

KANZLERDARSTELLUNGEN IM FERNSEHEN

Im Folgenden soll anhand der Analyse der Kanzlerdarstellungen von Adenauer, Brandt, Schmidt, Kohl und Schröder im Medium Fernsehen das vorgeschlagene Modell des Wahrnehmungsdreiecks von *Inszenierung*, *Rolle* und *Figur* produktiv gemacht und gezeigt werden, inwiefern es in der Lage ist, politische Darstellungsstrategien im Fernsehen offen zu legen. Hierfür werden die Kanzler im Folgenden als Darsteller begriffen, die zum einen die Kanzler-Rolle zu spielen haben und zum anderen die Figur »Kanzler« sind bzw. verkörpern. Das Fernsehen wird dabei einerseits als *Inszenierungssystem* verstanden, andererseits als *Bühne*, auf der die Kanzlerdarsteller sich präsentieren. Allerdings wird sich zeigen, dass das, was hier trennscharf aufgeführt wird, in der Praxis fließend in einander übergeht: So ist im Rollenspiel der Kanzler ein hohes Maß an (Selbst-)Inszenierung zu erwarten, andererseits obliegt die Gestaltung der Figur und der Rolle nicht allein den Akteuren: Da sie zum einen den Inszenierungsbedingungen des Mediensystems und zum anderen den normativen Rollenerwartungen des Publikums entsprechen müssen, besitzen auch sie keine autonome Gestaltungsmacht über Rolle und Figur.

Ein Problem der gewählten Methode muss allerdings erwähnt werden: Wenn richtig ist, dass manches in den Darstellungen »unsagbar« bleibt und daher sich ein »performativer Rest« der Beschreibung entzieht, können die Kanzlerdarstellungen zwar über Inszenierung, Rolle und Figur beschrieben werden, die jeweiligen Kanzler als phänomenale Erscheinungen lassen sich damit allerdings nur ungenügend beschreiben, weil der existente, aber nicht beschreibbare Rest nicht zur Sprache kommt. Dieser performative Rest lässt sich zwar am besten mit dem Begriff *Figur* umschreiben, denn insofern die sich zeigende und in Erscheinung tretende Figur immer an den konkreten und einzig- und eigenartigen Körper des Darstellers gebunden ist, lässt sich hier das Zentrum der jeweils besonderen Darstellungen ausmachen, aber soweit die Figur als intentionales und artifizielles Produkt gelten kann, scheint sie diesem phänomenalen Leib, der sich in der Figurendarstellung zeigt, nicht zu genügen. Als weitere Beschreibungsvariante bietet sich hier der Begriff der

Verkörperung an. Denn die Akteure gestalten nicht nur ihre Kanzler-Figur, sie zeigen sie auch durch ihre leibliche Existenz. Wenn davon die Rede ist, dass die Kanzlerdarsteller die Kanzlerrolle *verkörpern*, so verweist dies eben nicht nur auf die aktive, künstlerische Gestaltung der Figur, sondern auf all das, was sich in der Figur sonst noch zeigt. Der Begriff der Verkörperung, meint damit immer mehr, als durch die Rede über die Figur gefasst werden kann. Schwierig ist, wie ausgeführt, das jeweils Eigene der Körperdarstellung in Worte zu fassen, denn Worte erscheinen für diese Aufgabe per se als ungenügend. Hier kann zwar nicht der Mangel des Instrumentariums ausgemerzt, sondern allenfalls nivelliert werden, aber mit dem Verweis auf den Körper des Darstellers als dem Ort, an dem sich dieser Rest verbirgt, rückt so immerhin das in den Blickpunkt, was sonst aus dem Diskurs ausgeschlossen bleiben muss.¹

KANZLERDARSTELLUNGEN IM WAHRNEHMUNGSDREIECK VON INSZENIERUNG, ROLLE UND FIGUR

Die Untersuchung der Kanzlerdarstellungen innerhalb der genannten Kategorien erfordert zunächst ihre Vorstellung und Einordnung. Dabei wurde bislang wenn von der Inszenierung die Rede war, ohne viel Aufhebens zwischen Inszenierungsrahmen und Inszenierungsformen unterschieden. Diese Begriffsaufsplitterung verdeutlicht nicht nur den Umstand, dass der Inszenierungsbegriff in dieser Analyse weit gefasst ist und Verschiedenes meint, sie zeigt zum anderen auch, dass eine begriffsinterne Unterscheidung zur besseren Verständlichkeit des Begriffs beitragen kann. Unter *Inszenierungsrahmen* werden hier zunächst die vom

-
- 1 Dieses Unvermögen ist freilich nicht nur eine Unzulänglichkeit der Sprache, sondern verweist auch auf die Grenzen unserer Vorstellungskraft dessen, was physikalisch möglich ist (sie stößt damit gleichzeitig die Tür zum Metaphysischen auf). Sie werden nicht nur in Beschreibungen des Theaters deutlich, sondern etwa auch in den Beschreibungen des Sports. So nennt der Autor und ehemalige Tennisprofi David Foster Wallace das Tennisspiel des Schweizers Roger Federer, der »der wahrscheinlich beste Spieler aller Zeiten ist« (Wallace 2006: 164), »Poesie in Bewegung« (ebd.). Das was Federer mache, sei deshalb so schwer zu beschreiben, weil zum einen die physischen Abläufe nur ungenügend fassen, was auf dem Platz passiert und zum zweiten, weil Federer das, was gemeinhin unter Tennis-Spiel verstanden wird, durch die Art seines Spiels (also durch die Art der Erscheinung) neu definiert: »Er zeigt, dass Geschwindigkeit und Härte nur das Skelett des modernen Tennis sind, aber nicht das Fleisch, er verkörpert es buchstäblich.« (ebd. 168)

Mediensystem vorgegebenen strukturellen Bedingungen verstanden, aber auch – etwa im Fall von Live-Übertragungen – die besonderen Bedingungen des Veranstaltungsortes. Der Inszenierungsbegriff wird also sowohl auf die Rahmenbedingungen der unmittelbaren Darstellungsakte, etwa auf die verschiedenen Studiosettings und das dramaturgische Regelwerk der einzelnen Sendungen bezogen, als auch auf die Rahmenbedingungen politischer und medialer Diskurse. Auch die Definition der *Inszenierungsformen* betont die Weite des Begriffs: Als Teil der Inszenierung sind hier sowohl die originären Darstellungsstrategien der politischen Akteure (Selbst-Inszenierung) zu subsumieren, als auch die Inszenierungskonventionen des Mediensystems durch Kameraausschnitte, Zeitbegrenzung u.a.² Mit anderen Worten: Inszenierung beschreibt hier ein komplexes Beziehungssystem von verschiedenen Akteuren und Arenen, die mit Hilfe verschiedener Techniken zum Erscheinen gebracht werden. Sie verweist zudem auch auf die u. U. hinter dem Darstellungsvorgang verborgenen Ebenen ihrer Herstellung. Die Herstellungsverfahren wirken, wie sich zeigen wird, wiederum auf die Form der Inszenierungen zurück. Diese zeigen sich mal als dramatische, mal als epische Inszenierungen. Eine solche Analyse der Inszenierungsrahmen und –formen steht in der Tradition von Goffmans Rahmen-Analyse (Goffman 1980), ohne sich allerdings deren Zielrichtung zu Eigen zu machen. Während Goffman das Ziel verfolgt, »einige grundlegende Rahmen herauszuarbeiten, die in unserer Gesellschaft für das Verstehen von Ereignissen zur Verfügung stehen« (ebd. 18) und hierfür »Karikaturen, Bildergeschichten, Romane, Filme und [...] das eigentliche Theater« (ebd. 24 f.) heranzieht, interessiere ich mich für die ästhetischen Phänomene, die in dem Augenblick in Erscheinung treten, wenn beispielsweise Politiker ihren sorgfältig vorbereiteten Auftritt bei Wahlkampfveranstaltungen »hinlegen«. Damit ist ein wesentlicher Unterschied markiert. Für Goffman liefern »soziale Rahmen [...] einen Verständnishintergrund für Ereignisse, an denen Wille, Ziel und steuerndes Eingreifen einer Intelligenz, eines Lebewesens, in erster Linie des Menschen beteiligt sind« (ebd. 32). Der Rahmen, in dem eine bestimmte Aktion stattfindet, erklärt hier gleichsam die Motivation eines bestimmten Handelns. (Vgl. ebd. 615) So kann Goffman etwa das Theater als Modell heranziehen, die Komplexität menschlichen Handelns in verständlichen Sinn-Einheiten zu

- 2 Der Politikwissenschaftler Thomas Meyer spricht in diesem Zusammenhang von der »Vorab-Inszenierung« (Meyer: 1998: 48) der Medien und meint damit die medialen Normen, nach denen ein politisches Tele-Ereignis hergestellt wird, wie z.B. die Regeln der Selektion und Präsentation, die im medialen Terrain gelten, oder der mediale Anspruch, dass politische Ereignisse verkörpert werden müssen, um sichtbar zu werden.

erklären.³ Mir ist hingegen daran gelegen, die tatsächlich theatralen Qualitäten der politischen Inszenierung zu beschreiben. Insofern die vorliegende Untersuchung nicht den Anspruch erhebt, die Kanzlerdarstellungen »als Struktur der Erfahrung« (ebd. 22) zu beschreiben, sondern allererst die ästhetische Aspekte ihres Zustandekommens fokussiert, besteht hier eine deutliche Differenz.⁴

Der Begriff der *Rolle* wird im Weiteren und in Anlehnung an Robert Jauss vor allem im Spannungsfeld von Urheberschaft und Rollenspiel erörtert. (Vgl. Jauss 1993) Kann die Urheberschaft vor allem als normative Rollenkonstruktion verstanden werden, die den Begriff Kanzler mit bestimmten Erwartungen und Assoziationen anfüllt, wird in der Betrachtung des Rollenspiels die Einlösung, bzw. Ent-Täuschung solcher Rollenerwartungen deutlich.

Die Konstruktion »Kanzler« wird überhaupt erst durch einen solchen Vergleich von Erwartung und Erfüllung plausibel und kann als *Figur* anschaulich und konkret beschrieben werden. In dem sichtbaren Verhältnis und Verhalten zu anderen Figuren, in seiner Rolle und Inszenierung tritt die Figur des Kanzlers ins Licht. Insofern wird die Figur »Kanzler« primär als Ergebnis einer singulären darstellerischen Leistung gesehen, die allerdings von dem inszenatorischen Rahmen, den sozialen Rollenerwartungen, dem anderen politischen Rollenpersonal und den individuellen darstellerischen Fähigkeiten des Kanzlerdarstellers abhängen. Hier soll auch geprüft werden, inwiefern die von den Kanzlerdarstellern vorgestellten Figuren mit dem von Pfister vorgeschlagenen Modell, wonach sich dramatische Figuren mal als *Individuum*, *Typ* bzw. *Personifikation* definieren lassen (vgl. Pfister 1997: 244ff.), zu fassen sind.⁵

Bedingungen der Inszenierung

Ich habe mehrfach darauf hingewiesen, dass sich auf der Grundlage eines theater- und medienwissenschaftlichen Inszenierungsbegriffs auch bestimmte Erscheinungen des Alltags als Inszenierung begreifen lassen. Dies ist der Fall, obwohl »Inszenierung« als Begriff ursprünglich nur dem

-
- 3 So wie er es etwa in dem bereits angeführten Buch *Wir alle spielen Theater* exemplarisch vorführt.
 - 4 Dabei ist freilich das Problem, dass die Rezeption der Phänomene durch meine Erfahrung vorstrukturiert ist nicht von der Hand zu weisen. S. hierzu meine Ausführungen in dem Abschnitt »Analyseverfahren«.
 - 5 Auf sekundärer Ebene gewinnt die Figur in der jeweiligen Betrachtung und Zuschreibung des Publikums weitere Züge hinzu, die allerdings nur auf den primären Bedingungen der Figurengestaltung aufbauen können.

Theater verpflichtet ist und andere, »alltägliche« Formen nicht kennt. Auch außerhalb des Kunsttheaters ist Inszenierung als das Mittel zu verstehen, welches die Theatralität eines Ereignisses zur Erscheinung bringt. (Vgl. Meyer et al. a.a.O., S.54; auch Lehmann 1999) Die Nähe des Inszenierungsbegriffs zum Theater ist allerdings konstitutiv, weil sich nur auf Grundlage eines theater- und medienwissenschaftlichen Inszenierungsbegriffs bestimmte Erscheinungen des Alltags als Inszenierung begreifen lassen. Folgende Merkmale sind dabei solchen Vorgängen eigen: »[E]ine strategische Ausrichtung auf Zuschauerwirkung, das Zusammenspiel unterschiedlicher Medien bzw. Zeichensysteme und Prozessualität.« (Meyer et al. a.a.O.: 58; vgl. auch Lehmann 1999: 179)⁶

Die Betonung der Inszeniertheit eines Vorgangs im Alltäglichen weist damit vor allem auf die »absichtsvolle Anordnung des Mitzuteilenden« hin (Hickethier 1998b: 190): Inszenierung strukturiert, wählt aus und organisiert spezifische Darstellungsmittel in spezifischer und strategischer Weise auf Rezipientenwirkung hin. (Vgl. Meyer et al. a.a.O.: 55) Fischer-Lichte macht darauf aufmerksam, dass gerade in Bezug auf das Politische der Inszenierungsbegriff negativ besetzt ist: »*In kulturkritischer Absicht* wird der Inszenierungsbegriff vor allem im politik- und medienwissenschaftlichen Diskurs verwendet. Es wird beklagt, dass Politik heute nur noch Inszenierung sei.« (Fischer-Lichte 2005: 150)

Wenngleich der Begriff »Inszenierung« ein relativ neuer Begriff ist, der sich erst zu Beginn des 19. Jahrhunderts in Deutschland durchzusetzen begann⁷, bezeichnet er zunächst eine alte, dem Theater zugehörige Tätigkeit: nämlich das Ins-Werk-Setzen, bearbeiten oder einstudieren eines dramatischen Textes. Während diese Auffassung die Inszenierung vor allem als Darstellungsstrategie begreift, die etwas Vorgegebenes (einen Text) in eine andere Darstellungsform übersetzt, emanzipiert sich das Theater zu Beginn des 20. Jahrhunderts als dramenunabhängige und eigenständige Kunstform. Die Inszenierung, die zunächst als Handwerk begriffen wurde, wird damit zu einem künstlerischen Prozess. Die Kunst des Theaters ist, wie Edward Gordon Craig formuliert,

»weder die Schauspielkunst noch das Spiel. Es ist nicht die Ausstattung und nicht Tanz, aber es ist alles zusammen, was diese Elemente in sich hat: die Be-

6 Im gleichen Sinne bezeichnet die Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte alle Mittel und Techniken der Hervorbringung eines kommunikativen, expressiven und darstellerischen Aktes »als Teil der Inszenierung« (Fischer-Lichte 1998: 89).

7 Der Begriff der Inszenierung leitet sich aus dem französischen »mis-scène« ab und taucht erstmals 1837 bei August Lewald auf. (Lewald 1991: 306; vgl. auch Fischer-Lichte 2005: 146)

wegung, die der Geist der Schauspielkunst ist, die Worte, die der Halt des Stückes sind, die Linien und die Farbe, die die Ausstattung ausmachen, und der Rhythmus, der das Wesen des Tanzes ist.« (Craig 1905: 12)

Inszenierung im Theater ist damit nicht mehr »nur« Transformation eines Textes, sie ist »Auswahl, Kombination und Präsentation [...] kleinster konstitutiver Elemente« (Fischer-Lichte 2005: 147). Der Vorgang der Inszenierung wird damit als ein kreativer Prozess erkannt, in dem bestimmte Dinge gleichermaßen zur Erscheinung gebracht werden, als auch andere in ihm verschwinden. In der Theater-Inszenierung zeigt sich das Werk eines Künstlers, der selektiv Material ordnet, sortiert und vor allem, indem er eine bestimmte Inszenierungsabsicht verfolgt, interpretiert.

Schauspieler und Rolle, Text und Sprache, Bühne und Requisite, alles geht als Werkstoff, als Material in die Inszenierung ein, hat Anteil an der Inszenierung. In der Aufführung der Inszenierung zeigt sich wiederum, wenn auch nur in den kurzen Momenten ihrer Existenz, ein eigenständiges künstlerisches Werk. Dabei zielt die Inszenierung immer auf ein Publikum als Adressat. Denn insofern der Inszenierungsbegriff bestimmte Wirkungen intendiert, ist er »immer auf den Begriff der Wahrnehmung bezogen« (Fischer-Lichte 2005: 149). Dabei ist freilich nicht immer gesagt, dass die intendierten Inszenierungsabsichten mit der Wahrnehmung übereinstimmen (es ist noch nicht einmal gesagt, dass eine Publikumsmenge die gleichen Dinge erfährt). Der Moment der Aufführung markiert ein offenes Feld zwischen künstlerischer Produktion und ästhetischer Rezeption, in dem die Inszenierung ihre Wirksamkeit allererst entfaltet. In dem Moment, in dem die Inszenierung auf ihr Publikum trifft, entsteht etwas Neues, das sich der Kontrolle der Inszenierungs-Erwägungen entzieht. Die Inszenierung als künstlerischer Prozess endet dort, wo die Wahrnehmung des Publikums sich der Fülle von Zeichenprozessen stellt. Die Wahrnehmung wiederum selektiert und setzt neu zusammen – dies allerdings markiert auch den Moment, wo die Inszenierung überhaupt erst ihre Wirksamkeit entfaltet.

Heute hat sich der Inszenierungsbegriff

»zu einem allgemeinen ästhetischen Begriff weiterentwickelt, der im Zuge einer zunehmenden Ästhetisierung der Lebenswelt auf nahezu alle kulturellen Bereichen von der Politik über die Ökonomie, Medien, Sport, Festkultur bis hin zum Alltagsverhalten Einzelner und gesellschaftlicher Gruppen Anwendung findet.« (Fischer-Lichte 2005: 149f.)

Die Betonung der Inszeniertheit eines Vorgangs im Alltäglichen weist dabei auch hier zunächst auf die »absichtsvolle Anordnung des Mitzutei-

lenden« (Hickethier 1998b: 190) hin und lässt eine »Auswahl, Organisation und Strukturierung von Darstellungsmitteln, die in besonderer Weise strategisch auf Rezipientenwirkung berechnet sind« (ebd.), erkennen. Und in diesem Sinne – dies macht auch das eingangs angeführte Beispiel deutlich – erweist sich die politische Kultur der Bundesrepublik in hohem Maße als eine Kultur der Inszenierung.

Die Inszenierung des Politischen

Durch die strukturelle Nähe zum Theater haftet den Beschreibungen politischer inszenierter Ereignisse meist ein negativer Unterton an. Werden politische Vorgänge als inszeniert bezeichnet, so impliziert dies zumeist, die Art der Darstellung wäre eine irreführende Täuschung, da sie Ereignisse mit Bedeutung aufladen, die ihnen nicht zukommen. Politische Inszenierungen stehen damit im Ruf, sie seien in der Hauptsache Manöver der Ablenkung.⁸ Die *Inszenierung des Scheins*, so der Titel eines Essays von Thomas Meyer (1992), stellt nicht nur die Theatralisierung politischer Darstellung fest, sondern problematisiert Inszenierung als generell wirklichkeitsverstellend. Inszenierung im Politischen liege immer dann vor, »wenn ein Politiker oder Medienakteur einem Publikum ein X für ein U vormacht und sich dabei der Inszenierungsmittel des Theaters« bediene (Meyer 1998a: 9).

Neuere Einschätzungen legen indes nahe, den Begriff der Inszenierung im Politischen wertneutral als Beschreibungsvariante bestimmter und dezidierter Darstellungsprozesse zu verwenden. (Vgl. Meyer et al. a.a.O.: 56). Sie sind demnach gleichermaßen dazu geeignet, bestimmte Sachverhalte adäquat zu beschreiben oder wiederzugeben, oder diese auch zu verschleiern oder Behauptungen aufzustellen, die einer realen Grundlage entbehren. Demnach sei an der Inszenierung des Scheins auch nicht die Inszenierung das Problem, »sondern der Schein, der entsteht, wenn mediale Wirkungen erzeugt werden, die keinen Realbezug zur Wirklichkeit des Politischen erkennen lassen« (ebd. 28).

Dies erscheint folgerichtig. Will man politische Darstellungen als Inszenierungsvorgänge verstehen, so bietet sich an, eher von dem alten Verständnis von Inszenierung als Ins-Werk-Setzen einer politischen Vorlage auszugehen. Die Darstellung von Politik ist zwar, wie beim Theater auch ein Akt der Selektion, dennoch sollte sie bemüht sein, den po-

8 Solche Einschätzungen kommen vor allem in der Irrelevanzthese und der Manipulationsthese zum Ausdruck, die bereits weiter oben angeführt wurde.

litischen Prozess, der oftmals im Verborgenen stattfindet, in seiner Vielfältigkeit adäquat der Öffentlichkeit zu vermitteln, sprich: zu inszenieren.

Ein Problem bleibt freilich bestehen: Die Inszenierung des Politischen in den Medien verweist nur zeichen- oder symbolhaft auf etwas Anderes, sie ist nur mehr eine mögliche Form der Übersetzung oder besser noch: ein Simulakrum. Das Problem verstärkt sich noch in Fernsehinszenierungen: Man sieht Bilder von Politikern, die in Kameras lächeln, die Hände schütteln und winken. Wir wissen zwar, dass diese Vorgänge lediglich symbolische Zeichen für etwas anderes sind, in ihrer konkreten Anschaulichkeit haben sie aber unter Umständen vor der Wahrnehmung oftmals mehr Bestand als dasjenige, auf welches sie (zeichenhaft) verweisen. Man könnte mit der Sprachwissenschaft von konnotatstarken visuellen Zeichen sprechen (vgl. Pörksen 1997: 28f.): Hinter der Strahlkraft der Inszenierung verblasst die politische Realität. Der Glanz der Inszenierung lässt dann auch die Politik fraglos werden, man vergisst sie einfach.

