialität als »Bereich der horizontalen Intertextualität [...]«. Hier wird das Fernsehen selbst zum Inhalt von Fernsehsendungen. Die Bezüge selbstreferentieller Fernsehnarrationen richten sich nicht mehr auf die Erscheinungsformen der äußeren Wirklichkeit, sondern auf die eigene Medienrealität, ihre Produktionsbedingungen, ihre Vermittlungsstrukturen und ihre Wirkung. [...] Selbstreferentielle Fernsehsendungen nutzen formale und inhaltliche Anspielungen, um die formalen Vermittlungskonventionen des Mediums zu verdeutlichen« (Joan Kristin Bleicher: *Fernsehen als Mythos. Poetik eines narrativen Erkenntnisystems*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1999, S. 132–133).

Wenn Late Night als Unterhaltungsformat den Rahmen vorgibt, um Komik als »Beobachterkonstrukt« und »Zuschreibungsergebnis«¹⁶ zu entwerfen, dann sind nicht nur die Rahmen konstitutiv für die damit einhergehenden »strikt komplementären Beziehung[en]«¹⁷ komischer Situationen, sondern eben auch kalkulierte Rahmenbrüche, die die gewohnte Inszenierungsordnung adressieren, markieren und überschreiten. Goffman hat diese Mechanismen in Anschluss an Gregory Bateson prominent in seiner Rahmentheorie mit Blick auf das Soziale ausgearbeitet. Rahmen sind dabei Mittel, um Ordnung in den jeweiligen Situationen zu erzeugen, sie »liefern einen Verständigungshintergrund für Ereignisse«.¹⁸ Primäre Rahmen bilden den Ausgangsrahmen, in dem dann die eigentlichen Rahmen der sozialen Ordnung und Interaktion gesetzt werden. Dies bezeichnet Goffman als Modulation, »wodurch eine bestimmte Tätigkeit, die bereits im Rahmen eines primären Rahmens sinnvoll ist, in etwas transformiert wird, das dieser Tätigkeit nachgebildet ist, von den Beteiligten aber als etwas ganz anderes gesehen wird«.¹⁹ Zum besseren Verständnis hebt er fünf Modulationen hervor: »So-Tun-als-ob, Wettkampf, Zeremonie, Sonderausführung, In-anderen-Zusammenhang-Stellen«.²⁰ Man könnte – wie etwa Herbert Willems anregt – eine ganze rahmentheoretische Analyse der Medienkultur und auch bestimmter Shows im Besonderen durchführen, um zu zeigen, dass »Medientexte [...] sich rahmenanalytisch differenzieren und als Meta-Texte beschreiben [lassen], die Verstehen anweisen und Erwartungen konfigurieren.«²¹ Im vorliegenden Zusammenhang genügt es, Goffmans Rahmentheorie als heuristische Folie zu verwenden, vor der bestimmte Abläufe und Inszenierungsmodi der *Harald Schmidt Show* – trotz ihrer zum Teil großen Diskrepanzen untereinander – in ihrer Typik lesbar werden. Gerade das »So-Tun-als-ob« und »In-anderen-Zusammenhang-Stellen«

16 Siegfried J. Schmidt: »Inszenierungen der Beobachtung von Humor«. In: Friedrich W. Block (Hg.): *Komik. Medien. Gender. Ergebnisse des Kasseler Komik-Kolloquiums*. Kulturen des Komischen, Band 3, Hg. v. Friedrich W. Block, Helga Kotthoff u. Walter Pape. Bielefeld: Aisthesis, 2006, S. 19–51, hier S. 22.

17 Ebd.

18 Erving Goffman: *Rahmen-Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1977, S. 32.

19 Ebd., S. 55.

20 Ebd., S. 60.

21 Herbert Willems: *Rahmen und Habitus. Zum theoretischen und methodischen Ansatz Erving Goffmans: Vergleiche, Anschlüsse und Anwendungen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1997, S. 142.

sind bewährte Modulationen, die bei der *Harald Schmidt Show* fortwährend beobachtet werden konnten, weil sie dort oft auch explizit als Modulationen des Rahmens markiert wurden.²²