Andererseits: Inszenierungen als Transformationen bestimmter Ereignisse sind auch als Wirkungen zu verstehen, die zwar in ihrer Bildprägnanz eindeutig sind, aber nicht in ihrer Wirksamkeit. In der Differenz zwischen dem politischen Ereignis und seinem darstellerischen Verweis zeigt die Inszenierung auch ihre Stärken, indem sie manches offen lässt. Eine sich schließende Tür zu einem Sitzungsraum ist kein Bild, das befriedigt, sondern ein Bild, das unter Umständen die Neugier erst weckt. Die Inszenierung hat gerade hier, in der Betonung der Differenz zwischen Ereignis und seiner Darstellbarkeit, potentiell die Möglichkeit, »Sein, Wahrheit und Authentizität zur Erscheinung zu bringen« (Fischer-Lichte 1998, S.98).

Bedingungen der Rolle

Ohne hier weiter auf Begriffsgeschichte und Entwicklung des Terminus Rolle eingehen zu können,⁹ ist der Begriff vor allem in seiner doppelten Bedeutung zu sehen, die sich zum einen in seinen sozialen Funktionen, zum anderen in seiner konkreten ästhetischen Ausgestaltung formuliert. Der Rollenbegriff ist nicht nur für Schauspieler und deren künstlerisch-theatrale Darstellungen von Bedeutung, sondern auch für andere Menschen, die sich in ihrem alltäglichen Dasein über ihren sozialen Rollen-Status in der Gesellschaft verorten, denn die »Haltung die wir in der Welt einnehmen, ist doch viel mehr, als die meisten Menschen es sich einge-

9 Verwiesen sei hier auf Ulrike Haß, die in einem Aufsatz genauer auf die Begriffsgeschichte der »Rolle« eingeht. (Vgl. Haß 2005)

stehen, eine Rolle, die wir mehr oder weniger bewusst einmal zu spielen beschlossen haben« (Bab 1928: 266 ff.).

Diese Feststellung Babs schließt beide Sichtweisen mit ein. Zum einen hebt sie auf eine prinzipielle funktionale und soziale Verankerung der Menschen ab – man erwählt sich mehr oder weniger freiwillig eine funktionale Rolle, die man in der Gesellschaft zu spielen bereit ist,¹⁰ zum anderen hebt sie mit der Betonung des Spiels auf das ästhetische Verfahren ab, durch das die Rolle nach außen dargestellt wird. Sie schließt damit all dasjenige ein, das mit Rollen-Darstellung zu tun hat.

Eine Rolle in der Welt einzunehmen heißt, sich zu der umgebenden Welt in ein Verhältnis zu setzen. Dadurch wird es einem möglich, sich nicht nur in einer Abständigkeit zu Anderen und Anderem zu erleben, sondern vor allem auch sich selbst aus der Distanz (gleichermaßen funktional und ästhetisch) wahrzunehmen. (Vgl. Plessner 1979: 212) »Ein Selbstgespräch« nennt der Philosoph und Sozialpsychologe George Herbert Mead das Denken, »in welchem wir uns selbst gegenüber die Rolle ganz bestimmter Personen einnehmen, die wir kennen« (Mead 1987a: 323). Mithilfe dieses Rollenspiels sei es dem Menschen möglich, sich selbst in verschiedenen Rollen und Situationen wahrzunehmen und zu erproben. Das Subjekt nehme sich durch die Brille des »generalisierten Anderen« (ebd.) war. Bereits als Kind, so Mead an anderer Stelle, entwickelt sich der Mensch zu einem »Schauspieler-Regisseur, der seine eigenen Rollen wie auch die der anderen leitet, beklatscht und kritisiert« (Mead 1987b: 106). Dieses Vermögen macht es nicht nur möglich, eine Vorstellung des eigenen Selbst in anderen Situationen zu entwickeln und zu simulieren, sondern auch ein kritisches Verständnis von gegenwärtigen Situationen und Rollen zu entfalten.¹¹

In diesem Verhältnis zwischen Rolle und Rollenträger manifestiert sich schließlich auch ein gewisses Doppelgängertum. Es drückt sich in dem von Distanz und Nähe geprägten Verhältnis des Menschen zu seiner Rolle aus, die er zum einen bewusst gestaltet, zum anderen aber auch einfach qua Existenz durch seine physische Existenz in der Welt verkörpert. Gerade bei Öffentlichkeitsdarstellern wie den Kanzlern findet diese Doppelung auch in dem Bewusstsein des Publikums seinen Nieder-

10 Freilich gibt es dabei mehrere soziale Rollen, die ein Individuum einnehmen kann – etwa in Familie, Beruf oder bei Freizeitaktivitäten.

11 Wenn Bab davon spricht, dass der Unterschied der Rollendarstellung zwischen Schauspielern und anderen Menschen kein wesentlicher, sondern lediglich einer des Grades sei, so hebt er gerade auf den Begriff der Rolle als allgemein gesellschaftliche Funktion ab und schließt beides, soziale Funktion und ästhetische Darstellung, für beide mit ein. (Vgl. Bab 1928: 266)

schlag, vor dem der Akteur sichtbar in seine (neue) Rolle schlüpft, die er sich erst aneignen muss.¹²

Rollen-Darstellungen funktionieren daher nur in Abhängigkeit von der sozialen Umwelt, denn Rollen sind durch Bedingungen und Regeln definiert, die gleichsam vor dem Rollendarsteller existent waren. Die Entstehung, oder besser: die Urheberschaft der Rolle liegt nicht beim Rollenspieler, er muss seine Umwelt ins darstellerische Kalkül einbeziehen. Ebenso wird deutlich, dass die Rolle mit Blick auf ein Publikum gestaltet wird, welches die Darstellung der Rolle goutieren muss. Solchermaßen sind Rollendarstellungen mit Goffman als kommunikativer Prozess zwischen Darsteller- und Zuschauerinstanzen zu verstehen. Denn »wie passiv ihre Rolle (die des Zuschauers) auch erscheinen mag, durch ihre Reaktion auf den Einzelnen und die Art des Verhaltens, die sie ihm (den Darsteller) ermöglichen« bestimmen sie »ebenfalls wirkungsvoll die Situation mit« (Goffman 1983: 12). Sowohl die Erwartungshaltungen des Publikums, als auch die ständig dynamische Reaktion desselben sind gleichermaßen als soziale Rollenvorgaben von dem Darsteller in die Gestaltung der Rolle miteinzubeziehen.

Interpretation und Vortrag einer Rolle auf dem Feld der Alltagsdarstellungen ist dementsprechend nicht nur eine ästhetische Eigenleistung des Darstellers, sondern auch ein schöpferischer Akt und eine interaktive Leistung zwischen *Rollenurheber*, *Rollenspieler* und *Publikum*. (Vgl. Jauss 1993: 216)

Kanzlerdarstellungen als Darstellungsleistung von Rollenurheber, Rollenspieler und Publikum

Die *Urheberschaft* der Rolle kann primär dem politischen System der Bundesrepublik Deutschland und seinen Gesetzen zugeschrieben werden, der *Rollenspieler* ist die Person, die das Amt des Kanzlers inne hat und die Bürgerschaft der Bundesrepublik Deutschland als Wahlberechtigte können zunächst ohne Probleme als *Publikum* verstanden werden. Bei genauerer Betrachtung dieser Instanzen ergeben sich allerdings überraschende Überschneidungen und es wird ersichtlich, dass in diesem interaktiven Prozess klare Zuschreibungen nicht möglich sind. Vielmehr

12 In den ersten Auftritten Schröders als Kanzler lassen sich solche »Annäherungsversuche« gut nachvollziehen. So war Schröder, wie sein langjähriger Mitarbeiter Uwe-Carsten Heye einräumt, bei seinem Auftritt bei *Wetten, dass...?* sichtlich noch in einem Findungsprozess seiner Rollendarstellung begriffen. (Vgl. Thomann 1999)

erscheinen die genannten Akteursgruppen und Instanzen alle gleichermaßen an den verschiedenen Stellen mitzuwirken:

Der Bürgerschaft muss im Zusammenhang der Frage nach der Urhebererschaft ebenso Beachtung geschenkt werden, wie es als rezipierendes Publikum entscheidend den Darstellungsprozess beeinflusst. So kann es als die Instanz gelten, die der Kanzlerrolle durch den Wahlvorgang überhaupt erst Autorität und Legitimität verleiht, wie es auch als kritisches Publikum Beifall spenden oder Ablehnung signalisiert. Das Mediensystem ist ebenso in seiner Zwitterrolle zu beachten: Es bringt zum einen den Diskurs hervor und ist aktiver Mitgestalter der politischen Rollendarstellung, zum anderen behauptet es oftmals auch eine kritische rezeptive Haltung dem politischen System und damit dem Rollenspieler gegenüber. Hier ist es als Publikum des Darstellers in den Kommunikationsprozess einzubeziehen.¹³

Die bei medialen Darstellungsprozessen nur indirekte Hinwendung zum Publikum seitens des Kanzlerdarstellers mag mit ein Grund sein, dass die direkten Einflussmöglichkeiten von Seiten des Bürgers auf den Darstellungsprozess nur gering erscheinen, oder gar als ganz unmöglich erachtet werden. (Vgl. Holly et al. 1985: 243) Und tatsächlich scheint die Bürgerschaft seine Rolle als Publikum zunächst an das Mediensystem und letztlich auch an den politischen Akteur abzugeben.

Rollenurheber

Rollenurheber der Kanzlerrolle an erster Stelle ist der Staat, der im Artikel 63 des Grundgesetzes die Regeln zur Wahl und Ernennung des Bundeskanzlers sowie den Verantwortungsbereich des Bundeskanzlers (Grundgesetz, Art. 62; 65; 115b; 115f; 115h) festlegt. Mit dem Berufsverbot (ebd. Art. 66) schränkt er auch den öffentlichen Wirkungsbereich des Kanzlers auf die Aufgabe seines Amtes ein. Das Grundgesetz kann mit diesen Artikeln jedoch nur wenig zum Verständnis der Rolle beitragen. Sie schreibt lediglich die Art ihres Zustandekommens institutionell fest. Weitere Angaben oder auch Sanktionierungen im Sinne einer nor-

13 Aus der Perspektive des Bürgerpublikums muss allerdings gelten: Wenn auch die Medien den Ort stellen, an dem für den Bürger primär Politik stattfindet (vgl. u. a. Siller 2000: 14; Donsbach 1995: 28), erscheinen sie in dieser Hinsicht lediglich als dem Kommunikationsprozess zwischengeschaltet, bzw. als Bühne der Akteure. Uwe Pörksen schlägt in Anlehnung an Uwe Weißgerber für Medien den Begriff der »Zwischenwelt« vor (Pörksen 1997: 99), schließlich müsse man, wenn man sich über die Welt informieren wolle, »eine Zwischenschicht durchqueren ..., in der sie selbst eine neue Daseinsform gewinnt« (Weisgerber 1953: 35, zit. nach Pörksen ebd.).

mativen Rollenbeschreibung gibt es nicht. (Sie verbieten sich auch dort, wo eine neutrale Beschreibung der Rolle ihr Zustandekommen erst ermöglicht.) Weiter hat diese Urheberschaft nichts mit der konkreten Ausgestaltung der Rolle zu tun: Sie formuliert ein mehr oder weniger offenes Rollenmuster, das sich der Rollendarsteller aneignet. Das Grundgesetz eröffnet dem Rollenträger damit einen kreativen Raum der Rollendarstellung, den er allerdings auch zwingend zu füllen hat.

Urheberschaft in dem Sinne, dass die Rolle eine klare soziale Gestalt gewinnt, ist in den Institutionen zu suchen, durch die ein potentieller Bewerber zunächst zum Kandidaten, dann zum Kanzler werden kann, etwa in den Parteien.¹⁴ Ebenso ist davon auszugehen, dass die verschiedenen Rollenträger selbst einen nicht unerheblichen Teil zu der konkreten Erzeugung der Rollengestalt beitragen. So scheint vor allem die offensive Auslegung des Artikels 65 des Grundgesetzes¹⁵ durch Konrad Adenauer, die schließlich das Wort von der ›Kanzlerdemokratie‹ prägte, die künftige soziale Stellung und das Ansehen der Rolle mitzubestimmen (vgl. hierzu Koch 1985: 427f.). Insofern können die Rollenträger selbst als Bundeskanzler auch zur Urheberschaft eines eigenen und künftigen Kanzler-Rollenbildes beitragen. An der Gestaltung des Rollenbildes hat auch das Volk in seiner Eigenschaft als Souverän Anteil, denn letztendlich bestimmen die Bürger qua Wahl der Abgeordneten den Kanzler. Hier ist davon auszugehen, dass gewachsene Traditionen, das Verhältnis zur Demokratie und zu den unterschiedlichen Parteien, normative Vorstellungen und Prädispositionen die Rolle der Kanzlerschaft wesentlich mitgestalten.

So ist die Kanzlerrolle nicht nur an die Person geknüpft, die diese Rolle ausfüllt oder auszufüllen versucht; sie hängt im gleichen Maße auch von den Rollenerwartungen ab¹⁶, die von verschiedenen Seiten an den Rol-

14 Oftmals ist im Zusammenhang mit politischen Karrieren von der ›Ochsentour‹ die Rede, die einem herausragenden politischen Amt vorausgehe. Man durchläuft dabei alle Stationen politischer Parteiarbeit, bevor man sich schließlich für ein höheres oder gar das höchste Amt empfiehlt. Eine solche Karriere ist humorvoll und exemplarisch in dem Film *Herr Wichmann von der CDU* beschrieben.

15 Dort heißt es in dem ersten Satz: »Der Bundeskanzler bestimmt die Richtlinien der Politik und trägt dafür die Verantwortung.« (Grundgesetz, Art. 65.)

16 Diese werden teilweise von den Protagonisten in Wahlwerbefilmen selbst formuliert und vorgegeben. Etwa bei dem Wahlwerbespot der SPD im Wahljahr 2005, der normative Forderungen an den nächsten Kanzler stellt.

lenträger gestellt werden.¹⁷ Die ästhetischen Bilder, die ein Kanzlerdarsteller von sich in der Rolle produziert, müssen sich auch an diesen Prädispositionen messen lassen. Sie markieren die – manchmal engen – Grenzen, innerhalb deren sich die ästhetische Rollengestaltung abspielt. Gerade in dieser Einschränkung wird das spezifisch ›soziale‹ Wesen der Kanzlerrolle deutlich. Wird der individuelle Gestaltungswille des Rollenspieler überstark, so dass die Darstellung die normativen Vorstellungen von der Rolle durchbricht, kann man vom ›Überziehen‹ einer Rolle sprechen.

Rollenspieler / Rollenträger

Das Verhältnis des Rollenträgers zu seiner Rolle verdient besondere Beachtung. Weiter oben wurde bereits von der Verdoppelung des Rollenspieler in der Rolle gesprochen: So ist zwar einerseits von einer Rollenspieleridentifikation, also einem Aufgehen des Rollenträgers in seiner Rolle auszugehen, andererseits spricht vieles dafür, dass dieses Verhältnis auch durch Distanz geprägt ist. (Wie vorhin ausgeführt wurde, scheint die Gestaltung der eigenen Rolle erst durch eine solche Distanz, die die eigene Rollendarstellung mit den Augen des ›generalisierten Anderen‹ betrachtet, möglich.) In diesem Wechsel der Perspektiven, die eine Überprüfung des Rollenbildes ermöglicht, gestaltet der Rollenträger seine Rolle. Durch seine Individualität, durch seine körperliche Beschaffenheit und durch seine Rolleninterpretation definiert er die Rolle (neu).

Der Kanzlerdarsteller ist demnach beides: Rollenträger und Rollenspieler. Formuliert sich in der ersten Bezeichnung quasi die Hypothek, die die Rollenspielerheberschaft in die konkrete Ausgestaltung der Rolle einbringt, so zielt die zweite Formulierung vor allem auf den kreativen Umgang mit der Rolle ab. Denn schließlich ist davon auszugehen, dass jeder Kanzlerdarsteller seine Rolle anders interpretiert. Ihm muss es darum gehen, *seine* Sicht der Dinge und sein Wirken, kurz: sein Verständnis von der Rolle in seiner Darstellung offenbar werden zu lassen.

Nicht zuletzt muss dazu die Kommunikation auf die Bedürfnisse der Bürger ausgerichtet sein, denen er in erster Linie Rechenschaft schuldig ist und von denen seine weitere Existenz in der Rolle wesentlich abhängt. Bab vermutet, dass ein Teil der Spielwirkung »in der Kraft der Zuschau-

17 Vgl. hierzu Göttrik Wewer: »Die konkrete Wahrnehmung formeller oder informeller Kommunikationsmöglichkeiten hängt im hohen Maße auch von der jeweiligen politischen Rolle und vom politischen Gewicht des Akteurs ab. Als soziale ›Rolle‹ gilt bekanntlich das Bündel von Erwartungen und Ansprüchen, die sich in einer Gesellschaft oder relevanten gesellschaftlichen Teilgruppen an die Inhaber bestimmter Positionen richten.« (Wewer 1998: 327)

er« (Bab 1960: 297) wurzelt. Ein schlecht besetztes Theater gleiche »vielfach einer unterbrochenen elektrischen Leitung, es kommt kein ›Kontakt‹ zwischen [den Schauspielern und] den einzelnen Zuschauern zustande« (ebd.). Dadurch aber gehe auch vom Publikum keine »seelische Ausstrahlung auf den Schauspieler aus«, es »gibt [...] dann keinen Kontakt, keine Berührung, keine Einwirkung. Und die rechte Entfaltung des Schauspiels kommt nicht zustande« (ebd. 297).¹⁸ Diese *feedback*-gesteuerte Kontrolle durch das Publikum, stellt für den Fall der Mediendarstellung ein unüberwindliches Problem dar. Denn hier kommt der Kontakt ohnehin nur mittelbar elektronisch zu Stande und die Anwesenheit der Zuschauer ist nicht verbürgt. (Wobei natürlich gewachsene Erfahrungen innerhalb eines Politikerlebens, ähnlich wie bei einem Schauspieler, eine gewisse Routine in den Darstellungsweisen erwarten lassen.) Im Fernsehen ist also eine solche Publikumskontrolle nicht ohne Schwierigkeiten zu bewerkstelligen. Da der Kontakt zum Publikum nur mittelbar ist, und der Kanzlerdarsteller somit keine direkten Reaktionen des Bürgers zur Kontrolle seiner Darstellung mit einbeziehen kann, ja, er sich nicht einmal der televisionellen Teilhabe der Bürgerschaft im Moment seiner Darstellung sicher sein kann, ist er, was seine Darstellung angeht, auf Mutmaßungen angewiesen. Er muss hier sein Rollenspiel mehr oder weniger spekulativ hinsichtlich der Zuschauerreaktionen gestalten. Bei Mediendarstellungen wird so der (Selbst-)kritische Blick des generalisierten Anderen, in dem sich der Rollenspieler erfährt und prüft, zur einzig verbürgten Zuschauerinstanz. So zeigt sich, dass die Gestaltungen der Rolle, die sich in der konkreter Darstellung vollzieht, auf einer theatralen, sich dreifach potenzierenden Prämisse des ›Als ob‹ aufbaut. Nicht in dem Sinne, dass der Kanzlerdarsteller nur vorgibt etwas zu tun oder zu sein (er tut und ist tatsächlich etwas), sondern auf Grund der Prämisse, dass sich der Kanzler in dem Moment der Darstellung via Medium

- an ein nur mögliches, aber nicht notwendiger Weise vorhandenes Publikum wendet, dass er
- voraussetzt, das Publikum goutiere seine Darstellungen und
- mangels eines anderen, konkret vorhandenen Publikums sich nur auf die einzig verbürgte Zeugenschaft seiner Darstellung berufen kann – des ›generalisierten Anderen‹, sich selbst.

18 Jeder der mehrmals auf der Bühne gestanden hat, wird diese Publikumswirkungen bestätigen können. Ein Publikum, das lebendigen Anteil an der Darstellung nimmt, vermag eine Aufführung wesentlich zu stützen. Das Gegenteil, ein uninteressiertes, geistesabwesendes Publikum kann jede noch so gute Inszenierung sprengen.

Die These vom Darsteller als sein einzig verbürgtes Publikum mag zunächst überspitzt erscheinen, sie leuchtet aber ein, wenn man sich vor Augen hält, dass Darstellungs- und Rezeptionsprozesse zumindest räumlich, oft auch zeitlich von einander getrennt ablaufen: Der Darsteller befindet sich in einem Studio oder an einem anderen Ort, an dem seine Darstellung stattfindet. Das Medienpublikum befindet sich Zuhause oder an anderen Orten, um die Darstellung zu rezipieren. Unmittelbares Feedback, Kontrolle der Darstellung ist so nicht gegeben. (Der Darsteller kann sich so gar nicht sicher sein, ob es überhaupt ein Publikum gibt, das seine Darstellung rezipieren wird.) Der Darsteller muss sich also auf ein anderes, konkretes Publikum verlassen. In weiterem Sinne ist dies die anwesende Studiobelegschaft, im engeren Sinne ist es vor allem er selbst, der seiner Darstellung in den Studiomonitoren beiwohnt.¹⁹ Die Darstellung baut letztlich also auf einer theatralen Konstruktion auf, die sich als autoreferentiell erweist: Der Polit-Akteur gestaltet sein Rollenspiel letztlich im Hinblick auf ein mögliches, nicht aber notwendig vorhandenes Publikum. Auf solche Weise geht der Prozess der Darstellung, der als Akteurs-Publikumsleistung beschrieben wurde, ganz im Inszenierungsbereich auf. Hier wird der gesamte theatrale Prozess inklusive Zuschauer- und Zeugenschaft vorgefunden, die sich zudem allesamt in der Person des Darstellers konzentrieren.²⁰ Zwar baut die Darstellung der Rolle auf ein tatsächlich anderes Publikum, das allerdings durch Abwesenheit glänzt, so dass sich der Darsteller deren (An-)Teilnahme nie gewiss sein kann. Der Polit-Darsteller ist hier mit einer ›vierten Wand‹ konfrontiert, die allerdings nicht imaginiert, sondern real ist.²¹

Folglich sieht sich der Polit-Darsteller in einer Zwickmühle: Er muss einerseits seine eigene Darstellung kontrollieren – dies bedarf der distanzierten Betrachtung der eigenen Zurschaustellung – er darf aber andererseits seine Darstellung nicht zu sehr hinterfragen und kritisieren, denn er muss sie glaubhaft *verkörpern*. Es gilt für den Darsteller, um es mit Tabori zu sagen, Andere davon überzeugen, dass »er meint, was er sagt und

-
- 19 Diese Konstruktion kommt m. E. genial in der Installation *Der Denker* von Nam June Paik zum Ausdruck, in der er die Plastik *Der Denker* von Auguste Rodin vor einem Fernseh-Monitor, der durch eine Kamera ihn selbst zeigt, versunken zu sein scheint.
 - 20 Viel spricht dafür, dass gerade bei der Bürgerschaft als Publikum der genau umgekehrte Prozess von Statten geht: Dies würde dann bedeuten, der Zuschauer erschafft sich seinen eigenen Kanzlerdarsteller, der genau auf die Bedürfnisse des konkreten Wohnzimmers abgestimmt ist.
 - 21 Der politische Darsteller ignoriert dies jedoch meist. Er wendet sich oft an den Fernsehzuschauer in seinem Wohnzimmer und ruft ihn zum Zeugen bestimmter Argumente auf.

sagt, was er meint« (Tabori 1991: 121). Er baut sich so einen imaginierten Vorstellungsraum, in dem seine eigene positive Zuschauer- und Zeugenschaft zum einzig möglichen *modus operandi* wird.²² Der politische Darsteller unterstellt, dass – und hier sei an das Verhalten Roland Kochs erinnert – seine Darstellungsleistungen von einem Bürger-Publikum rezipiert wird. Er bescheinigt sich damit, dass er seine Darstellungen nicht nur vor einem ›wirklichen‹ (u. U. ›ehrlichen‹) Hintergrund leistet, sondern sich auch über die (Medien-)Rampe an ein konkretes Publikum wendet, richtet aber seine Darstellung mangels eines anderen, unmittelbar vorhandenen Publikum primär an sich selbst. Er wird so zu seinem eigenen Publikum, das sich seine eigene darstellerische Leistung bezeugt. Auf solche Weise wird der politische Darstellungsprozess zu einem selbstreferentiellen Vorgang, der dem Kontakt zum ›eigentlichen‹ Publikum enthoben ist. Dies mag auch eine Erklärung sein für darstellerische Fehlleistungen, wie sie beispielhaft von Gerhard Schröder in der Nachwahlrunde 2005 begangen wurden. In der Selbst-Sicherheit und Selbst-Überzeugung seines Triumphes, empfand sich Schröder als der absolute Wahlsieger, obwohl er nur ein relativer Sieger war. Denn CDU und CSU hatten zusammen deutlich mehr Stimmen errungen als die Schröder-SPD.

Für das Publikum macht sich diese Entwicklung als eine Erfahrung der dreifachen Negation ihrer Existenz bemerkbar: Nämlich

- in der Erkenntnis, dass es an der direkten Kommunikation nicht beteiligt wird;
- dass, wenn es bei der politischen Darstellung als Faktor eine Rolle spielt, es dies vor allem im Sinne einer letzten Instanz tut, die als Begründung für bestimmte Entscheidungen herhalten muss²³, aber im

22 Dies könnte auch eine mögliche Erklärung bieten, warum Polit-Darsteller manchmal kommunikative Fehlleistungen begehen: Als ihre eigenen Zuschauer stimmen ihre Wahrnehmungen mit denen einer bürgerlichen Öffentlichkeit nicht überein. Als Gegensätze prallen sie dann in anderen Situationen aufeinander, etwa bei der »Eierschlacht« von Leipzig, wo Kohl einigen Störern, die Eier auf ihn warfen, eine Tracht Prügel »anbot«.

23 Hier lässt sich feststellen, dass der Bürger in dem Argumentationssystem des Polit-Darstellers eine feste Größe ist. Obschon der Politikwissenschaftler Rüdiger Schmitt-Beck darauf hingewiesen hat, dass die Politik im Denken der Bürger »der faktischen Mehrdimensionalität, Komplexität und Vielschichtigkeit der meisten politischen Probleme« (Schmitt-Beck 1998: 301) entspricht, werden die Einstellungen der Bürger bezüglich der Politik von Seiten der Polit-Darsteller eindimensional und typisch gedeutet; denn,

Grunde genommen machtlos dem Geschehen beiwohnen. Sie machen

- die demprimierende Erfahrung, dass ihre Anwesenheit als Publikum letztlich unerheblich ist: Die Darstellung wird stattfinden, ob mit oder ohne ihre (An-)Teilnahme.²⁴

Sie sind damit paradoxer Weise zu einem Gutteil Urheber der Darstellung und Adressat, aber nicht in der Lage einzugreifen. Das Fernseh-Publikum ist ein per Medium *an-*, aber was die Gestaltung angeht, *ausgeschlossen*es Publikum.²⁵ Insofern scheint auch zutreffend, was Sarcinelli über das Verhältnis von Politik als Teil der sozialen Welt des Zuschauers feststellt, wonach sich Politik »als ein Schauspiel, dem der Bürger aus der Ferne beiwohnt« begreifen lasse, »selbst wenn ihm etwa das Fernsehen die Illusion vermittelt, als Augenzeuge beteiligt zu sein« (Sarcinelli 1992: 159).²⁶

Andererseits: Der Rezipient sieht nicht (nur) die intendierte Darstellung, er sieht in ihr auch, was er sehen will. So bietet der mediale Doppelgänger des Kanzlers vielfache Möglichkeit der Identifikation für das Publikum. Mit Lazarowicz kann hier auf die »spektatorische Produktivität« (Lazarowicz 1991: 133) des Zuschauers hingewiesen werden, die unterstellt, dass das Spiel ohnehin nicht auf der Bühne, sondern im Kopf des Zuschauers stattfindet. Konkret bedeutet dies: der Zuschauer erschafft sich in einem projektiven Akt seinen »eigenen« Politiker, dessen Agieren und Reden er ganz auf seine Alltagserfahrungen abstellt.²⁷ So

wenn politisch argumentiert wird heißt es meist: »Der Wähler will...« oder: »Der Wähler ist...«

- 24 Dies mag auch Erhellendes zu der Frage der Politikverdrossenheit beitragen, die allerdings hier nicht weiter erörtert werden kann.
- 25 Einige Formate in den 1970er Jahren haben sich allerdings bemüht, die Bürger mehr und direkt an der politischen Kommunikation zu beteiligen. Etwa *Bürger fragen – Politiker antworten*.
- 26 Letzteres hat Astrid Schütz als Eindrucksmanipulation beschrieben. Demnach habe man als Fernseh-Zuschauer den Eindruck, »Politiker in privater Wohnzimmer-Atmosphäre zu erleben« (Schütz 1992: 14) und also einer perfekten Täuschung zu erliegen. Allerdings ist nicht einzusehen, warum das Publikum, das doch die Regeln des Mediums kennt (und immer besser kennenlernt), die Regeln des Spiels und das Spiel als solches nicht erkennen sollte. Darüber hinaus erscheint eine solche Generalisierung von unterstellten Wirkweisen ganz prinzipiell problematisch, »weil es ›Wirkung‹ in dieser globalen Form einfach nicht gibt« (Burkart 1985: 75).
- 27 Dies scheinen auch empirische Untersuchungen zum Rezeptionsverhalten von Zuschauern politischer Sendungen zu bestätigen, die implizieren, dass

gesehen ist die medial vermittelte Politiker-Publikums-Beziehung von einem »fiktionalen Charakter« (Wachtel 1988: 70), der solchen »parasozialen«²⁸ Interaktionen generell eigen ist (vgl. ebd.): In Abhängigkeit von persönlichen Einstellungen, etwa der Parteizugehörigkeit, ist davon auszugehen, dass bestimmte Politiker bei einem bestimmten Publikum von Anfang an durch Prädispositionen, durch Werte- und Sympathiefilter betrachtet werden und ihr Darstellungsverhalten innerhalb dieses Wertesystems eingeordnet wird. Wachtel stellt fest:

»Der Rezipient handelt immer bezogen auf seine ›Vorstellung‹ vom ›Interaktionspartner‹, ohne daß er diese auf den Ebenen sozialer und sachlicher Reflexivität einer unmittelbaren Überprüfung zugänglich machen kann.« (Wachtel 1988: 71)

Als einen positiven Effekt beschreiben Meyer und andere das hierbei mögliche Identifikationspotential: In einem Rollenspiel kann das Publikum gleichsam die Position des Kanzlers einnehmen und prüfen, was es an seiner Stelle tun würde. (Vgl. Meyer et al. a.a.O.: 70) Die Spaltung von Darstellung und Rezeption schließt jedoch immer auch die Möglichkeit ein, dass sich die Bürger in der Betrachtung und Wahrnehmung des Politischen vor allem in einer staatsfernen Ohnmacht erleben. Dass sie nicht in politische Prozesse und Debatten aktiv eingzugreifen können und sich insofern als primär ausgeschlossenes und abwesendes Publikum erfährt. Er bleibt als solcher ein mehr oder minder unbeteiligter Beobachter der Szenen.

Wie ist es mit der Behauptung, dass das abwesende Publikum durch das Personal der Medien vertreten werde? In der Rolle als Anwalt der Bürgerschaft und als quasi vierte Gewalt, so die Annahme, nehmen Moderatoren und Journalisten stellvertretend die Rolle des Bürgers ein. Problematisch erscheint hier, dass die Akteure des Fernsehens in einer Doppel-

die Art der Wahrnehmung zu einem erheblichen Maß von den einzelnen Prädispositionen der Zuschauer abhängen. (Vgl. Schmidt-Beck 1998)

- 28 Dieser Begriff bezeichnet nach Horton/Wohl die Beziehung zwischen den medial präsenten Kommunikationspartnern und dem Rezipienten. »Eine solche mit den Mitteln des Mediums erzeugte Fiktion einer interpersonalen Kommunikationsbeziehung«, so Wachtel, »bestimmt Rezipienten-Handeln also nicht nur als Identifikationsprozeß des Rezipienten mit der jeweiligen medialen Bezugsperson, sondern versteht die Aktivität des Publikums als Rollenhandeln, das in der Form einer ›Antwortrolle‹ und in Analogie zur Alltagsinteraktion seitens des Textes vorstrukturiert werden kann.« (Wachtel a.a.O. 70; zu dem Begriff s. auch: Horton, Wohl 1956)

funktion zum Sachwalter zweier verschiedener Interessensgruppen gemacht werden. Zum einen sekundieren sie auf Darstellungsebene dem politischen Akteur als Nebendarsteller und sind ›Spielgefährte‹ und ›Stichwortgeber‹, auf der anderen Seite sollen sie das Publikum vertreten und die Fragen stellen, die von allgemeinem Interesse sind. Ein solcher Ansatz erklärt Journalisten, Redakteure und Moderatoren im Fernsehen zu Autoritäten, die für den Zuschauer das Weltgeschehen als Erzählung aufbereiten. (Vgl. Hickethier 1998b: 187) Aber allein die formalbedingte Nähe zum politischen Akteur wird eine solche Anwaltschaft in den Augen des Publikums zumindest fragwürdig erscheinen lassen.²⁹ Dennoch: die Annahme, politische Rollendarstellungen im Fernsehen erschöpfen sich in einer platten Eigenwerbung, wie etwa Holly und andere aus ihrer Analyse für politische Diskussionen im Fernsehen folgern (Holly et al. 1985: 243, 251 u. 263), schießt über das Ziel hinaus. Die Autoren verengen damit nicht nur die Sichtweise auf einen – zugegebener Maßen wichtigen – Aspekt, sie reduzieren auch die Moderatoren ganz generell zur ›Komparserie‹ und überhöhen damit gleichzeitig die Polit-Akteure zu monologisierenden, sinnierenden Hamlets. Dass dies nicht zutreffen muss, wird die Analyse zeigen.

Bedingungen der Figur

Der Begriff der Figur bezeichnet im Allgemeinen die Körperform, Gestalt oder äußere Erscheinung des Menschen, im speziellen die künstlerische Gestaltung und Darstellung einer menschlichen Gestalt und in einem dritten Sinne – etwa beim Schach – die unterschiedlichen Spielsteine, die in einem bestimmten hierarchischen Verhältnis zueinander stehen. Ebenso lässt sich auf dreifache Weise die politische Figur des Kanzlers betrachten. ›Figur‹ bezeichnet hier sowohl seine äußere Erscheinung, die physische Gestalt des Kanzlers in seiner konkreten Gestalt; sie verweist in einer zweiten Bedeutung auf die (künstlich) konstruierte, künstlerische Darstellung des Kanzlers als Menschendarstellung in einer konkreten Situation; zum Dritten definiert sich die Kanzlerfigur in ihrer hierarchischen Stellung, im Verhältnis zu anderen politischen Figuren auf dem politischen Spielfeld. Insofern lässt sich mit dem Konzept der Figur die Darstellungsweisen des Kanzlers in seiner konkreten Gestalt, in seiner expressiven Darstellung und auch in seiner sozialen Ausgestaltung

29 Nicht eingegangen werden kann hier auf Probleme, die auf das Wechselverhältnis und die interdependenten Beziehungen zwischen Journalisten und Politikern aufwirft, wie sie etwa von Siegfried Weischenberg 1990 in seinem Aufsatz *Gladiatoren und Propagandisten* aufgezeigt worden sind.

und Bedeutung erörtern. Über das Figürliche definiert sich die Kanzlergestalt in ihrem konkreten Anders-Sein zu den Anderen, durch seine Individualität, durch seine körperliche Beschaffenheit und durch seine Rolleninterpretation definiert sich auch die Kanzlerfigur ein jedes Mal neu.

Insofern die Hierarchisierung der Figuren auf Vereinbarungen, zum Teil auch auf konkreten Machtverhältnissen beruht, liegt es nahe, die Figur nicht als etwas Natürliches zu betrachten, sondern als etwas intentional Gemachtes. Auch hierin findet sie eine Entsprechung zu theatralen, bzw. dramatischen Figuren. (Vgl. Pfister 1997: 221) An der Entstehung der Figur wirkt nicht nur der Figurenträger als Rollenträger mit, sondern das gesamte Ensemble der Darsteller sowie die Inszenierungsträger.

Die Figur ›Kanzler‹ ist also primär als Ergebnis einer darstellerischen Leistung zu sehen, die von dem inszenatorischen Rahmen, den rollenmäßig vorgegebenen Hierarchien und den individuellen darstellerischen Fähigkeiten und personalen Eigenheiten des Kanzlerdarstellers abhängen.³⁰ Die Figur wird damit sichtbar durch die auf Konstruktionen fußenden Zuschreibungs- und Darstellungsleistungen des Darstellers selbst und seines Umfelds. Im Selbstverständnis der Darstellungsleistung, gekoppelt mit der Rollenauffassung des Darstellers, das sich auch als theatrale Selbstbeschreibung verstehen lässt und als ›Stil‹ zu fassen wäre, wird die Wandelbarkeit in den äußerlichen Beschreibungen und Zuschreibungen der verschiedenen Kanzlerfiguren deutlich. Erst in der konkreten Ausfüllung der Rolle nimmt die Figur des Kanzlers in ihren vielen Facetten, die sich etwa in den unterschiedlichen Fernsehformaten zeigen, konkrete Gestalt an. Durch die Flexibilität der Rolle wird die konkrete Figur erst in der individuellen Darstellungsleistung fasslich.

Der Kanzler als synthetische Figur und figurale Imagekonstruktion

In der fragmentarischen Wahrnehmung des Kanzlers, bedingt durch die verschiedenen Formate, spiegelt sich letztlich auch die Zusammengesetztheit der Figur, die erst in der Synthese vieler Einzelaspekte in ihrer ganzen Gestalt deutlich wird. Die Gestalt des Kanzlers ist dabei als Resultat der verschiedenen Perspektivierungen zu sehen, die dabei immer auch auf die verschiedenen Figurenrezipienten als Figurenproduzenten verweisen. Die Erkenntnis der fragmentarischen Darstellungsaspekte, die gerade in Betrachtung der Figur deutlich wird, verweist auf die Konstruktion von Wirklichkeit im Generellen. Nicht nur die Anerkennung

30 Auf sekundäre Ebene gewinnt die Figur in der jeweiligen Betrachtung und Zuschreibung des Publikums weitere Züge hinzu, die allerdings nur auf den primären Bedingungen der Figurengestaltung aufbauen können.

und die Kenntnisnahme der Figur, die gesamte Wahrnehmung des Politischen liegen damit im Auge des Betrachters, bei dem sich die Einzelbausteine erst wieder zu einem Ganzen fügen.³¹

Die Unterschiede der Wahrnehmung und der Synthese zeigen sich in den unterschiedlichen Perspektiven, die sich in der Bildproduktion und Bildrezeption der Figur beschreiben lassen und die (wiederum) auf die verschiedenen Darstellungsebenen und Perspektiven des Politischen verweisen. So ist von einem *intendierten* Bild des Darstellers auszugehen, dass sich in der absichtsvollen Darstellung vor (s)einem Publikum vermuten lässt, von einem durch das Inszenierungssystem Fernsehen *interpretierten* und *publizierten* Bild, dass nicht unbedingt der intendierten Darstellung entsprechen muss und schließlich von einem vom Publikum *rezipierten* Bild. In Differenz und Ähnlichkeit der Darstellung und seiner Wahrnehmungen und solchermaßen entstehenden Simulakra zeigt sich gleichermaßen Transformation wie Konsistenz der Figurenkonstruktion.

Die Abhebung auf die Figur als Konstrukt bezieht die Betrachtung des Kanzlerdarstellers unter dem Gesichtspunkt ›Image‹ mit ein. Die Betonung der konstruktiven Gesichtspunkte stehen in bewusster Opposition zu der Vorstellung von einer Kanzlerfigur als ›Mann von nebenan‹ oder ›Mann aus dem Volk‹ oder ähnlichem, das gleichwohl als Imagekonstruktion das Darstellungsziel einer Imagekampagne sein mag. Während also solche Zuschreibungen vor allem als Darstellungseffekte zu verstehen sind, verweist die Konstruktion eines bestimmten Images auf ein Darstellungsziel und damit per se schon auf die Nutzung von Darstellungsmitteln im Zusammenhang mit einem zielgerichteten Handeln. Dabei gilt es allerdings die Image-Konstruktion auf irgendeine Weise an die Darsteller-Persönlichkeit anzudocken, denn wie Tabori für Schauspieler und Politiker gleichermaßen festgestellt hat können beide »ihr Selbst

31 Der Film *Wag the Dog* macht hier auf amüsante Weise anschaulich, wie dabei das Fernsehen als Wirklichkeits-Konstituierendes Medium die Prozesse bestimmen mag: Ein von dem waschingtoner Spin Doctor Conrad Brean (R. DeNiro) und dem Hollywoodproducer Stanley Motts (Dustin Hoffman) nur in den Medien inszenierter – also nur für das Publikum stattfindender Krieg, wird von der Gegenseite – ebenfalls durch eine Medieninszenierung wieder abgesagt. Dass diese Szenarien nicht weit von der Wirklichkeit sind, beweisen Nachrichtenbilder, die vom us-amerikanischen Militär eigens für den ersten Irak-Krieg hergestellt und den Nachrichtensendern zur Verfügung gestellt wurden. Der »embedded Journalism« der beim zweiten Irak-Krieg nur bestimmte Berichte zuließ, wäre hier eine weitere, wenn auch wirklichkeitsnähere Form der Inszenierung.

nicht von ihrem Image trennen, ohne, wie unterschwellig auch immer, einen Betrug zu begehen« (Tabori 1991: 129).

Daher baut das Image, wenn auch ein Großteil von Imagekampagnen auf fiktionalen Aspekten und Projektionen beruhen, doch auf der Biographie des Darstellers auf. Biographische Momente, die unter unterschiedlichen Blickwinkeln beleuchtet und hervorgehoben werden, bilden den »authentischen« Kern der Imagekonstruktion. Unter Betonung verschiedener Aspekte tragen sie zur Aura des Kanzlerdarstellers bei. Kanzler stellen sich unter Miteinbeziehung ihrer familiären Situation (etwa: hat sich aus schwierigen Verhältnissen hochgearbeitet, ist ein guter Ehemann und liebender Vater), manchmal ihrer beruflichen (war/ist ein guter Anwalt) und ihrer politischen Erfolge (war/ist ein erfolgreicher Ministerpräsident) und nicht zuletzt ihrer persönlichen Eigenschaften (ist innovativ, originell, seriös) dar. Gerade in groß angelegten Imagekampagnen im Umfeld von Wahlen lässt sich dies beobachten: Kein Kanzler oder Kandidat versäumt es als Nachweis seiner Regierungsfähigkeit auf seine persönlichen oder karrieristischen Verdienste in seiner Biographie zu verweisen, kein Kanzler oder Kandidat tritt ohne die Aura auf, die das Neue, das Andere, den Fortschritt verspricht.³²

Auch wenn sich in der Stoßrichtung alles in die gleiche Richtung zu bewegen scheint, so erweist sich in der konkreten Auseinandersetzung zweier konkurrierender Darsteller gerade das Kriterium der Differenz als entscheidend. Jeder Kanzlerdarsteller (auch der Kanzlerkandidat) interpretiert im Rahmen seiner Möglichkeiten und angesichts der sich vollziehenden und wandelnden Geschichte die Kanzlerrolle neu und schafft so auch eine jeweils neue Kanzler-Figur, die, mit bestimmten Attributen ausgestattet, konkret beschreibbar wird.