Ein Beispiel: Als Helmut Zerletts Auto in der Show winterfest gemacht werden sollte, betonte Schmidt: »Es ist Helmut's Porsche 911. Und falls Sie sich zu Hause fragen: Moment mal, darf hier ohne weiteres ein Porsche genannt werden? ... Es ist keine Schleichwerbung!« Schleichwerbung funktioniert – wenn sie gelingt – ohne den werblichen Rahmen; Schmidt *re-framed* hier gewissermaßen das Konzept der Schleichwerbung, indem er ein Produkt hervorhebt, ohne *Product Placement* zu betreiben. Er setzte also den Rahmen dorthin, wo eigentlich kein Rahmen benötigt wird, um genau damit die Freiheit, keinen Rahmen zu benötigen, erneut zu rahmen. Den Rahmen kann in dieser Situation tatsächlich nur setzen, wer keinen Rahmen braucht. Der nächste Einschub ließ nicht lange auf sich warten: »Ich verstehe nicht, dass es immer noch heißt: Porsche – das ist doch was für Männer mit 'nem kurzen Schwanz. Das sind diese dummen Vorurteile, die wir heute Abend entkräften.« Damit setzte der Jaguar-Fahrer Schmidt den nächsten kleinen Rahmen, der zugleich Erwartungen (und Klischees) konfigurierte und ironisch adressierte. Allein in diesem kurzen Segment wird die Show beständig ge- und entrahmt, werden Rahmen gesetzt, in denen – in der Formulierung Goffmans – »Modulationen von Modulationen enthalten sind«, wobei »es sich [empfiehlt], sich jede Transformation als Hinzufügung einer *Schicht* zu dem Vorgang vorzustellen.«²³ Betrachtet man den Aufbau und Ablauf der Segmente der *Harald Schmidt Show* einmal spezifisch im Hinblick auf diese modulierten Schichten und Rahmungen, wird deutlich, wie stark die Komik der Show eigentlich auf diesem Inszenierungsmodus, dem Wechsel zwischen den Schichten und Modulationen beruhte.

Besonders eindringlich und geradezu paradigmatisch erweist sich das Spiel mit den Modulationen bei den Playmobil-Reenactments, die nicht nur ihre ei-

22 »Von allen Modulationen, die zur Aufhebung der Verantwortlichkeit in Anspruch genommen werden können, scheint am wichtigsten die Behauptung zu sein, es habe sich um einen bloßen Scherz gehandelt« (Goffman: *Rahmen-Analyse*, S. 361). Bezeichnenderweise betonte auch Schmidt in seiner ja bereits als Satire/Comedy markierten Show oft, dass es sich um einen Scherz (samt ironischem Hinweis auf etwaige klagewillige Adressaten des Witzes) handelte, wenn eine Pointe womöglich zu grenzwertig war. Der Witz musste zur Sicherheit doppelt gerahmt werden.

23 Goffman: *Rahmen-Analyse*, S. 96.

gene Rahmung schon mitbringen, sondern zugleich die Rahmenüberschreitung, deren Kommentierung und steten Wiedereintritt in den Rahmen immer wieder aufs Neue verlangen, um zu gelingen.

Die Überraschungen und Verzerrungen [...] verweisen auf den Prozess und die Dynamik der medialen und medienpraktischen Vermittlung, die beim Reenacting noch einmal bewusst reflexiv, aber eben auch experimentell oder spielerisch, vollzogen wird. [...] Es geht um historiographischen sowie gegenwartsdeutenden [...] Nachvollzug mit Hilfe einer nicht nur textuellen sondern materiell-sinnlichen Re-Konstruktion, der sich hier zugleich besonders deutlich als kreativer Akt erfahrbar macht. [...] Beim Reenacting wird die mediale Vermitteltheit und semiotische Verdichtung jedes Ereignisses schon von Beginn an über seine erneute szenische Repräsentation in Form von Re-Performance herausgestellt und nicht etwa naiv übersehen und ungebrochen affirmiert. Vielmehr wird gemäß einer Art prozessualen Verständnisses im Verfahren des Reenacting der Bedeutungswandel gerade an verschiedenartigen Wiederholungsmustern kritisch reflexiv aufgezeigt.²⁴