In den holzschnittartigen Image-Zuschreibungen der hier untersuchten Dokumentationsreihe von Guido Knopp *Die Mächtigen der Republik* klingen solche Imagezuschreibungen bereits in den Titeln an. Dass diese schlagwortartige Verdichtungen »authentische Kerne« besitzen, die sich

32 Für Willy Brandt stellte seine Herkunft und Biographie allerdings zunächst eine Schwierigkeit dar. So wurde in den Wahlkämpfen 1961 und 1965 nicht nur der Fakt, dass er als uneheliches Kind bei seinem Großvater aufgewachsen war, vom Gegner zur Verunglimpfung seiner Person genutzt, sondern auch die Tatsache, dass er als Emmigrant Deutschland verlassen hatte. Dabei wurde ihm auch unterstellt, er habe auf deutsche Soldaten geschossen. Eine Darstellung, die Willy Brandt immer dementiert hat. Während seiner Kanzlerschaft, gereichte ihm sein Emmigrationshintergrund freilich zum Vorteil. So galt er in der Weltöffentlichkeit als integerer Politiker, als Nazi-Gegner wurde er so auch der so genannten 68-Generation zum Idol.

zum einen in den Darstellungsleistungen der Kanzler nachweisen lassen, zum anderen als sich verfestigende Elemente in der Rezeption niederschlagen, wird die Analyse zeigen.

ANALYSEVERFAHREN UND REICHWEITE DER ANALYSE

Maßgebliche Ausgangsfragen für die Analyse des Materials waren: Wie stellen sich die verschiedenen Kanzler im Fernsehen dar? Existieren wesentliche Unterschiede in den Darstellungsstrategien und wenn ja, welche? Außerdem: Welche Möglichkeiten der Darstellung ergeben sich für den Kanzler innerhalb der verschiedenen Formate im Fernsehen? Ergeben sich bestimmte Typologien? Gibt es im Verlaufe der geschichtlichen Entwicklung signifikante Veränderungen? Wo stellen sich persönliche Darstellungsleistungen und Darstellungseigenarten besonders prägend heraus und wo formt das Amt oder auch die Fernsehsendung bestimmte Darstellungskonventionen?

Die erkenntnisleitende Hypothese, die diesen Fragen vorangestellt war, lautet zusammengefasst: Für den Kanzler – und für politische Akteure ganz prinzipiell – besteht die Notwendigkeit zur politischen Selbstdarstellung im Fernsehen. Sich ändernde Moden und Technologien bringen jedoch neue Inszenierungskonzepte und Formen der Selbstdarstellung in diesem Medium hervor.

Wenn diese Thesen auch insofern restriktiv erscheinen, als sie andere Formen politischer (Darstellungs-)Kultur – etwa in Zeitung oder Radio – ignorieren, gestatten sie gleichwohl den Blick auf Veränderungen in diesem einen Inszenierungssystem und ermöglichen damit die Wahrnehmung von sich eventuell ändernden Rollenanforderungen. Indem sie die Dynamik von Kultur und Technik mit in Betracht ziehen, machen sie auch eine sich wandelnde Figurendarstellungen plausibel. Erst die Sensibilisierung für sich verändernde Inszenierungsmethoden und Rollenbilder machen schließlich eine Analyse der politischen Darstellungskultur sinnvoll und lässt damit den Diskurs über die politische Kultur generell nicht nur möglich, sondern auch notwendig erscheinen.

Mit diesem Ansatz, der die Kanzlerdarstellung per se als bedeutungsvolle Ausdrucksform der bundesrepublikanischen Demokratie versteht, orientiert sich die Untersuchung an der Technik der »dichten Beschreibung« wie sie Clifford Geertz 1983 zu Analyse und Verständnis kultureller Systeme vorgeschlagen hat.³³ Analyse bedeutet in seinem Sinne »das

33 Geertz verwendet diesen Begriff allerdings im Zusammenhang mit der ethnologischen Feldforschung. Die Implikationen, die eine vollkommene Übernahme des Modells auf die (eigene) demokratische Kultur mit sich

Herausarbeiten von Bedeutungsstrukturen« (ebd. 15). Sie ist damit nicht nur ein adäquates Verfahren zur Beschreibung der politischen Darstellungsverfahren, da sie das zu Betrachtende als sinnvolles System versteht, sondern auch deswegen, weil sie gleichzeitig bedenkt, dass dasjenige, was als Daten bezeichnet wird, auch schon »unsere Auslegungen davon sind, wie andere Menschen ihr eigenes Tun und das ihrer Mitmenschen auslegen« (ebd. 14). Dieses Analyseverfahren erweist sich damit als besonders geeignet, kulturelle Phänomene zu beschreiben und zu verstehen, da sie die Verhältnisse, Relationen und Mehrdimensionalität des Gegenstands angemessen berücksichtigt. Die »dichte Beschreibung« erscheint darüber hinaus für die Untersuchung auch deshalb sinnvoll, weil sie die Handlungen in einen kulturell bedeutungsvollen Zusammenhang stellt. Das Konzept korrespondiert damit auch mit dem, was bereits über die Bedeutung der Darstellungs-Gesten der Politiker gesagt wurde: Sie sind bedeutungsvoll, weil sie bedeutungsvoll sein wollen (und sollen).

Auch wenn das Analysematerial impliziert, dass die Darstellungsleistungen der Kanzler unter gleichen systematischen Bedingungen analysiert werden, so ist einschränkend zu sagen, dass das Datenmaterial, was dies betrifft, mangelhaft ist. Die einzelnen Formate weisen nämlich dort Leerstellen auf, wo sich ein Akteur der Darstellung entzieht oder aufgrund seiner frühen oder späten Amtszeit (noch) keine Gelegenheit bekam, sich in dem einen oder anderen Format zu präsentieren. So gibt es kein Fernsehduell zwischen Adenauer und einem seiner Herausforderer, ebenso liegt in der Sendereihe Guido Knopps noch kein Film zur Kanzlerschaft Schröders vor.

Auch da, wo sich alle Akteure einem bestimmten Format stellen, sind die Bedingungen ungleich: weder Konrad Adenauer, noch Willy Brandt oder Helmut Schmidt waren zur Zeit ihrer Kanzlerschaft bei Günter Gaus zu Gast. Und selbst da, wo die Ausgangsbedingungen die gleichen zu sein scheinen – etwa in Werbefilmen – sind sie es objektiv betrachtet nicht. Denn hier gilt es freilich zu beachten, dass die Ursachen für sich verändernde Darstellungsweisen nicht nur an den unterschiedlichen Talenten zur Darstellung seitens der Akteure liegen, sondern zu einem guten Teil ihren Ursprung auch in einer sich rasch wandelnden Sendeökonomie und einer sich stetig verbessernden Sendetechnologie haben. So zeigt der direkte Vergleich der Wahlwerbespots aus den 50er Jahren mit denen von 2002 und 2005 eine grundsätzlich andere, auch technologisch und formal bedingte Ästhetik (Schnittfolge, Spotlänge etc.), die sich

zieht, kann hier nicht erörtert werden. Insofern muss hier deutlich ausgesprochen werden, dass die »dichte Beschreibung« für diese Untersuchung vor allem als heuristisches Prinzip zu verstehen ist.

nicht aus den unterschiedlichen Darstellungstalenten von Konrad Adenauer und Gerhard Schröder ableiten lässt.

Da die vorliegende Untersuchung auf qualitative Merkmale abhebt und sich darüber hinaus auf fünf Kanzler beschränkt, kann die Untersuchung im historischen Längsschnitt keine empirisch stichhaltigen Ergebnisse bringen. Da sie sich zudem lediglich mit den Kanzlern beschäftigt und davon auszugehen ist, dass diese politischen Akteure in der Bundesrepublik unter einem besonderen Darstellungsdruck stehen, kann sie auch im Querschnitt keine empirische Auskunft darüber geben, was Darstellungsweisen und -techniken politischer Figuren im Allgemeinen angeht. Da die jeweiligen Kanzler-Figuren als unlösbar an ihre Darsteller gebunden erachtet werden, betrachtet die Untersuchung die jeweilige Darstellung in einer historisch konkreten Situation. Insofern die Analyse den darstellerischen Einzelfall untersucht, widmet sie sich damit dem unwahrscheinlichsten Darstellungsfall.

Darüber hinaus muss gesagt werden, dass das vorliegende Material die Entwicklung politischer Darstellung nur in Sprüngen nachvollzieht, da die Untersuchung einige Wahlperioden ignoriert. Weiter kann eine solche Skizze weder die genaueren historischen Hintergründe noch die politischen Erwägungen, die hinter solchen Wandlungen stehen mögen, offen legen.

Trotz dieser Einschränkungen kann die Untersuchung m. E. jedoch Entscheidendes zum Verständnis von politischen Darstellungen im Allgemeinen beitragen. Denn mit ihrem Gegenstand, den Kanzlerfiguren, kann sie beanspruchen, die jeweils hervorragende politische Figur ihrer Zeit in der Bundesrepublik ins Blickfeld der Analyse zu rücken. Damit sollte es auch trotz aller Unwägbarkeiten möglich sein, induktiv auf prinzipielle Darstellungskonventionen der jeweiligen Zeit zu schließen. Nicht zuletzt bleibt das vorgeschlagene Perspektivmodell unabhängig von den quantitativ-statistischen Mängeln unberührt und voll funktionsfähig.

Die Darsteller zeigen in den verschiedenen Formaten unterschiedliches Talent und unterschiedlichen Aufwand. Daher erscheint es wenig sinnvoll, bei der Analyse in einen gleichmacherischen Schematismus zu verfallen und die einzelnen Formate jeweils gleich stark zu berücksichtigen. Je nach Ergiebigkeit wird den unterschiedlichen Darstellungsleistungen in den Formaten unterschiedlich große Aufmerksamkeit gewidmet.

Das gewählte Verfahren legt nahe, zunächst die Inszenierungsbedingungen, mit denen der Polit-Darsteller konfrontiert ist, zu untersuchen, um dann die Bedingungen zur Gestaltung politischer Rollen zu erörtern. Bei dem Vergleich der Kanzler geht es hier in erster Linie um Ähnlichkeiten, denn zum einen sind die Darsteller mit dem gleiche Inszenier-

ungssystem konfrontiert, zum anderen sind die Anforderungen an die Rolle sozial normiert, so dass auch hier eher von einer Gleichartigkeit der Bedingungen ausgegangen werden kann. In der Untersuchung der Figur wird allerdings der Blick auf einzelne Darstellungsleistungen verdichtet, denn in der Gestaltung der konkreten Kanzlerfigur wird sich die je spezifische Darstellungsleistung der einzelnen Akteure zeigen.

TELEMEDIALE INSZENIERUNGEN ALS DRAMATISCHE ODER EPISCHE INSZENIERUNGEN - INSZENIERUNGSRAHMEN UND -FORMEN

Bezogen auf die *Inszenierungsformen* zeigt das Analysematerial, dass sich Kanzlerdarstellungen entweder als gegenwärtig erscheinendes *Drama* oder als epische *Erzählung* ereignen. Das Drama ist singulär, ereignishaft, unberechenbar und stellt sich jäh ein. Die epische Erzählung dagegen, stellt ein in sich geschlossenes und abgeschlossenes Geschehen dar. *Wahlkampf Live*, *Zur Person* und die Duellformate stellen dramatische Ereignisse dar, Wahlwerbespots und Kanzlerbiographien hingegen sind epische Erzählungen.

Bezogen auf die *Inszenierungsrahmen* lassen sich drei Varianten feststellen:

- Es findet ein Ereignis an einem bestimmten Ort statt und wird vom Fernsehen *live* übertragen,
- ein bestimmtes Ereignis wird extra für das Fernsehen initiiert und aus den fernseheigenen Studios gesendet;
- es wird zu einem anderem Zeitpunkt an einem anderen Ort ein Film zu einem politischen Thema erstellt, der erst später und als fertiges Produkt in den Sendebetrieb eingespeist wird.

Während die ersten beiden Rahmenbedingungen dem dramatischen Ereignistyp entsprechen, stellt letzteres den Rahmen für epische Inszenierungsformen. Daher ist es sinnvoll, die unterschiedlichen Inszenierungsrahmen auch jeweils innerhalb der Inszenierungsformen mitzubetrachten.

Die unterschiedlichen Inszenierungsrahmen und -formen haben direkte Auswirkungen auf Rollen- und Figurengestaltung. In der dramatischen Inszenierungsform artikulieren sich die gezeigten Figuren direkt, die epische Erzählung hingegen ist durch eine deskriptive Distanz einer Erzählerstimme zum gezeigten Geschehen und zu den gezeigten Figuren defi-

niert. Die dramatische Inszenierungsform zeichnet sich also durch die direkte Verbindung von verbalen Texten und gezeigten Figuren aus: Es sind die sich zeigenden und gezeigten Figuren, die auch sprechen. In epischen Erzählungen hingegen bezieht sich eine auktoriale Sprachinstanz auf ein gezeigtes Geschehen. Die Kohärenz bzw. Distanz zwischen Wort und Bild erscheinen damit als wesentliches Kriterium für diese Unterscheidung.

Dies zieht weitere ästhetische Konsequenzen nach sich: Während die epischen Erzählformen in sich geschlossene Werke darstellen, die dahin tendieren, die Bedeutung ihrer Aussage bereits vor ihrer Veröffentlichung formuliert zu haben, stellen die dramatischen Inszenierungsformen zunächst einfach nur die Bühne, auf der dasjenige, was zur Darstellung kommen wird, noch im Dunklen liegt.

Die Wirkung dieser unterschiedlichen Darstellungsqualitäten lässt sich allerdings nicht nur am Inszenatorischen festmachen, sie prägt auch gleichermaßen Rolle und Figur. Man kann sagen, dass der epische Inszenierungsfall die Kanzler pragmatisch als Figuren-*Typen* einsetzt, sie als Material der Erzählung verwendet und die Figur in typischen Rollen-Situationen zeigt, während der dramatische Ereignis-Fall eine Arena zur Verfügung stellt, in welcher der Kanzler-Darsteller zwar den Rollenanforderungen gerecht werden muss, ihm aber andererseits ein breiter Raum für die individuelle Ausgestaltung der Kanzlerfigur gegeben wird.

Diese inszenatorische Differenz lässt sich sowohl anhand der unterschiedlichen Bild-, als auch Textqualitäten nachvollziehen. Während die epische Erzählung bereits vorhandenes und vorproduziertes Bildmaterial unterschiedlicher Machart und aus unterschiedlichen Quellen zu einer neuen Erzählung zusammenfügt, zeichnet sich die dramatische Inszenierungsform durch die Einheit von Ort, Zeit und Handlung aus.³⁴ Sie ist zudem an eine oder mehrere Figuren gebunden, die sich selbst konkret und direkt artikulieren und darstellen. Andersherum überspringen und verbinden epischen Inszenierungen mittels der auktorialen Erzählung mühelos unterschiedliche Filmformate und Zeitepochen und ihr Erzähler bleibt meist anonym. Einige Beispiele aus dem zur Verfügung stehenden Analysematerial verdeutlichen dies:

34 Das stimmt zumindest für den Darstellungsfall, wenn auch eingeräumt werden muss, dass der Ort der Darstellung und der Rezeption uneinheitlich ist. Dennoch scheinen dramatische Ereignisse im Fernsehen dem klassischen Dramenprofil in der Einheit von Ort, Zeit und Raum zu entsprechen. *Wahlkampf Live* als Sendung springt zwar zwischen verschiedenen Orten hin und her, behält aber die Einheit von Zeit und Handlung bei. Auch bleiben zumindest die gezeigt Akteure immer am gleichen Ort, in der gleichen Situation.

Beispiel 1): *Drei Tage vor der Wahl* (1976) Die Moderatoren Hübner und Appel sitzen hinter einem Schreibtisch und erscheinen als *Totale*³⁵ im Bild:

Hübner: Guten Abend meine Damen und Herren. Drei Tage vor der Wahl! Sie hörten es eben, das Deutsche Fernsehen – ARD und ZDF sind zu einer Gemeinschaftssendung zusammengeschaltet, um den Spitzenkandidaten der vier im Bundestag vertretenen Parteien Gelegenheit zu einer Diskussion zu geben. Der Letzten vor dem Wahltag am Sonntag. (DTW76: 1³⁶)

Beispiel 2): *Wahlkampf Live* (1972) Der Sendeleiter Florian Hoener sitzt im ZDF-Sendestudio. Während er spricht wechselt der Bildausschnitt von einer Totalen zu einer Porträt-Einstellung:

Hoener: Guten Abend meine Damen und Herren [...] in den nächsten anderthalb Stunden sollen Sie nun Gelegenheit haben, die Hauptrepräsentanten der Parteien in längeren Wahlveranstaltungen zu erleben (WL72).

Beispiel 3): *Zur Person* (2003) Schröder in einem Sessel sitzend, total im Bild:

Gaus: Sie haben einmal – so heißt es – als junger Politiker am Gitter des Bonner Kanzleramtes gerüttelt und gerufen: »Ich will da rein«. Rütteln Sie jetzt gelegentlich am Gitter des Berliner Kanzleramtes und rufen: »Ich will hier raus«?

Schröder: Der erste Teil ist eine schöne Geschichte, die ich nie bestätigt, aber auch nie dementiert habe. Ich will das durchbrechen: Sie stimmt. Und der zweite Teil: Nein, warum sollte ich? (GG03)

Beispiel 4): *Wahlspot* der CDU von 1983: Zu den Klängen der deutschen Nationalhymne sieht man Kanzler Kohl in einen Regierungswagen vorfahren und diesem entsteigen.

Off-Stimme: Schon nach wenigen Wochen wissen Deutschlands Freunde im Westen: Die Deutsche Außenpolitik hat an Klarheit und Glaubwürdigkeit gewonnen. Auf Helmut Kohl ist Verlass! (WS_CDU_83)

35 Damit ist der Bildausschnitt gemeint, den die Kamera zeigt. Neben der *Totale*, die das gesamte Szenario oder Personen als Ganzes im Bild zeigen, zeigt die *Porträt*-Einstellung eine Figur nur bis zum Büste; die *Amerikanische* zeigt eine Person vom Kopf bis zum Gürtel.

36 Die Seitenangaben beziehen sich auf das Buch von Klein (1990), der die Wortduelle von *Drei Tage vor der Wahl* schriftlich protokolliert hat. (Siehe hierzu auch die Erläuterungen in der Quellenangabe.)

Beispiel 5) *Der Patriarch* (1999) Man sieht in schneller Schnittfolge diverse Bilder des zerstörten Kölns mit und ohne Adenauer:

Off-Stimme: Das heilige Köln nach dem Krieg. Die Vaterstadt in Trümmern. Konrad Adenauer wird von den Amerikanern wieder als Bürgermeister eingesetzt. Die Briten entlassen ihn. Es ist die schwerste Zeit in seinem Leben (PATRIARCH).

Bei diesen Beispielen handelt es sich jeweils um die einleitenden Sätze der Sendungen. Die Beispiele sind willkürlich aus dem zur Verfügung stehenden Datenmaterial gewählt. Es besteht formal kein wesentlicher Unterschied zwischen der An-Moderation einer *Duell*-Sendung von 1976 und einer von 2002, ebenso wenig zwischen einem *Werbespot* von 1957 und 1980. Während in den ersten drei Beispielen sich der Text nicht nur unmittelbar an die Zuschauer wendet, sondern sie auch teilweise als Publikum anspricht, bleibt der Adressat der Botschaft in den Beispielen 4) und 5) unbestimmt, der Sprecher eine Art Neutrum: nicht jemand spricht, es wird (über jemanden oder etwas) gesprochen.

Auch bildlich geschieht Unterschiedliches: Entweder jemand, der gezeigt wird, *spricht* über sich oder etwas Anderes oder *es* wird über jemanden oder etwas gesprochen, der oder das gezeigt wird. Im ersten, dramatischen Fall ist die Sprache affektiv, unmittelbar, im zweiten, epischen ist sie beschreibend, distanziert. In der dramatischen Form agiert und dominiert der Akteur die Inszenierung, in der epischen Form wird er zum Objekt der Inszenierung und wird als solches dargestellt. Abstrakter formuliert: während in der epischen Erzählung ein abwesender Sprecher etwas oder jemanden (bildlich) zeigt und ausdeutet, das es bereits gegeben hat oder das faktisch seien soll, spricht im dramatischen Ereignis jemand über etwas, das erst im Akt des Sprechens Gestalt annimmt und es so (noch) gar nicht gibt oder noch nicht stattgefunden hat. Die Sprecher-Instanz ist konkret in ihrer körperlichen Präsenz, ihr Sprechen hypothetisch.³⁷

37 Vergleiche dazu G. H. Mead: »Die Realität hängt vom Erfolg des Handelns ab: gegenwärtige Realität ist eine Möglichkeit. Realität ist, was sein würde, wenn wir uns dort anstatt hier befänden. Mit Hilfe des sozialen Mechanismus der signifikanten Symbole vermag der Organismus sich »nach dort« zu versetzen – als eine Möglichkeit seines Handelns, welche eine zunehmende Wahrscheinlichkeit erlangt, insofern sie in die raum-zeitliche Struktur und die Erfordernisse der komplexen Gesamt-Handlung paßt, von welcher dieses Verhalten des Organismus ein Teil ist. Diese Möglichkeit jedoch ist in der Natur selbst gegeben, denn sie ergibt sich aus tatsächlichen Ereignis-Strukturen und ihren Inhalten und aus den möglichen Realisationen der Handlungen in Form von Anpassungen und korrigierten Anpassungen.«

Im Weiteren wird sich zeigen, dass nicht nur die Form der Rede, sondern auch andere Aktionsformen die Formate als primär dramatisch bzw. episch deklarieren.