Diese kulturwissenschaftliche Beschreibung lässt sich nicht nur auf die Playmobil-Reenactments anwenden, sondern beschreibt auf treffende Weise wesentliche Aspekte der *Harald Schmidt Show* und ihrer performativen Deutungsarbeit: Schmidt erklärt unter dem Motto »Fetti und die Unterschichtenbande« die Zusammenhänge von Bildung und früheren Familienverhältnissen; Schmidt inszeniert eine *Tatort*-Folge; Schmidt liest einen *FAZ*-Artikel von Dietmar Dath vor; Schmidt reenacted das Essenverhalten auf einer Bahnfahrt (»Ein Brecht'scher Zug [...] Wir sind im Grunde jetzt Menschendarsteller«). All das war nie eine saubere, klare Darbietung der Sache selbst. Im Nachvollzug des Themas durch die Aufführung, ihrer ständigen Kommentierung und dem andauernden Abgleiten in Subthemen und Exkurse changierte Schmidt vielmehr ständig zwischen den Schichten und Rahmungen, die er zugleich setzte und reflexiv-ironisch überschritt. Dabei konnte er in immer neue Details abdriften und eine Sub-Ebene nach der anderen aufmachen, wie auch den Rahmen beständig erweitern und die *Show als Show* sowohl intermedial als auch selbstreflexiv verorten. Die produktionsinternen Bezüge reichten von

24 Anja Dreschke, Ilham Huynh, Raphaela Knipp u. David Sittler: »Einleitung«. In: Dies. (Hg.): *Reenactments. Medienpraktiken zwischen Wiederholung und kreativer Aneignung*. Bielefeld: transcript, 2016, S. 10–12.

der Toilettenfrau im Studiofoyer bis hin zum neuen Eigentümer des Senders. Die Show adressierte so fortwährend ihre eigene medienökonomische Einbettung. Selbst ins Leere laufende Segmente, Rohrkrepiere und missglückte Darbietungen konnten noch in Pointen verwandelt werden, weil Schmidt geistesgegenwärtig immer eine neue Referenz, eine weitere selbstreflexive Ebene hinzufügte. So gelang es ihm, das »[J]onglieren mit dem Rahmen«²⁵ unterhaltungswirksam zu machen und eben nie »ungebrochen affirmiert« seine Show abzuspuhlen – anders etwa als Stefan Raab, der nicht nur in diesem Sinne als Gegenentwurf gelten kann.

Das alles ist keineswegs ungewöhnlich in der Fernsehunterhaltung und Goffman selbst lieferte schon damals – die amerikanische Ausgabe seiner Rahmen-Theorie erschien 1974 – eine überbordende Fülle an Fallbeispielen (Goffman wurde pro Seite bezahlt), unter anderem auch den Hinweis auf die »Fernseh-Showmaster«, die »trickreicher [wurden], häufig wurden Vorgänge hinter den Kulissen offen zur Sprache gebracht (Zensur, Geldgeber), und es wurden viele Witze anhand von Fehlern, Zeitablaufirrtümern und Versprechen gemacht«.²⁶ All das kennen wir von Harald Schmidt.

Dazu gehörte auch das in der US-Late Night beliebte Wechseln zwischen Vorder- und Hinterbühne. Angefangen bei Suzanna und ihren *Cue Cards*, die irgendwann selbstverständlicher Teil des Monologs und sichtbarer Teil der Show wurden, bis hin zu Schmidts Wanderungen durch die Hinterbühne des Studios und Ausflügen in Mitarbeiter-Büros, bei denen er gerne den ihm folgenden Kameramann adressierte, der den Rahmen als Perspektive und Bildausschnitt ganz buchstäblich setzte. Hier wird die Selbstreflexivität des Fernsehens besonders offensichtlich: Die Unhintergebarkeit des Rahmens wird im Rahmenbruch eigentlich noch bestätigt und damit die inszenatorische und normative Funktion des Rahmens verdeutlicht. Wenn Schmidt während der Show kleine Missgeschicke mit dem Hinweis kommentierte, dass das in der Probe besser geklappt habe, verknüpfte er zwei Rahmen – Goffman macht nicht umsonst den Unterschied zwischen »Proben-Rahmen« und »Aufführungs-Rahmen«²⁷ –, die eigentlich strikt getrennt voneinander behandelt werden sollten.