Dramatische Inszenierungsformen: *Wahlkampf Live*, *Zur Person*, *Drei Tage vor der Wahl* bzw. *Kanzlerduell*

Formate wie *Wahlkampf Live*, *Zur Person* oder die *Duell*-Formate sind zwar durch ein bestimmtes Set an (Verhaltens-)Regeln³⁸ definiert, welche der Inszenierung ihren Rahmen geben, ihr Fortgang ist jedoch prinzipiell offen und unberechenbar. Er hängt maßgeblich von den Selbst-Inszenierungsstrategien der Akteure ab. Diese prinzipielle Offenheit, die Ungewissheit, wie sich die Situation, das Duell, das Interview, die Rede, entwickeln wird, bietet potentiell spannungsgeladene, dramatische Momente.

Der *Wahl-Kampf Live* und die *Rede-Duelle* enthalten bereits in ihrem Namen das Versprechen eines dramatischen Ereignisses, das vor allem durch die Offenheit seines Ausgangs definiert ist. Bei Interviews wie *Zur Person* bietet die Frage, wie sich der Befragte in der Auseinandersetzung mit Günter Gaus ›schlagen‹ wird, einen eben solchen Moment der Spannung.³⁹

Um die Kanzlerdarstellungen als dramatische Ereignisse zu beschreiben, übernehme ich einige Begriffe des Medienwissenschaftlers Hans-Matthias Kepplinger, der drei Ereignistypen beschreibt, die für diese Zwecke brauchbar sind. Allerdings müssen sie dem Untersuchungsgegenstand angepasst und modifiziert werden.

sungen der involvierten Prozesse. Wenn wir diese als Möglichkeiten ansehen, nennen wir sie geistige oder Arbeitshypothesen.« (Mead 1987b: 222)

38 Ein klar definierter Anfang und ein mehr oder weniger klar definiertes Ende sind das Hauptregularium solcher Veranstaltungen. Es gibt ein bestimmtes Ritual, wie die Veranstaltungen ablaufen, weiter gibt es in der Regel standardisierte Kamerapositionen und -einstellungsgrößen. Bei den *Kanzlerduellen* (2002 u. 2005) ging man soweit, klare Absprachen zu treffen, was Auswahl, Abfolge der Einstellungsgrößen sowie die Länge der Darstellungszeiten der Akteure betraf. Keiner sollte durch unterschiedliche Einstellungsgrößen oder längere bzw. kürzere Einstellungszeiten benachteiligt bzw. bevorzugt werden.

39 Auch wenn bei *Zur Person* Produktion und Distribution der Inszenierung sich keinesfalls gleichzeitig ereignen müssen, so erscheinen sie dem Betrachter doch als unmittelbar gegenwärtig, als etwas sich unmittelbar Ereignendes.

Dramatische Ereignistypen - Genuine Medieninszenierungen und mediatisierte Politik-Inszenierungen

In einer Untersuchung über die konstitutive Bedeutung der Massenmedien für die Gesellschaft hat Kepplinger drei Ereignistypen vorgeschlagen (Kepplinger 1992), die die Wandlung von unmittelbarer Erfahrung und medialer Erfahrung verdeutlichen sollen: *Genuine Ereignisse* sind demnach solche, die unabhängig von einer Medienberichterstattung stattfinden, *mediatisierte Ereignisse* finden auch ohne eine Medienberichterstattung statt, haben sich aber den medialen Bedürfnissen angepasst, *inszenierte Ereignisse* sind eigens »zum Zwecke der Berichterstattung« hergestellt worden (ebd. 52). Mediatisierte und inszenierte Ereignisse, so Kepplinger weiter, seien Ausdruck der Neigung zu symbolischen Akten; etwa die Neigung zu »symbolischer Politik, deren Ziel weniger die Lösung von Problemen, als die Darstellung von Problemlösungskompetenz« (ebd.) sei.

Einleuchtend ist zunächst, dass zwischen politischen Ereignissen und Medieninszenierungen unterschieden werden soll und auch die Mediatisierung, die quasi eine Durchwirkung oder zumindest den Einfluss des Mediensystems auf primär nicht-mediale Ereignisse konstatiert, erscheint sinnvoll. Problematisch erscheint hingegen, den Inszenierungsbegriff nur und ausschließlich im Mediensystem zu verorten. Hier legt Kepplingers Modell eine Hierarchie der Inszenierungspotentiale nahe, die nicht nachvollziehbar ist. Denn sie impliziert, dass genuine Politik-Ereignisse quasi ohne Inszenierung auskommen, während mediatisierte Ereignisse zumindest »ein wenig« und genuine Medieninszenierungen nur und ausschließlich inszeniert sind. Dem ist keineswegs so. Zwar greifen die Inszenierungspotentiale des Mediensystems bei genuine Politikereignissen nicht oder nur peripher, dennoch weisen öffentliche politische Ereignisse, wie etwa Kundgebungen, Parteitage, Staatsbesuche u.ä. ein hohes Maß an Inszenierung auf. Der Unterschied besteht eben nicht darin, dass sie *nicht* inszeniert sind, sondern darin, dass sie sich primär an den Inszenierungsbedingungen und -vorgaben des jeweiligen Ortes und der Politik orientieren und nicht an den Inszenierungsbedingungen des Mediensystems.

Es handelt sich demnach lediglich um unterschiedliche Spielarten und Möglichkeiten von Inszenierung, die auf jeweils unterschiedliche Inszenierungsebenen verweisen. Um deutlich zu machen, von welcher Form der Inszenierung an welcher Stelle die Rede ist, soll im Folgenden von *genuine Politik-Inszenierungen*, *mediatisierten Inszenierungen* und *genuine Medieninszenierungen* gesprochen werden. Wichtig erscheint mir zudem, diese drei Kategorien nicht als hierarchische Charakterisierung zu verstehen, die einen unterschiedlich hohen Grad an Inszenierung

implizieren, sondern lediglich als Differenzierungen, die auf *unterschiedliche Formen* der Inszenierung abheben. Da für unsere Fragestellung genuine Politikinszenierungen allerdings keine Rolle spielen, kommen im Weiteren nur mediatisierte und genuine Medieninszenierungen zur Sprache.

Der Rahmen des Ereignisses bestimmt die Form seiner Inszenierung. Sendungen wie *Zur Person*, *Kanzlerduell* und *Drei Tage vor der Wahl* verhandeln Politik überwiegend zu den Bedingungen des Mediensystems: Die Bühne ist (in) ein(em) Fernsehstudio, das Publikum vor Ort (sofern welches zugelassen wird) und wird vom Sender eingeladen, die Themen und Personen werden von Moderatoren vorgestellt, wie auch die Sendung von ihnen an- und abmoderiert wird; kurz: Alles was den Fortgang des Ereignisses und die Form seiner Präsentation – seiner Inszenierung – definiert, ist primär vom Mediensystem bestimmt. Solche Formate können als genuine Medieninszenierungen begriffen werden.

Formate wie *Wahlkampf Live* sind als mediatisierte Inszenierungen zu verstehen. Sie finden außerhalb der Medieninstitutionen statt und werden von diesen lediglich *übertragen*. Ihr Rahmen passt sich zwar sukzessive den Bedingungen der Übertragung an, das Ereignis findet aber unabhängig davon statt, ob das Fernsehen darüber berichtet oder nicht.⁴⁰ Der Rahmen der Veranstaltung ist daher primär auf die Bedürfnisse der Wahlkämpfer ausgerichtet, die sich vor einer möglichst großen Menschenmenge zeigen und zu ihr sprechen wollen: Es ist eine Bühne aufgebaut, die gute Sichtbarkeit ermöglicht (in der Regel wird die Sichtbarkeit noch durch Videowände verbessert), auf der Bühne steht üblicherweise ein Rednerpult mit Mikrofonen, es gibt große Verstärkeranlagen, die die Stimme weit über den Platz oder durch den Raum tragen. Die Fernsehkameras partizipieren hier ›nur‹ als Zuschauer an dem Ereignis, bestimmen aber nicht dessen Fortgang. Der Fernsehzuschauer erfährt sich daher als sekundäres Publikum, der aus der ›geliehenen‹ Perspektive des Mediensystems dem Ereignis beiwohnt.

Einschränkend muss allerdings bemerkt werden, dass es nicht zutreffend wäre, in dem ersten Fall die Inszenierungsmacht ganz bei den Me-

40 Dass solche Wahlkampf-Veranstaltungen bereits ohne die Partizipation des Fernsehens spektakuläre Massenveranstaltungen waren, verdeutlicht etwa auch ein Film aus dem Jahre 1958, der die Wahlkampf-Auftaktveranstaltung der CDU von 1957 dokumentiert. Auch die eindrucksvolle Zahl an absolvierten Veranstaltungen der einzelnen Kandidaten, auf die die Moderatoren innerhalb der Sendung verweisen, lassen darauf schließen. So absolvierte beispielsweise Helmut Kohl 1998 101 Auftritte, bei denen er insgesamt zu mehr als 200.000 Personen sprach.

dien und im zweiten ganz beim politischen System zu verorten. Denn auch wenn bei Medieninszenierungen das Fernsehen als ›Gastgeber‹, oder neudeutsch als *host*, den grundsätzlichen Rahmen und damit die Bedingungen der Inszenierung festlegt⁴¹, so hat der politische Akteur als Darsteller an der Gestaltung der gesamten Inszenierung immer noch beträchtlichen Anteil: Nicht nur aufgrund der Tatsache, dass er als gefragter Polit-Akteur selbst Thema der Sendung (sprich: der Inszenierung) ist, sondern auch indem er die Inhalte und die Form der Sendung, des Interviews oder des Duells mitbestimmt. Dies zeigt auch die Analyse: so haben alle politischen Akteure, egal in welchem Format, das Bestreben, durch moderative Elemente oder durch das Setzen bestimmter Statements den Fortgang und die Inhalte der Inszenierung mitzubestimmen.

Andersherum gilt aber auch: Auch wenn das politische System bei mediatisierten Inszenierungen sich unabhängig von der Medieninstitution eine Bühne für den Inszenierungsvorgang sucht und schafft, so sind die politischen Akteure doch gerne bereit, Zugeständnisse an die Erfordernisse einer Fernsehübertragung zu machen.

Dies zeigt etwa der direkte Vergleich der *Wahlkampf Live*-Sendungen von 1972 und 1976. Er verdeutlicht zudem, dass dies im zunehmenden Maße der Fall ist: Während 1972 das Fernsehen noch von sehr unterschiedlichen Veranstaltungen berichtet, zeigt sich 1976 bereits eine hohe Konvergenz der verschiedenen Veranstaltungsorte, die, so der Eindruck, möglichst nach fernsehtaugliche Bildern streben. Die dort für das Fernsehbild bereitgestellten Kulissen sowie Auftreten und Redeverhalten der Akteure lassen so nicht nur eine Homogenisierung der primären Inszenierungsbedingungen erkennen, sondern machen auch deutlich, dass die Fernseh-Bilder, die von dem Ereignis entstehen (sollen), mit ins Kalkül gezogen werden. 1972 konnte die Diskrepanz zwischen den Veranstaltungen der SPD und den anderen Parteien größer nicht sein: Während FDP und CDU (beide in der Nähe von Paderborn) in Gaststätten und die Veranstaltung der CSU im Kino von Schongau mit jeweils um die 500 Gästen in einem eher kleinen Rahmen stattfanden, inszenierte sich die Kundgebung der SPD als wahre Volksveranstaltung: 10.000 Leute drängen sich in der Festhalle in Frankfurt am Main, um den Kanzler zu sehen.⁴² Während so die Bilder von den Veranstaltungen der CDU, CSU

41 So weist Appel in der Sendung *Drei Tage vor der Wahl* von 1976 Kohl, der seinen Kontrahent Schmidt als Vertretung für den Fraktionsvorsitzenden Willy Brandt tituliert, darauf hin, dass die Rundfunkanstalten die Teilnehmer der Diskussionsrunde bestimmt hätten.

42 Die Wahlkampagne der SPD, die 1972 unter dem Motto »Willy wählen«, sah mehrere solcher Großveranstaltungen vor, in denen 10.000e von Menschen ihre Solidarität mit dem Kanzler unter Beweis stellen sollten. (Vgl.

und FDP den etwas miefigen und biedereren Charme kleiner Ortsvereins-Parteitreffen verströmen, die in den Hinterzimmern der Kneipen und Gaststätten stattfinden, erinnern die Bilder von der Kundgebung der SPD, auf denen Jung und Alt, zum Teil auf dem Boden sitzend, sich dicht an dicht drängen, an eine Rock-Veranstaltung.

Ein weiterer beachtenswerter Unterschied besteht zudem in der (Selbst-)Präsentation der Kanzlerkandidaten. Rainer Barzel, Kandidat der CDU, spielt in der Kundgebung offenbar keine besonders hervorgehobene Rolle. Er teilt sich die Redezeit mit der designierten Familienministerin Helga Wex, seine Rede hat weder einen klaren Einstieg noch ein pointiertes Ende, zudem verliert er sich im Raum – er steht auf gleicher Ebene mit seinem Publikum, das sowohl vor, wie hinter ihm zu sein scheint. Dadurch wirkt das Bild kompositorisch unklar – es scheint keinen Mittelpunkt zu haben.⁴³ Anders bei der Veranstaltung der SPD, deren unbestrittener Star Willy Brandt ist. Die ersten Bilder zeigen seinen umjubelten Einzug in die Halle, später spricht er mit donnernder Stimme von exponierter Stelle und wird zudem von mehreren Videowänden in den Raum übertragen. Die Fernsehübertragung endet mit einer deutlichen Pointe. Brandt ist als einziger Redner der SPD-Veranstaltung alleiniger Mittelpunkt der Fernsehübertragung, während Rainer Barzel als ein Politiker unter vielen erscheint und nicht als Hauptperson der Veranstaltung.

Diese ästhetische Differenz der Bilder wurde offensichtlich nicht nur erkannt, sondern scheint auch erheblichen Einfluss auf die Gestaltung der folgenden Fernseh-Kundgebungen gehabt zu haben. Die Veranstaltung der SPD von 1972 und die dort entstandenen Fernsehbilder bilden offensichtlich die Vorlage für die nachfolgende Sendung. Nicht nur sind bei der Fernsehübertragung von 1976 die Spitzenkandidaten aller Parteien die deutlich hervorgehobenen Protagonisten der Veranstaltung, auch die vor Ort befindlichen Zuschauermassen wirken im Fernsehen als eindrucksvolle Kulisse und stützen so die Bedeutsamkeit des Ereignisses.⁴⁴

hierzu Schöllgen 2001: 182 u. 184 ff.) Ob die Bilder, die bei der Wahlveranstaltung in Frankfurt entstanden auch auf Fernsehwirkung hin kalkuliert waren, lässt sich nicht mit Sicherheit sagen; dass sie indes eine eindrucksvolle Fernsehkulisse herstellten, lässt sich nicht bestreiten.

- 43 Der genaue Blick verrät zwar, dass es sich bei den Menschen in Barzels Rücken vermutlich um die Parteihonoratioren handelt, dennoch ist das Bild wenig klar in seinem Aufbau.
- 44 So war nicht nur die SPD-Veranstaltung im CCH (Congress-Centrum-Hamburg) mit 6.000 Besuchern eine veritable Großveranstaltung, die FDP versammelte auf der Kundgebung ihres Spitzenkandidaten Genscher in der Zoogaststätte Wuppertal immerhin 1.500 Personen, und auch die CDU, ließ mit ihrem Kanzlerkandidaten Helmut Kohl und 10.000 Besuchern

Als weitere Indikatoren für die These einer zunehmenden Mediatisierung der Veranstaltung kann das Abspracheverhalten zwischen Veranstaltungsmachern und übertragendem Sender gelten. So stimmen die Kanzlerkandidaten von 1976, Helmut Schmidt (SPD) und Helmut Kohl (CDU), ihren Einzug in den Veranstaltungsort mit der ersten Zuschaltung des ZDFs ab.⁴⁵

Nicht zuletzt zeigt sich dieses Bemühen auch im Rede- und Darstellungsverhalten der Akteure. So weisen die Moderatoren der Sendung ab 1980 darauf hin, dass die Akteure darüber informiert sind, wann sie live auf Sendung sind. Bereits das Darstellungsverhalten von Willy Brandt in der Sendung von 1972 legt zumindest induktiv den Schluss nahe, dass er sich der telemedialen Situation wohl bewusst war und sein Darstellungskonzept diesen Gegebenheiten anpasste, in dem er etwa seine Rede und die Live-Übertragung mit einer wohlformulierten Pointe beendete. Für die späteren Sendungen belegen die Reporterkommentare, dass zwischen der Kanzlerdarstellung während der Live-Schaltung und der übrigen Zeit

(Grugahalle/Essen) den Geruch kleiner Ortstreffen à la '72 hinter sich. Die größte Menschenmenge, nämlich 23.000 Menschen, versammelte die CSU mit Franz-Josef Strauß auf dem Marienplatz in München. Alle folgenden Veranstaltungen verbuchen ähnlich hohe Zahlen; laut der im Film gemachten Aussagen der Reporter 1980: SPD mit Helmut Schmidt in Hamburg: 4.000; CDU/CSU mit Franz-Josef Strauß in Kiel: 7.000; FDP (Genscher/Wuppertal): 1.000; CDU/CSU (Kohl/Hof): 2.500 Menschen. 1983 (ZDF; 90 min.): CDU (Kohl/Rhein-Ruhr-Halle/Duisburg): 3.000; SPD (H.-J. Vogel/Duisburg): 10.000; CSU (Strauß/Würzburg): 5.000; FDP (H.-D. Genscher u.a./Bad Kreuznach): 2.000-3.000; Die Grünen (Böblingen): 5.000. 1990 (ZDF; 90 min.): CDU (Kohl/Ludwigshafen): ca. 3.000; SPD (Oskar Lafontaine/Köln): 6.000; FDP (Genscher u.a./Halle: 2.000-3.000; CSU (Theo Waigl/Rosenheim): 2.600; Die Grünen (Christian Ströbele/Marianne Birthler/Frankfurt): 1.000; PDS (zum ersten Mal mit dabei; Hans Modrow/Rostock: ca. 1.000. 1998; 2002: (ZDF 45 min.) SPD (G. Schröder/Braunschweig): 5.000; CDU/CSU (Edmund Stoiber/Dortmund): 2.000; Die Grünen (Joschka Fischer/Bielefeld): über 2.000; FDP (Guido Westerwelle/München): 800; PDS (Gregor Gysi/Frankfurt): o. A.; 2005 *Wahlkampf Pur* (ARD; ca. 60 min.): SPD (Schröder/Berlin): k. A.; CDU (Angela Merkel/Berlin): o. A.; CSU (Stoiber/München): o. A.; Grüne (Fischer/Berlin): 2.000; FDP (Westerwelle/Wiesbaden: 1.000; PDS (Gysi/Berlin): o. A.

- 45 In diesem Zusammenhang stellen m. E. die unterschiedlichen Veranstaltungstypen wie Kultur-Event und inszenierter Dialog, die an anderer Stelle beschrieben wurden, Versuche dar, zu einer möglichst situationsgerechten Inszenierung der Veranstaltungen zurückzukommen, die aber später zu Gunsten einer fernsehtauglichen Inszenierung wieder aufgegeben wurden.

der Veranstaltungen deutliche darstellerische Diskrepanzen zu verzeichnen sind. So hält Hans Heiner Boelte, Beobachter des ZDFs von der SPD-Veranstaltung 1980 in seinem abschließenden Kommentar fest, dass es »eine Täuschung [wäre], wenn Ihnen, den Zuschauern draußen am Bildschirm, nicht sehr deutlich gesagt würde, dass es im Grunde zwei Reden gab: Die, die Sie hier in Auszügen gesehen haben und die, die in Hamburg vor Parteifreunden gehalten wurde« (vgl. Boelte in: WL80).

Zusammenfassend gesagt: mediatisierte Politikinszenierungen sind immer beides: politische Selbst-Inszenierungen des leibhaftig auftretenden Polit-Darstellers und Inszenierungen des Fernsehsystems. Wie die Beispiele zeigen, ist die Ebene der Vermittlung durch die Medien stets mitzudenken. Insofern trifft die Beobachtung von Schütz zu, dass, »die uns präsentierte Realität [eine] zusätzlich [...] von den Medien konstruierte« (Schütz 1992: 35) ist.

Da sich beide Inszenierungsweisen hier gleichzeitig ereignen und bedingen, spricht vieles dafür, ereignishafte, dramatische Politik-Darstellungen prinzipiell im Spannungsfeld von unmittelbaren Selbst-Inszenierungen der Akteure und mittelbaren Medien, sprich: Fernseh-Inszenierungen, zu betrachten.

Primäre und sekundäre Inszenierungsbedingungen

Die Bedingungen der Selbst-Inszenierung, die ich wegen ihrer unmittelbaren Akteursbezogenheit als *primäre Inszenierungsbedingungen* bezeichne, gestatten dem Polit-Akteur, sich aller mimischen und gestischen, also der so genannten »natürlichen Zeichen« (vgl. Haß 2005: 281) und rhetorischen Mittel zu bedienen, die ihm zur Verfügung stehen. Andere, verstärkende Ausdrucksmittel wie Mikrofone, Rednerpult, künstliches Licht etc., die sich durch eine direkte, haptische Verbindung zum Kanzlerdarsteller auszeichnen und die seine Darstellung direkt an einem konkreten Ort des Geschehens mitbestimmen, gehören ebenso dazu. Sie sind dadurch definiert, dass sie aktiv vom Darsteller genutzt und kontrolliert werden können, um sich »ins richtige Licht zu setzen«, »sich Gehör zu verschaffen« oder um andere ihm wichtige Dinge hervorzuheben.⁴⁶

Dass solche Requisiten in den dramatischen Formaten durchaus bedeutsam sind, zeigt das untersuchte Material. So dient Helmut Schmidt bei seinem Auftritt bei Wahlkampf Live 1980, neben den üblichen »Requisiten« wie Redemanuskript und Mikrofon, eine *Bild-Zeitung* desselben Tages, als Beweismittel für den schlechten Stil seines Herausforderers Franz-Josef Strauß (vgl. WL80), so beziehen sich alle Diskutanten in den

46 Freilich muss hier gesagt werden, dass zunächst von »idealen Bedingungen« ausgegangen wird, die Interferenzen oder Rückkoppelungseffekte ignoriert.