25 Goffman: *Rahmen-Analyse*, S. 521.

26 Ebd., S. 453.

27 Ebd., S. 97.

Natürlich fungierte auch die Einbeziehung der Hinterbühne samt ihrer Requisiten letztlich als Erweiterung der inszenierten Vorderbühne. Die Hinterbühne war zwar echt, erzeugte in den Momenten ihrer Zurschaustellung jedoch wieder Räume, die uns Zuschauer:innen vorenthalten wurden – gewissermaßen als Hinterbühne der Hinterbühne. Ohne faktische Hinterbühne ist eine Show unmöglich: »Die Hinterbühne kann definiert werden als der zu einer Vorstellung gehörige Ort, an dem der durch die Darstellung hervorgerufene Eindruck bewusst und selbstverständlich widerlegt wird. [...] [H]ier werden Illusionen und Eindrücke offen entwickelt«.²⁸ Einblicke in diese Illusionsproduktion schließt das gleichwohl nicht aus. Und genau die nahm die Show zum Anlass für Unterhaltung. Man adressierte halbwegs offen, was in anderen Shows tatsächlich nur für die Hinterbühne bestimmt war und evozierte damit die konstitutive Doppelbödigkeit des Ganzen. Unvermeidliche Redundanzen und Reibungsverluste in der Inszenierung konnten so natürlich komisch aufgefangen werden. Auch deswegen war die *Harald Schmidt Show* ein stetes Spiel mit den Inszenierungsmodi und Rahmungen von Unterhaltung – mit Hans-Otto Hügel ein *Unterhaltungsprozess* im besten Sinne.²⁹ Nicht selten brauchte es den Improvisator Schmidt, der zwischen Skript und Skript-Abweichung die Crew und das Publikum aufeinander abstimmen musste. Schon aufgrund der engen Zeittaktung der Produktion (erinnern wir uns: ganz am Anfang lief sie sogar von Dienstag bis Samstag) war jede Aufzeichnung ohnehin ein Wandeln am Rande des Scheiterns.³⁰

28 Erving Goffman: *Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag*. München: Piper, 1983, S. 104.

29 Hügel betont, dass die Unterhaltungssituation nicht rein vom Rezipienten her zu bestimmen ist (wie klassisch bei den Vertreter:innen der Cultural Studies), sondern – stark verkürzt ausgedrückt – als Wechselspiel zwischen Rezipient:in und Rezipiat. In dem Sinne, dass »das Unterhaltungsartefakt etwas zu sagen hat, worauf der Rezipient antwortet, wodurch wiederum das Artefakt etwas anderes zeigt usf., [erst dann] entsteht der Unterhaltungsprozess« (Hans-Otto Hügel: *Lob des Mainstreams. Zu Begriff und Geschichte von Unterhaltung und populärer Kultur*. Köln: Herbert von Halem, 2007, S. 17). Im Hinblick auf das Fernsehen gilt vor allem die Einschaltquote als Ausweis »der Teilhabe an kulturellen Situationen durch Unterhaltung« (ebd., S. 20, Herv. i. Orig.). Ein Umstand, der auch von Harald Schmidt immer wieder selbstironisch adressiert wurde als die Quoten der Show unter dem Anspruch des Senders blieben – wodurch Schmidt die (geringe) Teilhabe wiederum in den Unterhaltungsprozess selbst einzubinden vermochte und diesen damit weiter am Laufen hielt.

30 Das gilt für Late Night im Allgemeinen: Conan O'Brien gibt in seinem Podcast regelmäßig kleine Einblicke, wie chaotisch es damals zuweilen während der Produktion zugeht: »[People] assume that show business is, especially at a certain level, much more pro-

Das Spiel mit den Rahmen ist dabei keineswegs auf die Late Night beschränkt, wird in ihr aber in einer bemerkenswert medienwirksamen Weise ausgereizt, die allabendlich die Potenziale des Mediums zugleich ausschöpft und offenlegt. »Denn das Gebot der Zerstreuungslust, das dem Massenmedium Fernsehen zukommt, entrahmt beständig, um sich zu erhalten, die Vorgaben und Grenzen dessen, was als darstellungswürdig gilt.«³¹ Die *Harald Schmidt Show* hat diese institutionalisierten Stilmittel des Fernsehens als Unterhaltungsfaktor benutzt: Rubriken wie »Die dicken Kinder von Landau«, »Bimmel & Bommel«, Korrespondenten-Schalten zu Dr. Udo Brömme (gespielt von Ralf Kabelka) oder Telefonate (»Ich höre ein Amt!«) ließen die Show zu einem Mini-Fernsehprogramm werden, das innerhalb des wohl geordneten Fernsehprogramms eine grotesk-komische Enklave bildete (und damit selbst wieder gerahmt wurde). Schmidt nutzte Rahmenmodulationen, um – etwa mit dem Hinweis auf die Rinderwahnsinns-Schleife, dem ostentativen Trinkens »deutschen Wassers« (»Danke, Sven«) oder regelmäßigen Einträgen ins Klassenbuch – innerhalb der Show immer wieder kleine Momente zu erzeugen, die den Ablauf strukturierten, pointierten oder ostentativ ritualisiert als Form den Inhalt überblendeten und damit Kontrapunkte im sonst so akribisch abgestimmten Flow der Massenmedien setzten.

Fernsehen war bei Schmidt stets ein Spiel mit den Konventionen des Populären. Immer wieder nahm er Bezug auf Showmaster aus der alten Bundesrepublik, aber auch auf Kollegen von Nachbarsendern (»Tommy Gottschalk«), die er am Abend kommentierte und imitierte. Die stete Wiederholung und das Einbinden altbekannter Slogans (»In Ihrem Z.....D.F.«) und Moderationsformeln durchsetzten Schmidts Moderation und offenbarten die Phrasenhaftigkeit, mit der das Publikum im Fernsehen gemeinhin angesprochen wird. Das konnte und sollte nicht authentisch sein. Wenn er dabei übertrieben lobende Worte fand (»Wir alle kennen und verehren Hans Meiser«), wurde die Absätzlichkeit im Unterton gleich mitgeliefert – Überaffirmation als Prinzip.³² Das galt auch für die Beobachtung der anderen Gesellschaftsbeobach-

fessional than it really is.« (*Conan O'Brien Needs A Friend*: Bowen Yang, Podcast-Episode vom 17.1.2022, <https://teamcoco.com/podcasts/conan-obrien-needs-a-friend/episodes/bowen-yang>, zul. abgeruf. am 25.3.2022).

31 Georg Christoph Tholen: *Die Zäsur der Medien. Kulturphilosophische Konturen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2002, S. 148.

32 Vgl. Ruf, Winter: »Wie haben Sie das gemacht, Herr Schmidt? Ein Werkstattgespräch, S. 272.

ter. Schmidt kommentierte – wiederum ein klassischer Topos seiner US-Vorbilder – tagesaktuelle Ereignisse und das Mediengeschehen. Wenn die *FAZ* etwas kommentierte, war es Schmidt, der die *FAZ* kommentierte. Wenn Günther Jauch oder Jürgen von der Lippe bei ihm zu Gast waren, ging es oft um ihre Rollen als Moderatoren, es wurde ein Insidergespräch vor Publikum, das nun Einblicke in die Hinterbühne des Fernsehens erhielt – wenngleich oft nur anekdotisch, selektiv und pointiert.

Fernsehen wurde so zum intertextuellen Prinzip der Selbstbeobachtung. Die *Late Night* als Konzept zieht in diesem Sinne wesentliche Aspekte ihrer Unterhaltung aus ihrer unvermeidlichen Beobachterinstanz, die gleichsam ein »Beobachten des Beobachtens« ermöglicht und damit eine (wenn auch ironisch gebrochene) Beobachtung zweiter Ordnung davon entwirft, wie Medien gemeinhin produziert und konsumiert werden.³³ Erwartungsgemäß selbstreflexiv und nur konsequent wurde in der vorletzten Sendung auch die Geschichte der *Harald Schmidt Show* als Playmobil-Reenactment nachempfunden.