Duellen der 70er und 80er Jahre mehr oder weniger intensiv auf Gutachten, Zeitungsartikel, Wahlkampfpamphlete oder ähnliches, die sie im Verlaufe der Duelle nicht nur zitieren, sondern als faktische Beweise ihrer Existenz auch vorzeigen.

Mittel der Medieninszenierung wie der von der Kamera gewählte Bildausschnitt (Kadrierung), Verfahren der Schnitttechnik, die Länge der Sendung bzw. Übertragung und alle anderen Verfahren der medialen Gestaltung und Verfremdung, wie Blenden, Off-Kommentare etc. zeichnen sich dadurch aus, dass sie sich dem direkten Zugriff und der Kontrolle des Darstellers entziehen. Sie sind nur durch das Mediensystem *mittelbar* mit dem Kanzlerdarsteller verbunden und können von daher als *sekundäre Inszenierungsbedingungen* definiert werden. Je nach Einsatz können diese Inszenierungsbedingungen redundant, verstärkend oder konterkarierend auf die primären einwirken.⁴⁷

Prinzipiell bestimmen dabei die sekundären Inszenierungsbedingungen den Inszenierungsrahmen: Die Sendung beginnt mit der Aufblende der Kamera, sie endet mit dem »Aus« des Regisseurs, bzw. mit dem Abspann. Hinter diesem regulativen Prinzip zeigen sich jedoch wesentliche Unterschiede in der Dominanz der Inszenierungsbedingungen: Bei genuinen Medieninszenierungen wie *Zur Person* und *Drei Tage vor der Wahl* erscheinen die primären Inszenierungsbedingungen dominant, während bei *Wahlkampf Live* die sekundären Inszenierungsbedingungen stärker in den Vordergrund rücken. Überspitzt formuliert: in genuinen Medieninszenierungen wie *Zur Person* oder den Duellen »hält« die Kamera (hier beispielhaft für das sekundäre Inszenierungssystem) einfach »drauf«. Sie folgt der Bewegung des Darstellers und gibt ihm so einen größtmöglichen Gestaltungsraum für seine Selbst-Inszenierung, wohingegen in Sendungen wie *Wahlkampf Live* die sekundären Inszenierungsbedingungen das Erscheinen und das Erscheinungsbild des Darstellers steuern⁴⁸:

47 Allerdings sind die Wirkungen von primärer und sekundärer Inszenierungsebene nicht immer strikt von einander zu unterscheiden, wie Meyer et al. feststellen: »Durch die Wahl bestimmter Einstellungsgrößen, Einstellungswinkel, Schnitte, Schwenks oder Zooms bekommt die Körpersprache einen anderen Stellenwert. Die Kamera kann mit bestimmten Einstellungsgrößen Zeichen bzw. Zeichengruppen herausgreifen und so eine bestimmte Bedeutung vermitteln. *Dargestelltes Verhalten* und *Darstellung von Verhalten* lassen sich daher im Fernsehen nicht strikt voneinander trennen.« (Meyer et al. 2000: 78)

48 Man mag hier vielleicht einwenden, dass der Darsteller auch im ersten Fall keinen Einfluss auf das Erscheinungsbild hat, aber immerhin kann er mit großer Sicherheit davon ausgehen, dass das was er zu sagen und zu zeigen hat, in Gänze zu sehen ist.

Hier bleibt dem politischen Akteur nur wenig Zeit und Raum für seine Darstellung. Er ist nur für einen kurzen Moment und auf das Kommando des Fernsehregisseurs im Bild.⁴⁹ Unter Umständen zeigen die Kamerabilder nicht nur ihn, sondern auch Schnittbilder, die das Drumherum dokumentieren: Der ›Blick‹ der Kamera wandert, lenkt vom Akteur ab und ›ergänzt‹ die Selbst-Inszenierung des Akteurs durch atmosphärische Bilder, indem sie dazwischen etwa Publikum, Parteihonoratioren oder anderes zeigt.

Dramatische Inszenierungsformen als offene Spielsituation

Inszenierungs-Situationen, in denen sich der Polit-Akteur auf quasi offener Bühne bewegt⁵⁰, seinen Text mehr oder weniger improvisiert und solchermäßen die Art seiner Darstellung selbst inszeniert, können zudem als offene Spielsituationen definiert werden. Sie sind durch das gegenwärtige, nicht immer vorhersehbare Handeln der Akteure bestimmt. Der Darsteller wird nicht in eine aufoktroyierte filmische Aussage gepresst, sondern kann ganz offensichtlich die Form seiner (Selbst-)Darstellung (mit-)bestimmen. Er handelt innerhalb des medialen Rahmens immer auch als autonome Darsteller-Persönlichkeit. Dies zeigt sich etwa an dem Darstellungsverhalten des damaligen Bundesvorsitzenden der SPD Franz Müntefering und des damaligen Bundeskanzler Gerhard Schröder, die den Versuch unternahmen, die (objektive) Wahlniederlage in einen (subjektiven) Sieg zu verwandeln.⁵¹

Dies ist für den Akteur nicht ohne Risiken, weil er seine Darstellung – egal ob tatsächlich *live* oder nur gefühlt *live*⁵² – unter den wachsamen Augen seines Publikums aufführt. Zeit und Raum, Produktion und Distribution fallen hier zusammen, so dass darstellerische Fehler wie Aus-

49 In einer exemplarischen Untersuchung zu Darstellungskonventionen bei Fernsehübertragungen von Deutschen und britischen Parlamentsdebatten kommt Dietmar Schiller zu einem ähnlichen Ergebnis, wenn er für Nachrichten und Magazinbeiträge feststellt, dass »das Fernsehen [...] die Rolle eines [...] Bildregisseurs« einnimmt; »bestimmte Segmente der [...] Szenerie [werden] in den Blick genommen und in der Bildregie (bei Direktübertragungen) oder im Schneiderraum (für redaktionelle betreute Beiträge) arrangiert« (Schiller 2002: 270; runde Klammern im Original).

50 ›Bewegt‹ ist dabei etwas euphemistisch ausgedrückt, meistens sitzt er oder steht er an einem festen Ort.

51 Dabei dividierte Müntefering die Wahlergebnisse von CDU und CSU auseinander und verkündeten daraufhin: »Die SPD ist als stärkste Partei aus dem Wahlkampf hervorgegangen.« (Vgl. Müntefering im Wahlbericht der ARD zur Bundestagswahl 2005.)

52 Zu den Begriffen ›Live‹ und ›Liveness‹ siehe Kollesch 2005b.

setzer, Stotterer, falsche Wortwahl oder ähnliches zum Teil der Darstellung werden. Korrekturen der Darstellung sind folglich auch nur *coram publico* möglich.

Die Offenheit der Situation birgt allerdings nicht nur Risiken, sondern auch Vorteile. So erscheint die Darstellung als »unmittelbar vermittelte«⁵³ Darstellung der politischen Akteure und damit prinzipiell als glaubwürdig, weil sie, für den Rezipienten sichtbar, auf ein scheinbar authentisches Selbst zurückgeführt werden kann. Der *live*-haftige, sichtbare Körper des Akteurs erscheint hier als Agens der Darstellung.

Darüber hinaus erlaubt die Offenheit der Situation dem politischen Akteur die unmittelbare Reaktion auf Vorwürfe, Angriffe oder auch andere Ereignisse. Er kann hier Korrekturen vornehmen an Darstellungen, die seines Erachtens missstimmig oder misslungen sind.⁵⁴ Nicht zuletzt erlaubt die Offenheit der Situation auch die Verletzung vermeintlich impliziter Spielregeln und Darstellungsnormen. Dieses besonders spannende Darstellungsereignis stellt nicht nur für den Augenblick die Regeln der momentanen Spiel-Situation in Frage,⁵⁵ sondern gleichermaßen auch den an den Tabus rührenden Darsteller.⁵⁶

-
- 53 Der Begriff der »vermittelten Unmittelbarkeit« stammt von Helmuth Plessner. Er fasst damit die Beziehung des Menschen zu seiner Umwelt. »Dieses seltsame Verhältnis einer indirekten Direktheit, vermittelten Unmittelbarkeit zwischen Organismus und Welt, das schon im Wesen der geschlossenen Form ausgesprochen und zutiefst in der Seinsstruktur des Lebens gegründet ist [...]« (Plessner 1975: 260) An dieser Stelle beziehe ich den Begriff allerdings primär auf die Mittlertätigkeit des Mediums Fernsehen, das uns Menschen die dort auftreten, scheinbar unvermittelt, gegenüberstellt. Das Problem der vermittelten Unvermittelbarkeit des Menschen zu seiner Umwelt, bleibt hier freilich auch bestehen. Es wurde – zumindest indirekt – an anderer Stelle diskutiert, als die doppelte Wesenheit des Menschen im Körper-Sein und Leib-Haben zu fassen. (Zu dem Begriff siehe auch ebd. 48, 169, 190 u. 321ff.)
- 54 Vgl. hierzu auch Joshua Meyrowitz: »... im Gegensatz zu Zitaten in einer Zeitung kann expressives Verhalten nicht so leicht umarrangiert oder redigiert werden, [und] erscheint damit authentisch.« (Meyrowitz 1987: 83) Auch Gerhard Schröder weist indirekt in seinem zweiten Gespräch mit Gaus auf diese Eigenschaft des Mediums hin, dass er, was die Möglichkeit der Selbstdarstellung angeht, als vorteilhafter als beispielsweise die Zeitung einschätzt, weil, »[i]n der Zeitung ist man doch eher Objekt« (GG03).
- 55 Spiel wird hier mit Schwind allgemein »als ein rahmensetzendes, dynamisch vermitteltes Organisationsprinzip für die Spielenden« (Schwind 1997: 423) verstanden.
- 56 Etwa Schröder in der Elefantenrunde am Wahlabend der Bundestagswahl 2005.

Dabei basieren die unterschiedlichen *Live*-Formate allerdings auf unterschiedlichen Spielregeln. Die funktionelle, gewissermaßen dramaturgische Basis beruht dabei entweder auf Konsens-, Dissens-, oder auch offenen Gesprächsmodellen, die nicht nur den Fortgang der Sendung und der Ereignisse, sondern auch, wie später noch zu zeigen sein wird, das Rollenverhalten der Akteure erheblich mitbestimmen.

Duell-Formate als dissensorientierte Inszenierungen

Bei diesem Format greife ich auf einige Überlegungen und Ausführungen des Kommunikationswissenschaftlers Josef Klein zurück, die er zu dem Sendeformat *Drei Tage vor der Wahl* anstellt. (A.a.O.) Seine Überlegungen können im allgemeinen Sinne auch für die späteren *Kanzlerduelle* Gültigkeit beanspruchen.

Drei Tage vor der Wahl als besonders prominente »Ausprägung des Sendungstyps *politische Fernsehdiskussion*« (ebd. 14; Herv. im Original) ist demnach systembedingt dissensorientiert (vgl. ebd. 15). Sie kann als Auslagerung des institutionalisierten parlamentarischen Streites gelten, in der es in der Hauptsache darum geht, bestimmte Haltungen, Meinungen und Standpunkte zu vertreten. Daher wird an die Teilnehmer der Diskussion prinzipiell kein »Konsensanspruch gestellt, es sei denn, es handelt sich um Koalitionspartner« (ebd.). Dies spiegelt sich auch darin, dass etwa die Vertreter der Parteien – der Ausdruck ›Vertreter‹ sagt es ja bereits – nicht in eigener Sache zusammenkommen und primär eigene und individuelle Standpunkte vertreten, sondern die Leitlinien einer Partei. Klein macht darauf aufmerksam, dass sich dieser Umstand bereits im Sprachgebrauch äußere.

»So meint das Anredepronomen ›Sie‹ in der Mehrzahl der Fälle nicht – oder nicht in erster Linie die Person des angeredeten Spitzenpolitikers, sondern seine Partei. Und der in dieser Sendung überaus häufige Sprechakt des Vorwerfens wird gegenüber einem Kontrahenten oft erhoben, nicht weil der Kontrahent selber, sondern weil ein anderer Politiker oder eine Gruppierung aus der Partei etwas angeblich kritikwürdiges getan hat.« (Ebd. 16)

In dieser Sprachform wird auch die Diskussion als ein ›*inszeniertes Gespräch*‹ deutlich: *Drei Tage vor der Wahl* ist ein Format, »zu dem sich Politiker und Moderatoren ausschließlich zum Zwecke der Sendung treffen. Die Spitzenpolitiker führen gemeinsam ihnen wechselseitig bekannte Wahlkampfpositionen und Argumente vor« (ebd. 70; Herv. im Original).

Die Tatsache, dass es nicht darum geht, den offensichtlichen Dissens zwischen den verschiedenen Positionen aufzulösen, sondern darum, die

unterschiedlichen Positionen vorzuführen⁵⁷, zeigte nicht nur die Interventionen der Moderatoren, die im Verlaufe der Sendungen die Politiker immer wieder ermahnen, doch bitte so zu sprechen, dass das Publikum es auch versteht⁵⁸, sondern auch dadurch, dass etwa die Einladungsmodalitäten dem Publikum erläutert werden (vgl. DTW76: 1) oder die Situation im Studio vor Beginn der Diskussion gezeigt wird⁵⁹ und die genauen Spielregeln erläutert werden, nach denen die Diskussion ablaufen soll.

- 57 Vor diesem Hintergrund erweist sich der Vorwurf von Holly et al. bei dem Begriff ›Diskussion‹ im Zusammenhang mit Fernsehdiskussionen handele es sich um einen euphemistischen Tarnbegriff (vgl. Holly et al. 1986: 1), als falsch. Er wird von Klein überzeugend widerlegt. (Vgl. Klein a.a.O.: 15). So weisen die Moderatoren häufig auf die Selbstdarstellungsstrategien der Politiker hin und in diesem Zusammenhang, dass hier von prinzipiell unterschiedlichen Interessen und strategischen Zielen seitens der Moderatoren und der politischen Akteuren auszugehen ist: »Von Täuschung der Zuschauer über die Orientierung der Sendung [...] kann also keine Rede sein. Und wenn sie einen Schlagabtausch zwischen Brandt und Barzel, Schmidt und Kohl oder Bangemann und Strauß verfolgen, ohne daß sie dabei von den Kontrahenten oder den Moderatoren an ihre Rolle als Zuschauer erinnert werden, so hat das ebensoviel und ebenso wenig mit Täuschung zu tun wie die Spielsequenzen in Brechts Theater, die auch nur hin und wieder durch den Desillusionierungseffekt der direkten Publikumsansprache unterbrochen werden.« (Ebd. 18) Dass heute immer noch mit dem Tarnbegriff im Zusammenhang mit Duell-Formaten argumentiert wird (etwa Jerkovic 2005: 64), kann zum einem an dem Negativ-Image liegen, das Politiker-Darstellungen immer noch anhaftet, zum anderen aus einem falschen Theaterverständnis heraus plausibel werden: ›Tarnung‹ in Zusammenhang mit ›Darstellung‹, impliziert, die Darstellungen ereigneten sich in einem Als-Ob-Modus und dient solchermassen als Beleg der These, dass Politiker-Darstellungen (auch) Theater sei. Dass sie es unabhängig von solchen Begründungen sind, habe ich im ersten Teil des Buches bereits ausgeführt.
- 58 Diese Situation ist aus Kommunikationswissenschaftlicher Perspektive als ›trialogische Struktur‹ beschrieben worden (vgl. Diekmann 1982: 54): eine Person wird von einer anderen vor anderen und vor allem für andere befragt. Sie kann für einen Vielzahl von solchen öffentlichen Situationen gelten; Diekmann hält dazu fest: »In anderen öffentlich-dialogischen Kommunikationsereignissen sind die Verhältnisse komplizierter, doch bleibt die die Dreiecks-Struktur, oft doppelt ineinander verschachtelt, bewahrt.« (Ebd.) Sie entspricht freilich der klassischen ABC-Formel des Theaters: Ein Mensch »A« spielt eine Figur »B« vor einem anderen Menschen »C«.
- 59 So zeigten die Kameras eingangs etwa 50 Fotojournalisten, die von den Diskussionsleitern nur mit Mühe heraus gebeten werden konnten. (Vgl. DTW83: 1)

Wie sich später bei der Diskussion der Rollenbilder zeigen wird, bestimmt auch der Grund-Dissens zwischen den unterschiedlichen Akteuren nicht nur die dramaturgischen Leitlinien des Geschehens wesentlich mit, es wird sich auch zeigen, dass er ebenso erheblichen Einfluss auf das Rollen-Verhalten und die Darstellungsstrategien der Kanzler-Darsteller ausüben.

Die Übertragung: *Wahlkampf Live* als konsensorientiertes Inszenierungsmodell

Da bei diesem Format die politischen Akteure in einem positiven Umfeld gezeigt werden, in dem sie viel Beifall und meist nur wenig Buhrufe ernten, lässt es sich als konsensorientiertes Inszenierungsmodell begreifen. Zwar muss eingeräumt werden, dass durch das Nebeneinander-Stellen der unterschiedlichen Parteiveranstaltungen und deren Protagonisten in dem Format, als ganzes gesehen, das Publikum auch mit unterschiedlichen Meinungen und Haltungen konfrontiert wird, wenn wir jedoch die einzelnen Auftritte der Kanzlerdarsteller innerhalb der Sendung betrachten, so sind politische Protagonisten und Nebendarsteller, wie das vor Ort befindliche Publikum, oder aber auch andere Parteimitglieder bemüht, einheitlich siegesgewiss zu erscheinen. Auch das Redeverhalten des politischen Akteurs, der sein Publikum vor Ort, als »Genossinnen und Genossen« oder als »Liebe Freundinnen und Freunde« anredet, spiegelt diese Konsensbemühungen wider. Nicht zuletzt werden auch die Zustimmungsbekundungen des Publikums als kalkulierte Botschaft an das mediale Publikum eingeplant. Die Botschaft lautet: Wir haben die besseren Ideen und Konzepte und vor allem: den besseren Mann. Und: Wenn wir einig sind, werden wir gewinnen.

Als siegesgewisses Kollektiv wenden sich Redner und Publikums-Chor aber auch an den Gegner; die Botschaft lautet hier: Ihr werdet verlieren! Nicht nur die Selbst-Inszenierung und Stilisierung des Kanzler-Kandidaten als der »bessere Mann«, oder die gezielten Schmähungen in Richtung des Gegen-Kandidaten tragen zu diesem euphorischen Stimmungsbild bei, es ist auch der festliche Rahmen der Veranstaltung, das geneigte Publikum, das sich als Chor vor Ort formiert und die Ausführungen des Kandidaten laut beklatscht und jubelt, der zu diesem Konsensbild beiträgt. Als geschlossene Masse formiert sich der Chor der Anhänger unter der Führung des Kandidaten auch gegen eventuelle Störer innerhalb der Veranstaltung, die als Gegen-Chor innerhalb der Inszenierung in Erscheinung treten können. Diese Intervention bietet dem Akteur wiederum Gelegenheit zu reagieren und lässt die Situation als prinzipiell offen erscheinen. So nutzt Kohl 1983 eine Störaktion, die von CDU-Gegnern im Saal auf die Zuschaltung des Fernsehens abgestimmt

wurde, sich als Demokrat und Befürworter der Meinungsfreiheit darzustellen:

Kohl: Meine Damen und Herren lassen Sie sich nicht provozieren. Die das jetzt wollen, die wissen genau, dass wir jetzt auf Live-Sendung sind. Sie haben das vorher gesagt bekommen und jetzt machen sie Inszenierung, um deutlich zu machen, was eben bei uns angeblich von Statten geht. Ich sage dazu nur einfach: Für uns ist es wichtig, dass politisch anderes denkende [...] auf unseren Versammlungen kommen können [...] Freiheit der Demokratie ist immer auch die Freiheit des politisch anders Denkenden. (WL83)

Die Interviewsendung: *Zur Person* als Inszenierung einer offenen Gesprächssituation

Auch in diesem Inszenierungsfall scheint die Art der Rede, den Verlauf und das Regelwerk der Sendung am besten zu veranschaulichen. Anders als bei dissensorientierten Inszenierungen geht es hier nicht darum, bestimmte Argumente vorzuführen und gegeneinander zu stellen, ebenso wenig geht es, wie beim konsensorientierten Modell darum, Stimmungen zu generieren und medial zu transportieren, sondern darum, etwas Tat-Sächliches über die befragte Person zu erfahren. Sie ist alleiniger Protagonist und Akteur der Sendung. Der Fragende, Günter Gaus, wird in dieser Sendung nicht nur bildlich fast zur Gänze zum Verschwinden gebracht, er tritt durch seine Fragen auch nur soweit in Erscheinung, als er den Impuls für die Selbstaussagen des Befragten gibt.

Gaus selbst formuliert als idealtypischen Verlauf eines solchen, offenen Gesprächs:

»[M]ein Partner soll nicht mit mir argumentieren, sondern von sich erzählen. Freilich nicht erzählen, was ihm von seinem öffentlichen Standort aus als legitime Eigenwerbung nützlich zu sein scheint, sondern – von meinen Fragen gesteuert – berichten über jene Partien seiner Biographie, in denen sein Lebenslauf ein Beispiel ist, wenn es darauf ankommt: ein Beispiel im guten wie im bösen.« (Gaus 1964: 10)

Auf diese Weise soll ein Bild des Interviewten entstehen, nicht in seiner Funktion (als Kanzler) oder als typische Figur – etwa als Sozialdemokrat – sondern als Person und Mensch, der – um beim Beispiel zu bleiben – auch sozialdemokratisch beeinflusst ist/war. Der Befragte erscheint solchermaßen auch als ein »Kind seiner Zeit«, geprägt von bestimmten Entwicklungen und Neigungen.

Derart erscheinen auch die Kanzler in den Interviews nicht als Vertreter ihres Amtes, sondern sie entwerfen, wenn die Rede davon, oder

auch von ihnen als Kanzler ist, Vorstellungen und Selbstbeschreibungen von sich in ihrer Rolle.

So entpuppt sich der Dialog als quasi-monologische Inszenierung, hinter der der Fragende verschwindet. Seine Fragen sind lediglich Anstoß für die Selbstbeschreibungen und Selbsterklärungen des Gastes, dem die Bühne zur Reflexion überlassen wird. Die beständig nachhakenden Fragen von Gaus entlassen das Gegenüber ebenso wenig aus der Situation, wie die Kamera die Gestalt nicht aus den Augen lässt. Solchermaßen Rechenschaft fordernd, funktioniert die Sendung wie ein Spiegel des Befragten. Wobei prinzipiell offen ist, was sich zeigen wird und auf welche Art es zur Sprache kommt.

Epische Inszenierungsformen: Werbefilm und Dokumentation

Inszenierungsformen, die durch eine Distanz zwischen Bild und Text definiert sind, können als epische Inszenierungsformen begriffen werden. Exemplarisch stehen hierfür *Werbespots* und *Imagefilme* der jeweiligen Kanzlerparteien zu den Bundestagswahlen und die biographischen Kanzler-Dokumentationen von Guido Knopp, die in der Filmreihe *Die Mächtigen der Republik* erschienen sind. Beide Formate zeichnen sich durch ein geschlossenes Inszenierungssystem aus, das außerhalb einer gegenwartsbezogenen Politik-Inszenierung steht.

Die Filme dokumentieren keine *Ereignisse*, die gerade stattfinden sondern sie *beschreiben, deuten* und *beziehen* sich auf Ereignisse, die – bei Werbespots – entweder noch stattfinden werden oder zumindest stattfinden sollen und hierfür appellativ formuliert werden: »Helmut Kohl – Kanzler für Deutschland!« (So ein Wahlslogan der CDU von 1976), oder – bei den Dokumentationen – schon stattgefunden haben (das Leben des Kanzlers Adenauers).

Beide Formate bedienen sich dabei verschiedener Bildmaterialien, die entweder aus anderen Inszenierungs-Kontexten stammen oder extra für den Film produziert wurden. Aus diesem heterogenen Material entsteht eine Film-Collage, die auf bestimmte Wirkungen und Effekte hin (neu) montiert wird. Es sind demnach synthetische Formate. Sie beziehen sich nicht auf einen oder mehrere Akteure in einer bestimmten und konkreten Situation, sondern auf eine Vielzahl unterschiedlicher Situationen. Insofern die in ihnen gezeigten Ereignisse nicht mit dem Moment ihres Zeigens zusammenfallen, vor allem aber auch, insofern das Gezeigte eine unabänderbare Sequenz der Inszenierung ist, sind Werbefilm und biographische Dokumentation als geschlossene oder hermetische Inszenie-

nung zu begreifen, deren Form und Aussage sich bereits vor dem Moment der Ausstrahlung festgelegt wurde. Damit ist freilich nicht gesagt, dass die intendierte Aussage des Spots auch beim Publikum verfängt, aber unabhängig davon, was der Rezipient mit ihr anfängt, ist es eine in sich abgeschlossene, Erzählung mit klarer Stoßrichtung. Die Collage aus verschiedenen Bildern mit unterschiedlichen Qualitäten und aus verschiedenen Zusammenhängen führen dem Betrachter in jedem Moment die Montage des Formats vor Augen. Erst mit Hilfe einer auktorialen Autorität, der Erzählerstimme, fügen sich die Bilder zu einem sinnvollen Ganzen.

Beide Formate setzen in der Regel auf eine Mischung von Person, Partei und einer bestimmten politischen Programmatik (oder auch auf bestimmte politische Ereignisse). In den vorliegenden Werbespots liegt der Fokus dabei naturgemäß auf dem Kandidaten, der vor dem Hintergrund eines gesicherten Weltbildes (Partei) auf seine politische Arbeit (Programm) verweist. Der Tenor ist prinzipiell positiv. Auch die Kanzlerdokumentationen setzen unter Einbeziehung der anderen beiden Aspekte primär auf den Akteur. Er wird jedoch nicht einseitig positiv dargestellt sondern möglichst differenziert. Unterschiede bestehen also vor allem in den Wirkungsabsichten der beiden Genres:

Während der Werbefilm versucht, den Kandidat, die Partei und ihr Programm möglichst günstig darzustellen, stellen die Dokumentationen den Versuch dar, »wirkliches menschliches Leben und tatsächliches Geschehen« (Rabiger 2000: 15) einzufangen⁶⁰ und setzen damit den Protagonisten in einen zu problematisierenden geschichtlichen Zusammenhang.

Hinter diesen grundsätzlich unterschiedlichen Ansätzen verbirgt sich eine weitere Differenz, die m. E. Werbefilm und Dokumentation weit von einander entfernt: Zwischen Produzent und Protagonist des Werbefilms besteht eine große Übereinstimmung in der kommunikativen Zielformulierung: Es soll ein möglichst positives Bild (ein Image) von Partei und Person geschaffen und im öffentlichen Bewusstsein implementiert werden. Alles und alle, die in dem Werbefilm vorkommen oder an der Produktion des Films beteiligt sind, ordnen sich diesem Kommunikationsziel unter. Bei der dokumentarischen Darstellung hingegen ist der Protagonist dem Risiko ausgesetzt, nicht nur positiv dargestellt zu werden. Dem Interesse des Politikers nach einer positiven Außendarstellung,

60 Allerdings ist die Spannweite der ästhetischen Mittel äußerst breit. So können in eine Dokumentation auch Spielszenen (*re-enactments*) eingebaut werden, die eine Interpretation eines Geschehen wiedergeben. Insofern sind die Übergänge zwischen fiktionalen und dokumentarischen Filmen fließend.

steht das Bemühen von Regisseur (und Produzent) gegenüber, ein möglichst differenziertes Bild des in Frage stehenden Akteurs zu schaffen, etwa in dem sie auch (politische) Gegner zu Wort kommen lassen.⁶¹ Da diese politischen Dokumentarfilme bereits Geschehenes betrachten und aufarbeiten, fällen sie auch ein (letztes) Urteil über ihren Gegenstand.

Die Wortwahl der letzten beiden Sätze weist noch auf ein weiteres Merkmal der Dokumentation hin: Die zu verhandelnde Person ist nicht Produzent der im Film entstehenden Figur, sondern Gegenstand der (filmischen) Betrachtung. Sie stellt sich also nicht primär dar, sondern wird dargestellt! Sie hat damit keinen Einfluss auf Machart und Aussage des Films und wird zum Objekt des Films, dem »mitgespielt« wird, ohne dass es mitspielen kann. Damit steht die Dokumentation in fundamentaler Opposition zur Werbung. Denn der Wahlwerbespot will ja vor allem eins: Überzeugen, Aktivieren und Motivieren. Er will dies erreichen, indem er Kandidat, Partei und Programm möglichst positiv hervorhebt und andere, negative Aspekte unerwähnt lässt. Der Kandidat wird als positives Vorbild, als kompetenter Politiker, als charmanter, sympathischer Mitbürger vorgestellt und insofern ist Werbung auch auf gute Selbstdarstellungsleistungen des Kandidaten angewiesen. Hinsichtlich seiner politischen Programmatik leistet der politische Akteur vor allem ein werbendes Versprechen. Zum Nach- und Ausweis seines Versprechens wird sein im Film dargestelltes Image, das vor allem aus so genannten weichen Faktoren wie Sympathie, Integrität und ähnlichem besteht.

In seiner retrospektiven Anlage hat der biographische Film die Möglichkeit, da kritisch Resümee zu ziehen, wo die Werbung zunächst nur behauptet. Ideale Eigenschaften und Fähigkeiten, die Versprechen der Programme, das Handeln und Wirken der jeweiligen Kanzlerfigur und nicht zuletzt die Frage nach Erfolg oder nicht, werden in der Retrospektive überprüft und beantwortet.

Auch wenn die Ziele äußerst unterschiedlich sind, ist beiden Inszenierungsformen zumindest die Umorganisation von bereits vorhandenen, bzw. die Produktion von neuem Material eigen, um zu ihren dezidierten Aussagen zu kommen. Dabei scheinen Wahlwerbespots auf ein bestimmtes, standardisiertes Repertoire von Bildern zurückzugreifen, während Biographien (oder *Biopics*) eine Vielzahl unterschiedlicher Bildquellen verwenden. Dies wirkt sich auch auf die Produkte aus. Während

61 Andernfalls wären es keine Dokumentationen, sondern allenfalls Propaganda, also wieder Werbung. Wenn die Grenzen hier auch sicherlich fließend sind, wollen wir doch unterstellen, dass die hier betrachteten Dokumentarfilme grundsätzlich um eine mehr oder weniger ausgewogene Darstellung bemüht sind.

die hier untersuchten Wahlwerbefilme in der Regel bestimmten Konventionen folgen und nur selten ästhetischen Innovationen wagen,⁶² handelt es sich bei den biographischen Filmen um ästhetisch jeweils äußerst differenzierte Produkte. Wo der Werbespot auf die uneingeschränkt positive Selbstdarstellung der Figur setzt, wird in den Filmen von Guido Knopp die Darstellung der Figur hauptsächlich über Fremdbeschreibungen realisiert. Der biographische Film zeichnet die Kanzlerfigur aus der Außenperspektive. Die Figur ergibt sich hier aus der Summe einzelner Auftritte in diversen Formaten zu unterschiedlichen Zeiten. Wie beim Werbespot auch, obliegt es Regie und Schnitt ein dezidiertes Kanzlerbild zu entwerfen. Oftmals und logischer Weise orientiert sich dieses narrative Bild an geschichtlich wichtigen Ereignissen und lotet hier Position und Beitrag des Kanzlerdarstellers aus.

Auch wenn die geschlossene Situation ein bestimmendes Merkmal für beide Filmgenres ist, so lassen sich hinsichtlich des Protagonisten und dem Grad seiner Involvierung in dem Werk entscheidende Unterschiede feststellen: Wo der Werbefilm ein positives Image des Kandidaten zu konstituieren und dies vor allem durch die Aufzählung von Fakten und dem Zeigen positiver Situationen des Kandidaten zu belegen sucht, problematisiert die Dokumentation (Selbst-)Darstellung und Wirken des Kanzlers. Als Betrachter der dokumentarischen Biographie muss man sich dabei freilich gewärtig sein, dass statt der Selbst-Inszenierung des Kanzler-Darstellers eine Fremd-Inszenierung durch den Filmemacher stattgefunden hat.

Wahlwerbespots

Nach Alex Jakubowski bedienen sich Wahlwerbespots im wesentlich drei symbolischer Darstellungsstrategien: der *Image-Konstruktion*, der *Personalisierung*, und des *Negative Campaigning*. (vgl. Jakubowski 1998: 249) Dabei haben Wahlwerbefilme nicht die allgemeine Informationsfunktion der Massenmedien inne, sondern dienen primär der Maximierung des »Stimmengewinns der Parteien« (ebd.). Information und Meinungsbildung sind in solchen Spots lediglich »Mittel zum Zweck« (ebd.). In diesem Sinne enthalten Wahlwerbefilme eine direkte oder indirekte Aufforderung zur Wahl. Um sein kommunikationsstrategisches Ziel zu erreichen muss der Spot dabei bemüht sein, den Kriterien der fernsehspezifischen Darstellungsformen zu genügen. (Vgl. ebd. 54) Dementsprechend lässt sich eine gewisse Notwendigkeit zur Visualisierung der Inhalte feststellen. Da die Spots generell zu kurz sind, eine aus-

62 Einzig zu nennen sind hier die SPD-Spots von Brandt 1969 und Schröder 1998, 2002 und 2005.

fürhliche und vertiefende Darstellung des Programms und der politischen Ziele zu geben, greifen sie auf komplexitätsreduzierende Strategien zurück. Die Kandidaten in den Spots beschwören dabei allgemeine Werte (Frieden, Freiheit, Sicherheit usw.) und bedienen sich dabei einer einfachen, verständlichen Sprache. Zudem kommen in den Spots Bilder zur Verwendung, die die Aussagen stützen sollen; oftmals erscheint am Ende des Spots ein Slogan, zu dem die Aussagen verdichtet werden.

Um die Wähler zu erreichen und Aufmerksamkeit zu erregen, müssen die Spots, um mit Edelman zu sprechen, von »dramatischem Zugschnitt, aber arm am realistischen Detail sein« (Edelman 1976: 7). Dabei greifen die Spots auf eine Fülle verschiedener Bilder zurück. Sie sind in der Regel synthetische Werke und unterbreiten kein *reales* politisches Problemlösungsangebot, sondern ein *ideales*⁶³:

»Die Wirklichkeitsangebote sollen ein möglichst positives Bild der eigenen Partei vermitteln, häufig werden dabei die anderen Parteien negativ dargestellt. Letztendliches Ziel ist es, die Wähler kurzfristig dazu zu animieren, die eigene Partei zu wählen.« (Jakubowski 1998: 61f.)

Der Kanzlerkandidat der Partei spielt dabei in den hier zur Debatte stehenden Spots als erster Mann der Partei und Identifikationsfigur eine gewichtige Rolle. Als »Haupthandlungsträger« (ebd. 189) wendet er sich in den Spots direkt an die Wählerinnen und Wähler, um sie zur Wahl zu mobilisieren. Die Inszenierungsformen erweisen sich hierbei als wenig abwechslungsreich. Sie greifen meist auf szenische Hintergründe zurück, die den Eindruck einer sachlichen Erörterung stützen sollen. Die Akteure laden, wenig variantenreich, an einem Schreibtisch sitzend oder stehend, den Wähler zu einer (medial vermittelten) »intimen Unterredung«. So wendet sich Adenauer in einem Wahlspot von 1957, an seinem Schreibtisch sitzend, direkt an den Wähler, 1972 bittet Willy Brandt im Arbeitszimmer des Palais Schaumburg die Bürger zur Audienz, um »gemeinsam« die Weltlage zu erörtern. Ebenso nutzen Schmidt (1980) und Kohl (1983, 1987, 1994) die mehr oder weniger nüchterne, aber repräsentative

63 Diese Darstellungen sind nicht ohne Brisanz, denn häufig werden sie nach der Wahl als Beleg für Wahltäuschungen, der Partei an den Bürgern, herangezogen. Wachtel jedoch weist darauf hin, dass die Parteien den Wähler nicht hinsichtlich ihrer Absichten täuschen, wohl »aber hinsichtlich der Möglichkeiten, die ihnen zur Verfügung stehen, diese Absichten in die Tat umzusetzen« (Wachtel 1988: 185).

Arbeitsatmosphäre ihres Amts- oder Arbeitssitzes, um bei den Bürgern um Zustimmung zu werben.⁶⁴

In einer Variante behaupten Wahlwerbespots mit Brandt (1972) und Schmidt (1976) Fernseh- Interviewsituationen, in denen eine ›Journalistin‹ als Stichwortgeberin fungiert. 1980 geriert sich Schmidt, hinter einem Schreibtisch sitzend, gar als ›Nachrichtensprecher‹, der Neuigkeiten verliest und vor allem den Wahlkampf des Gegners kritisiert. Solche Inszenierungen »imitieren fernsehspezifische Sendeformen [...], um das persuasive Ziel des Spots zu tarnen« (Holtz-Bacha 2000: 161).

Die behaupteten formellen Inszenierungsrahmen⁶⁵ dienen offensichtlich dazu, dem Bürger die Wichtigkeit der politischen Welt zu demonstrieren, und von der mehr oder weniger glaubwürdigen Aura der Kulisse (Fernsehstudio bzw. Regierungssitz) zu profitieren. Der Kandidat erscheint hier als politischer Experte, der seine politischen Ziele erörtert, die Weltlage beschreibt, um das Vertrauen seiner Mitbürger wirbt und in manchen Fällen auch Programme und Eigenschaften des Gegners kritisiert (Adenauer 1957, mit Einschränkungen Brandt 1972; Schmidt: 1980). Die Szenarien dienen gleichermaßen aber auch als Rahmenhandlungen, um andere, *dokumentarische Bilder* zu etablieren, die oftmals durch einen Off-Kommentar begleitet werden.⁶⁶

Diese dokumentarischen Sequenzen zeigen entweder den Kanzler in verschiedenen offiziellen Situationen, oder zeigen Bilder, die negative Aussagen über den Gegner belegen sollen. Sie sind dementsprechend in *positive Selbstbeschreibungen* (vgl. Holtz-Bacha 2000: 44), die positiven Aspekte des eigenen Kandidaten und der eigenen Partei faktisch stützen sollen, und in *Negativ-Aussagen* über den politischen Gegner – sei es über die Person im einzelnen oder die Partei als Ganzes – zu unterscheiden. Hier entwickeln die Spots ein diffuses Drohpotential.

64 1998 allerdings verzichtet die SPD mit Schröder auf solche sachstützende Inszenierungsbehauptungen und siedelt ihren Clip in einem politisch neutralen Umfeld an.

65 Dem entgegen gibt es nur wenige informelle Situationen, in denen sich der Akteur an den Wähler wendet. Als halbinformell kann der Hintergrund bei der Ansprache Adenauers von 1957 gelten. Hier ist unklar, ob sich Adenauer zu Hause oder doch in seinem Amtssitz aufhält. Der Wahlspot der SPD von 1998 hingegen verlegt die Präsentation ihres Kandidaten an den Nordseestrand und verzichtet völlig auf das Zeigen von formellen Situationen.

66 Der Off-Kommentar ermöglicht oftmals überhaupt erst die Verbindung von aktuellen und dokumentarischen Bildern und eröffnet, mit den Worten Wachtels, »Off-Kommentar-vermittelte Handlungszusammenhänge« (Wachtel 1988: 76).

Positive Selbstbeschreibungen sind bildhaft, personalbezogen, anschaulich und zeichnen sich durch eine Bild-Text-Konvergenz aus. Verbal formulieren sie Werte wie Verlässlichkeit, Kompetenz, Erfahrung, Sicherheit etc. auf der Bildebene zeigen sie Bilder vom Kandidaten in konkreten Situationen, die die Attribuierung dieser Werte belegen. Die Spots bedienen sich aus einem Spektrum von Bildern, die häufig auch in Nachrichtenzusammenhängen auftauchen, und die sowohl was die Szene als auch was das Personal angeht, relativ konstant bleiben und nur in Details ergänzt oder modifiziert werden. Es sind öffentlichkeitswirksame Bilder, die die Macht und Beliebtheit des Akteurs veranschaulichen sollen: Häufig zeigen sie dabei nationale Symbole: Der Kanzler empfängt Staatsgäste vor der Bundesflagge, er nimmt die Ehrenformation der Bundeswehr ab, er wird mit der Bevölkerung gezeigt usf. Kulisse und Personal stehen dabei stets in einem inhaltlichen Zusammenhang: Der sog. ›Rote Teppich‹ oder andere staatlich-offizielle Symbole bieten den Hintergrund für Szenen, in denen der Kanzlerkandidat sich mit wichtigen ausländischen Politikern zeigt (Adenauer: 1957; Brandt: 1969, 1972; Schmidt: 1976, 1980; Kohl: 1983, 1987, 1990, 1994, 1998). Solcherart demonstriert er nicht nur seine guten Beziehungen, sondern stellt auch seinen politischen Erfolg und sein politisches Renomé heraus.⁶⁷ Die Sympathien und guten Beziehungen zwischen Kandidat und Bevölkerung werden durch das ›Bad in der Menge‹ dokumentiert (Adenauer 1957, Brandt 1972; Kohl 1983, 1987, 1990, 1994, 1998; Schröder 2005) oder auch durch Individual-Statements, so genannte *testimonials*, in denen sich einzelne Bürger oder auch Politiker für den jeweiligen Kandidaten oder die Partei aussprechen (SPD: 1969, 1976; CDU: 1990, 1994, 1998).⁶⁸

67 Peter Ludes hat 1998 solche Bilder, die in Nachrichtenzusammenhängen oftmals als Symbolbilder den politischen Alltag dokumentieren, und die in der Regel Politiker bei Begrüßungs- Verabschiedungs- oder sonstigen Zeremonien zeigen, als »Schlüsselbilder der Macht« (Ludes 1998) identifiziert. Schiller beschreibt »Schlüsselbilder oder Images« als »massenmedial konstruierte Abbilder von Personen, Institutionen oder auch Sachverhalten. Sie bilden sich innerhalb öffentlicher Kommunikationsprozesse« (Schiller 2002: 273; Herv. im Original). Insofern sich diese Bilder in Werbespots als »offizielle Bilder der Macht« geben, werden die Grenzen zwischen objektiver Berichterstattung und Werbespot unscharf, wovon Werbung und beworbenes Produkt profitiert.