4 Enklaven der Gewöhnlichkeit – Alltägliches und Banales als Teil der Show

Die konstitutive Rahmung im und durch das Fernsehen erzeugt Erwartungen und Sehgewohnheiten davon, was gemeinhin als rahmungswürdig präsentiert wird. Programmleitung und Redaktion setzen dabei gerne auf besondere und außergewöhnliche Themen, Menschen und Ereignisse, die – denken wir an die klassischen Samstagabend-Shows – einen unterhaltungswirksamen Kontrast zum gewöhnlichen Alltag des Publikums liefern sollen. Auch hier sendete Schmidt mit seinen Sujets und Themen gegen den programmatischen Strom – ganz in der Tradition von David Letterman, der aus »Nichtigkeiten Material entwickelt[e]«. ³⁴

33 Zur Problematik der Beobachtung zweiter Ordnung am Beispiel des Systems Kunst vgl. Niklas Luhmann: »Weltkunst«. In: Ders.: *Schriften zu Kunst und Literatur*. Hg. v. Niels Werber. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2008, S. 189–245.

34 Ruf, Winter: »Wie haben Sie das gemacht, Herr Schmidt? Ein Werkstattgespräch, S. 274.

Wenn Schmidt den IKEA-Katalog analysierte, Waschbecken, Briefkästen und Türen in der Show testete oder eine Runde auf der Autobahn fuhr, nahm er ganz profane Themen zum Anlass für Unterhaltung und setzte das Alltägliche in den außeralltäglichen Rahmen der Late Night. Goffman begriff und exemplifizierte das Soziale von der Bühne und dem Theater her, Schmidt machte es genau umgekehrt und fütterte die Show und ihre Theatralik unentwegt aus den Reibungsverlusten, Banalitäten und Ambivalenzen des Sozialen. Je abseitiger, desto ausgiebiger widmete er sich diesen Alltagsbeobachtungen, die er nicht selten als teilnehmender Akteur selbst hervorbrachte: Im Kino-Foyer (zugeschaltet aus dem Studio), im ICE oder in Weimar auf Goethes Spuren.

Late Night ist für viele Menschen selbst ein Teil des Alltags und variiert schon aufgrund seiner Struktur das Immer-Gleiche. Die Wiederholung setzt die Erwartungsfolie für geglückte oder misslungene Abweichungen. Und die konnten natürlich auch schief gehen (man denke an Schmidts Co-Moderator Oliver Pocher). Oder den Rahmen gleich ganz sprengen, wie bei der vierstündigen Sondersendung »Zu Gast auf Vater Rhein«, die wegen ihrer Länge und Ereignisarmut Andy Warhols Videoprojekten alle Ehre machte. Aufgrund der Live-Übertragung gab es für Sender und Crew damals kein Entrinnen – abgrund-fröhlicher Soundtrack inklusive (»Meine kleine Schwester heißt Hedy«). Die Rheinfahrt war ein Reinfall, was sie – vor allem im entlastenden Rückblick – dennoch zu einem denkwürdigen Höhepunkt der Showgeschichte macht: Das Privatfernsehen wurde an diesem Abend unfreiwillig an seine programmatisch-formellen Grenzen geführt und im Stile einer anarcho-grotesken Performance ausgerechnet mit einer biedereren Schifffahrt die erzählte Zeit mit der Erzählzeit zur zähflüssigen Deckung gebracht.

Das kulturell Hohe – große Opern, große Dichter, große Gemälde – wurde bei Schmidt ins (vermeintlich) Niedere übersetzt: Orpheus oder Herakles als Playmobil-Figuren, Schmidt auf Goethes Spuren in Weimar (»Bei Fahrten in die Zone ist stets Fingerspitzengefühl gefragt«), ein Saufbild als Anlass für eine Bildinterpretation à la 1000 *Meisterwerke*. Das Banale und Nebensächliche wiederum – Schlafpositionen bei Sodbrennen oder das Einladen von Wochenendeinkäufen – erhielt plötzlich ungewohnte massenmediale Aufmerksamkeit. Dabei bezog er sich auf einen gesellschaftlichen Wissenshorizont, der soziale Situationen immer schon in ihrer Kontingenz und potenziellen Abgründigkeit befragt – und zwar gleichermaßen Orpheus' Abstieg in die Unterwelt wie eine nachgestellte Bahnfahrt voller Proviant mit Manuel Andrack. Das Soziale war bei Schmidt stets verdächtig.

Wenn Schmidt eine Zugfahrt regelrecht mikrosoziologisch sezierte und eine Phänomenologie des Transits entwarf, in der – wie so oft – der Mensch der Störfaktor ist, verdankte sich diese Kommentierung des Sozialen einer zutiefst ironisch-sensiblen Beobachtungsgabe, die sich der passionierte Bahnfahrer Harald Schmidt *trotz* seiner unzähligen Bahnfahrten bewahrt hat. Aus dieser Perspektive heraus entstanden in der *Harald Schmidt Show* – aber auch in vielen seiner *Focus*-Kolumnen – Sezierungen des Sozialen, denen nicht nur latent die soziologische Frage zugrunde lag: »[W]as für Leute sind das? –, die befremdliche Handlungen in unbegriffenen Zusammenhängen zwangsläufig hervorrufen.«³⁵ Die *Harald Schmidt Show* war in diesem Sinne eine massenmediale Enklave jener Zeit (und wäre es auch heute noch), die solche Perspektiven und Fragestellungen für unterschätzte und banale Themen alltagsphänomenologisch und mit zuweilen bestechender Pointiertheit bearbeitet hat.

5 Fazit

Harald Schmidt hat mit seiner massenmedialen Wirkung die Grenzen des Fernsehens unterhaltungswirksam ausgereizt und das Medium zugleich (selbst-)kritisch und selbstreflexiv kommentiert. Seine stete (Rollen-)Distanz, die konstitutive Selbstreflexivität und das Wandeln auf der Hinterbühne des Fernsehens ließen sein Wirken zu einer ironischen Dauergeste kulminieren. Dieses Spiel mit den Rahmen und Rollen adressierte zugleich die Verhältnisse in und mit der Fabrikation von Unterhaltung. Wenn Adorno und Horkheimer die Kulturindustrie als Ort des »Immer-Gleichen« markierten, nahm Schmidt diese Signatur auf und variierte das Immer-Gleiche als ironisch gebrochene Reinszenierung seiner Medienkollegen und Vorgänger.³⁶ Immer wieder kehr-

35 Clifford Geertz: *Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1983, S. 24.

36 Formate wie die *Harald Schmidt Show* hätten für Adorno und Horkheimer freilich noch so selbstironisch oder (selbst-)kritisch sein können, sie wären doch nur eine zynische Konsequenz jener spätkapitalistischen Wertschöpfung, die noch jede Kritik ihren eigenen Spielregeln unterwerfen und damit den Verblendungszusammenhang abermals steigern – »Kulturindustrie schlägt den Einwand gegen sich so gut nieder wie den gegen die Welt, die sie tendenzlos verdoppelt« (Theodor W. Adorno, Max Horkheimer: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Frankfurt a. M.: Fischer, 2010 [1944], S. 156). Und Komik bliebe weiterhin ein Signum des Problems – »Gelacht wird darüber, dass

te er deren Stil und Idiosynkrasien heraus, arbeitete sich zum Teil an ihnen ab und imitierte ihre Gesten – und lieferte damit ganz nebenbei eine kleine Phänomenologie und Hommage des Showgeschäfts und ihrer Protagonisten.

Schmidt fungierte dabei als Insider, der als gelernter Schauspieler selbst stets eine Art Außenseiter im Showgeschäft blieb, dessen Konventionen und Gepflogenheiten er mit seinen Einlassungen immer wieder entlarvte. Und zwar mit ironischer und zuweilen auch ganz offener Verachtung, oft aber eben auch – in seiner typischen Ambivalenz – mit dem anerkennenden Blick für die Bedingungen dessen, wie eine gute Show funktioniert. Ganz im Sinne des Bonmots von Jerry Seinfeld, der einmal sagte, dass es eben Show *Business* und nicht Show *Fun* heißt. Das Handwerk der Show, ihre Konstruiertheit und Gemachtheit – die Show als Produkt – hat er nie verhehlt. In diesem Sinne hat er, aller Ironie zum Trotz, das Publikum ernst genommen, weil er uns Einblicke darin gewährte, wie das Fernsehen uns als Unterhaltungsmaschine etwas vormacht.

es nichts zu lachen gibt. [...] Fun ist ein Stahlbad« (Ebd., S. 149). Von den selbstreflexiven Bezügen der Show ganz zu schweigen: »Aber eine Schandtat wird dadurch nicht besser, dass sie sich als solche deklariert« (Theodor W. Adorno: »Fernsehen als Ideologie«, In: Ders.: *Kulturkritik und Gesellschaft II*. Gesammelte Schriften, Bd. 10.2. Hg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2003, S. 518–532, hier S. 530).