68 Zu dem Begriff *testimonial* siehe auch Lützen. (Lützen 1979: 235)

Die negativen Fremdbeschreibungen⁶⁹ richten sich gegen den politischen Gegner. Sie sind (meist) unpersönlich und in ihrer Zielrichtung diffus. Negative Fremdbeschreibungen spielen oftmals mit der Angst des Wählers vor dem Unbekannten und Neuen. Sie sind daher häufig in den Wahlwerbefilmen derjenigen Partei anzutreffen, die an der Macht ist und zielen in ihrer verbal geäußerten Kritik auf den Herausforderer. Die Bilder, die in diesem Zusammenhang zur Verwendung kommen sind allerdings insofern unkonkret, als sie keinen logischen Zusammenhang zu den verbalen Äußerungen erkennen lassen. Das Bilderspektrum ist von daher unbegrenzt und keineswegs so konstant wie das Spektrum der positiven Selbstbeschreibungen. Der Zusammenhang, der zwischen den Bildern und der verbalen Aussage hergestellt wird, ist künstlich konstruiert und spekulativ. Vor allem aber: Die hier zur Verwendung kommenden Bilder sind metaphorisch:

So greift Konrad Adenauer 1957 auf Bilder aus dem kommunistisch verwalteten Ostdeutschland zurück, um auf die potentielle Gefahr, die eine Wahlentscheidung für die SPD mit sich bringen würde, hinzuweisen; ähnlich zeichnet ein Wahlwerbefilm der SPD von 1980, ohne dies freilich explizit zu formulieren, durch die Konstruktion von Bild und Text das Schreckgespenst eines faschistischen Polizeistaats an die Wand, die eine Wahlentscheidung für den Kanzlerkandidaten der CSU/CSU, Franz-Josef Strauß, mit sich bringen würde. In einer etwas harmloseren Variante warnt 1990 ein Wahlspot der CDU vor dem SED-Staat, der durch ein von der SPD freilich nie ernsthaft in Betracht gezogenes Koalitionsbündnis von PDS und SPD drohen würde.

Um den Unterschied zwischen metaphorischer und konkreter Bildsprache anschaulich zu machen, wird kurz der Wahlwerbefilm der CDU von 1957 genauer betrachtet.

Inhaltlich behandelt der Film⁷⁰ die Wahlalternativen, die entweder in der Bestätigung der regierenden CDU oder in einer Entscheidung für die Sozialisten bestünde. Das »Deutsche Wunder« – »Arbeit und Brot – Wohlstand für alle«, wird als Errungenschaft und Erfolg der westlich orientierten und der »sozialen Marktwirtschaft« verpflichteten Politik der CDU hervorgehoben und der »marxistischen Planwirtschaft« – eine Politik, für die die SPD stehe – gegenübergestellt. Diese verbal vorgestellten Alternativen werden durch die Einblendung dokumentarischer Bilder ge-

69 Strategien, die den politischen Gegner in Bilder, Aussagen oder Printzeugnissen negativ darstellen, werden unter dem Generalbegriff *negative campaigning* zusammengefasst, sie haben nach Radunski und Wagner eine lange Tradition bei bundesdeutschen Wahlkampagnen. (Vgl. Wagner 2005, Radunski 1983)

70 Ausgestrahlt im ARD am 5. September 1957.

stützt, welche die Auswirkungen der genannten Alternativen nachdrücklich vor Augen führen. Der Film zeigt zunächst Adenauer in einem Lehnstuhl am Schreibtisch sitzend. Er fasst die Leistungen der CDU-Regierung zusammen und warnt eindringlich vor einem Machtwechsel durch die SPD. Während seiner Ansprache an die »Mitbürgerinnen und Mitbürger« werden Bilder eingespielt, die die Inhalte seiner Rede stützen.

Wenn die Sprache von den Regierungserfolgen ist, werden Bilder aus der Bundesrepublik gezeigt, die volle Schaufenster, Baustellen und moderne Autos zeigen, wenn die Rede von den Sozialdemokraten ist, werden Bilder gezeigt, die arme verhärmte Menschen in alter Kleidung und Pferdekarren beim Schlangestehen zeigen. Sie stehen für die sozialistische Marktwirtschaft, die die SPD einführen wolle, und werden von Adenauer mit rhetorischen Fragen kommentiert, wie z. B.: »Und damit will man die soziale Marktwirtschaft überflügeln?«

Adenauer wirkt während seiner Ansprache nüchtern und überlegt. Seine unaufgeregte Gestik und Körperhaltung korrespondieren mit der Stimme, die den gesamten Film über zu hören ist, und die verschiedenen Bilder erläutert. Adenauer, so scheint es, will nicht kraft seines Amtes, sondern Kraft des besseren Arguments überzeugen. Die Bilder sprechen für sich, Adenauer erläutert sie nur (»Bilder aus Ostpreußen die in den letzten drei Monaten entstanden sind«). Der inoffizielle Charakter der Szenerie wird durch die Art der Rede unterstützt. Mit Hilfe der dokumentarischen Bilder wird der Beweis der Folgerichtigkeit der Argumentation geführt.

Sowohl die Szenen aus der Bundesrepublik als auch die Bilder aus Ostpreußen sind dokumentarischen Ursprungs. Allerdings besteht ein wesentlicher Unterschied in ihrer Verwendung: Während die Bilder aus der Bundesrepublik als Faktenbeleg für die Leistungsfähigkeit der eigenen, bereits geleisteten politischen Tätigkeit fungieren, entwickeln die Bilder der Armut vor allem ein Drohpotential. Die Bilder Ostpreußens illustrieren, was die Bürger zu erwarten haben, wenn sie die SPD wählen. Insofern haftet nicht nur der verwendeten Bildsprache etwas Autoritäres an, sondern auch die Sprache Adenauers entpuppt sich weniger als argumentativer Diskurs, denn als immanente Warnung, bei der Wahlentscheidung keine Fehler zu begehen.

Gleichzeitig verspricht die bildhafte Präsenz Adenauers, die außerhalb der dokumentarischen Bildsequenzen steht, Schutz vor der potentiellen Gefahr. Dabei kommt ihm nicht nur zugute, dass er die bilderdeutende Autorität des Films darstellt, sondern auch, dass seine politische Präsenz im Film auf seine reale Existenz im politischen Geschäft verweist. Die konkrete Figur Adenauers, sein konkreter Körper, seine klare

Haltung und sein gesamtes Ausdrucksgebaren versprechen so Schutz vor der nur diffus beschriebenen Gefahr. Die Art der Rede unter der Verwendung der Bilder erweist sich damit nicht als argumentativ, sondern als autoritär.⁷¹

Die Werbebotschaft verlangt eine Beschränkung des Akteurs, der in seiner Darstellung in einem kurzen Moment alle seine Vorzüge ausspielen muss. Ein Drehbuch soll zwar helfen, die komplexen Botschaften in ein klares, kurzes und stimmiges Format zu bringen, schränkt aber die Spielmöglichkeiten des Akteurs ein. Da bei Produzenten und Akteuren Einigkeit in der kommunikativen Zielrichtung besteht, ist jedoch davon auszugehen, dass die filmischen Mittel so eingesetzt werden, dass sie dem Akteur bei seinem schwierigen Unterfangen helfen und ihn vorteilhaft in Szene setzen. Der Akteur ist nicht nur Objekt der Darstellung, sondern kann aktiv an seiner Darstellung mitwirken. In dem Sinne, dass der Wahlspot als bezahltes Werbemittel (*paid media*⁷²) alle am Werk Beteiligten auf die positive Darstellung des Gegenstands/ des Protagonisten verpflichtet, fungiert der Akteur auch als Produzent des Werks.

Der Biographische Film: Die Mächtigen der Republik

Ein deutliches Unterscheidungsmerkmal zwischen Dokumentarfilm und Wahlspot ist die deutlich zu ziehende Trennlinie zwischen Produzent und Protagonist. Diese schließt eine positive Darstellung des Protagonisten prinzipiell nicht aus, ist jedoch nicht, wie beim Werbefilm, primäres Ziel der Darstellung. Der Umstand, dass in der Regel bereits vorhandenes und unterschiedliches Filmmaterial benutzt wird, trägt dazu bei, den Protago-

71 Diese Beobachtung stimmt mit der Faulstichs überein, wonach das Authentische im Fernsehen generell »zur Überwindung seiner Anonymität der Autorität [bedürfe]: Wirklichkeit als authentische muss autoritär vermittelt werden – was authentische Wirklichkeit zur autoritären verwandelt« (Faulstich 1982: 73).

72 Jakubowski hält zu dem Begriff fest: »In den USA unterscheiden die Wahlkampfstrategen inzwischen prinzipiell zwischen *paid media* und *free media*. ›Erstere umfassen alle Arten bezahlter Werbung, von Plakaten, eigenen Publikationen der Parteien, Zeitungsanzeigen bis zu Wahlspots im Fernsehen‹. Die *free media* beziehen sich dagegen auf die alltägliche journalistische Berichterstattung der Massenmedien, also Fernsehnachrichten, -sondersendungen und -debatten.« (Jakubowski 1998: 49 f.; s. hierzu auch Wagner 2005: 86; und Kleinsteuber 1987: 605f)

nisten nicht nur vom Produktionsprozess, sondern auch vom Darstellungsprozess zu entkoppeln: Er stellt sich nicht dar, er wird dargestellt.⁷³

Es gibt eine Vielzahl von Möglichkeiten, Biographien für den Film zu inszenieren. Helmut Scheuer definiert Biographik als »im weitesten Sinne jede Bemühung um, und jede Annäherung an Personen – lebende und tote – und die damit einhergehende Aufbereitung für Dritte« (Scheuer 1979: 392). Diese Definition würde auch das Sendeformat *Zur Person* mit einbeziehen, in der Günter Gaus durch seine Befragungstechnik neben Anderem auch die Biographie einer Person zu erhellen sucht.

Diese weite Begriffsbedeutung macht es nötig, unseren Analysegegenstand genauer zu bestimmen. Im Folgenden soll unter der Bezeichnung »biographischer Film« die Betrachtung eines Lebens mittels filmischer Dokumente, die aus verschiedenen Zeitepochen stammen und so in Bildform eine Biographie erhellen, verstanden werden. Die Inszenierungsbedingungen der Filmreihe *Die Mächtigen der Republik* zu diskutieren heißt also, auf eine besondere filmische Inszenierungsform der biographischen Filmdarstellung einzugehen. Es ist daher sinnvoll, zunächst die Inszenierungsweise biographischer Filmdarstellungen im Allgemeinen zu erörtern.

Prinzipiell ist die Inszenierung der Biographie dokumentarischer Natur. Dokumentiert werden soll, das hat schon das oben angeführte Rabiner Zitat deutlich gemacht, echtes Leben. Sie ist daher auch durch eine gewisse Distanz zu ihrem Gegenstand geprägt. Dies gilt sowohl räumlich, als auch zeitlich: Mehr oder weniger große Zeiträume werden in kurzer Zeit abgehandelt. Orte und Personen rücken in den Blickpunkt, die unbekannt, weit entfernt oder auch schon tot sind. Dabei ist die Dokumentation immer auch schon Deutung ihres Gegenstands. Franz Neubauer spricht davon, dass die

»zeitliche Gleichschaltung zwischen Subjekt und Objekt aufgehoben ist, indem die Zeitspanne des objektiven Geschehens gerafft wird; [...] Die zeitliche Raffung des Berichtsinhalts bietet durch die dazu erforderlichen Zeitsprünge (Schnitte) Möglichkeiten zur Manipulation des Berichtenden. Der Ausschnitt, in der Einengung des Sichtfeldes (beispielsweise durch Nah- und Großeinstellungen der Kamera im Bild), zeigt klar den Deutungscharakter des Berichts.« (Neubauer 1984: 61)

73 Wenn auch *Den Mächtigen der Republik* zum Teil Gelegenheit gegeben wird, sich innerhalb der Filme zu bestimmten Sachverhalten zu äußern, so ist die Perspektive des Films der Sichtweise des Protagonisten keinesfalls verpflichtet und die beiden Sichtweisen sind keineswegs identisch.

Weiter stellen biographische Darstellungen in der Regel kein singuläres, exzentrisches Interesse dar, sondern wollen anhand der Biographie immer auch Zeitgeschichte exemplifizieren. Ohne den konkreten historischen Zusammenhang fehlt der biographischen Darstellung Wesentliches.

»Wird dem ›Helden‹ nämlich seine Umwelt entrissen, dann fehlt der notwendige Erklärungszusammenhang für die besondere, seine historische ›Größe‹ ausmachende Leistung. Was ist ein Luther ohne die Reformation, Wallenstein ohne den Dreißigjährigen Krieg, Napoleon ohne die französische Revolution, Goethe ohne die Dichtung und Nietzsche ohne die Philosophie? Ein ›magischer‹ Name oder nur noch ein Mensch.« (Scheuer 1979: 401)

Geschichte, im Großen wie im Kleinen, bildet hier die Topographie, auf der sich das Leben abspielt. Andersherum wird so Geschichte personalisiert. Und auch hier gilt: »Geschichtliche Darstellung ist grundsätzlich nicht einfach Wiedergabe und Abbildung einer Vergangenheit, sondern ist auch Sinngebung, das heißt Auswahl, Deutung und Perspektivierung.« (Hardtwig 1988: 235) Insofern ist

»Personalisierung als Verfahren von Geschichtsdarstellung [...] auch grundsätzlich nicht nur beliebig verfügbares, wertneutrales Darstellungsmittel, sondern schließt immer eine bestimmte Stellungnahme zur dargestellten Wirklichkeit und zu Sinn und Absicht der jeweiligen Geschichtsdarstellung ein.« (Ebd.)

Dies lässt sich auch für unseren Analysegegenstand konstatieren. Inhalt und Botschaft des Films ist auf die Figur des Kanzlers konzentriert. Anhand des Lebensweges – insbesondere anhand der Jahre als Kanzler wird die Vita untersucht und an den geschichtlichen Ereignissen gespiegelt und vielschichtig beleuchtet. Letzteres markiert einen wesentlichen Unterschied zum Werbefilm. Ein weiterer, der mit dem anderen Anliegen des Formats zusammenhängt, besteht in der größeren Anzahl der Figuren, die in der Inszenierung vorkommen. Wenn im Werbespot hauptsächlich der thematisierten Figur selbst Gelegenheit zur Selbstdarstellung gegeben wird, so wird in den Filmen von Guido Knopp die Darstellung der Figur hauptsächlich über Fremdbeschreibungen realisiert. Dokumentarisches Filmmaterial, Fotos aus allen Zeitepochen sowie verschiedene Augenzeugen, die aus heutiger Perspektive vor der Kamera die Figur in der jeweiligen Zeit beschreiben, wechseln sich ab. Während das dokumentarische Material vor allem als faktisches Belegmaterial für die geschichtlichen Ereignisse genutzt wird, nehmen die Zeitzeugen eine deutende Einschätzung von Lage und Verhalten des Protagonisten ein. Der Hinter-

grund der Zeitzeugen ist dabei vielschichtig. Es können (politische) Weggenossen sein (Sekräterinnen, Minister, Parteifreunde), politische Gegner, Familienangehörige, mehr oder weniger neutrale Beobachter, wie die Journalisten Löwenthal und Appelt oder auch andere Kanzler, die sich über das Verhalten ihres Vorgängers oder Nachfolgers äußern.

So nimmt Altkanzler Schmidt gleichermaßen eine generelle Einschätzung der politischen Klasse der ›Adenauer-Generation‹ vor (vgl. PATRIARCH), wie er auch das spezielle Management seines Amtsnachfolgers Helmut Kohl in Bezug auf die Deutsche Einheit kritisiert (PATRIOT). Diese Zeitzeugen-Statements und deren Deutungen sind nicht unproblematisch, wie Reinhard Ruttman bemerkt, denn »das Erfahrungsfeld« und »ihre zufällige Beteiligung an bestimmten Vorgängen, die Reflexionsfähigkeit und schließlich die Artikulationsfähigkeit und das Erzählalent«, mache sie »zu qualitativ sehr unterschiedlichen Informanten der Zeitgeschichte« (Ruttman 1988: 55). Dem stimmt Dieter Frank zu, wenn er feststellt, dass das »Talent, mit einigen Sätzen einem Laienpublikum Einsicht in wesentliche Aspekte und Zusammenhänge zu bieten« (Frank 1988: 51), nur wenigen gegeben sei. Der Experte erweise sich in dieser Hinsicht, »ebenso wie der Augenzeuge – als mangelhafter Ersatz für die direkte Betrachtung historischer Vorgänge in der Form von zeitgenössischen Filmmaterial« (ebd. 51). Deutlich wird, dass hier nicht nur das Leben einer wichtigen Persönlichkeit beleuchtet werden soll, sondern anhand dieser auch die dazugehörige Geschichte. Erst innerhalb der Historie bekommt Wirken und Position der Figur einen Sinn. Geschichte wird so dem Betrachter als von Menschen mitinitiiertes, teilweise auch produziertes Ereignis nahe gebracht. Dafür empfiehlt sich nach Knopp, die Perspektive auf die Geschichte mittels der handelnden Figuren zu eröffnen, »Nähe [...] [sei] dann zu erwarten, wenn Geschichte ›menschlich‹ dargestellt wird – im wohlverstandenen Sinn also personalisiert« (Knopp 1988: 6).

Bezüglich der filmischen Aussage ist das dokumentarische Filmmaterial ebenso wenig ›unbelastet‹ wie die Aussagen der Zeitzeugen. Die Dokumentation der Biographie aus filmischen Fundstücken und den Äußerungen einiger weniger Zeitzeugen bedingen eine mehr oder weniger willkürliche Perspektive auf die jeweilige Zeit.⁷⁴ Dieter Frank urteilt kritisch über das für historische Dokumentationen zur Verfügung stehende Bildmaterial:

74 John Grierson, einer der Gründerväter des Dokumentarfilms, spricht vom Dokumentarfilm als »kreativer Bearbeitung des Wirklichen« (Grierson, zit. nach Rabiger 2000: 15) und unterstreicht damit gleichermaßen das Zufällige der Stoffe, wie er auch den inszenatorischen Einfluss des Regisseurs auf die Wirklichkeitsperspektive.

»Den Auswahlprozeß überlebte, was publikumswirksam war und der Linie der Wochenschau-Eigentümer entsprach. Und was die offiziellen Ereignisse anbelangte, so gerieten vor allem die Äußerlichkeiten in die Wochenschau: der große Bahnhof, das Händeschütteln. Die Widerwärtigkeiten hinter den Kulissen blieben verborgen.« (Frank 1988: 49)

Dass dies auch für unser Analysematerial zutreffend ist, zeigt etwa die Dokumentation über Adenauer, die aus einer Vielzahl zusammenmonierter Wochenschau-Berichte, Propaganda- und Werbefilmen oder auch aus Interviewsequenzen bei Fernsehauftritten – u. a. bei Gaus – besteht. Gleichmaßen bestehen die Bilder, die Kohls Agieren und Handeln zu den Zeiten der Wiedervereinigung zeigen, aus damals aktuellen Nachrichtenbildern, die nun als historisches Belegmaterial angeführt werden. Für die anderen Filme ließe sich Gleiches anführen.

Dies bedeutet, dass ein wesentliches Versprechen, das der biographische Film zumindest implizit macht, nicht eingelöst wird: Keinesfalls wird allein durch die große Masse an unterschiedlichen Bildern ein differenziertes Bild oder gar der Blick hinter die offizielle Fassade möglich. Im Gegenteil: für das Material, das sich hauptsächlich aus bereits bekannten und veröffentlichten Bildern (egal ob aus Nachrichten, Werbung oder sonstigen Zusammenhängen) zusammensetzt, ist anzunehmen, dass sie das offizielle Image der Figur noch verstärken.

Daran vermögen auch die Zeitzeugen nichts zu ändern, die zwar die Bilder deuten, sie aber durch ihre Deutung qualitativ nicht verändern können. Ohnehin erscheint an den Zeugen problematisch, dass ihre Beiträge noch am ehesten als »zufällige Wirklichkeitssplitter« (Frank 1988: 50) bezeichnet werden können, die ein bestimmtes Ereignis aus subjektiver Perspektive beschreiben. »Ihre Möglichkeiten im Rahmen historischer Dokumentationen liegen im Anekdotischen.« (Ebd.) Insofern sind historische Dokumentationen trügerisch, als dass »manche glauben, es gäbe sie wirklich«, so Frank weiter, der Begriff lasse zwar ein »objektives Gebilde« erwarten, ist jedoch ein »subjektives, willkürliches Gebäude« (ebd. 49).

In diesem Sinne müssen die solcherart dokumentierten Lebenswege auch als Ergebnis mehr oder weniger zufälliger Koinzidenzen begriffen werden.⁷⁵ Bei unserem Beispiel: Kanzlerschaften lassen sich wohl planen

75 Diese Erkenntnis scheint dazu zu führen, dass man zumindest davon Abstand genommen hat, biographische Darstellungen als singuläre, historische Wahrheiten zu goutieren. Mit der Wahrnehmung des Konstruktionscharakters von Historie hat sich mehr und mehr die Technik einer multiperspektivischen Darstellung durchgesetzt: »In der Diskussion um die historische Narrativik, d. h. um den Erzählcharakter der Geschichtsschreibung«,

und in Angriff nehmen, sie planvoll umzusetzen erscheint jedoch aufgrund der vielen Unwägbarkeiten als unmöglich. Darauf weisen auch die Aussagen der Kanzler(-Aspiranten) bei Günter Gaus hin. Vieles, so Willy Brandt 1987, sei ihm in seinem Leben in den Schoß gefallen (GG87). Ebenso Helmut Schmidt in der Perspektive auf das noch Bevorstehende: »Es gibt durchaus nach meiner Vorstellung Aufgaben in vieler Menschen Leben« so Schmidt 1966, »die so bedeutsam sind, daß man dafür vieles opfern oder aufs Risiko stellen muß« (GG66: 431⁷⁶). Damit deutet er gleichermaßen die Möglichkeit der Kanzlerschaft an, wie er auch deren momentane Unmöglichkeit konstatiert. Die Wirkung des Dokumentarfilms jedoch, so stellt Scheuer fest, ist die umgekehrte:

»Die Chronologie eines Lebens – wohl dokumentiert und vor allem abgeschlossen – verführt geradezu zu einer konsistenten, d. h. einer planvollen und sich einem Gesamtentwurf einfügenden Darstellung. Ein Leben vom Tode her betrachtet gewinnt seine Ausstrahlungskräfte besonders durch die erreichte Identität des Individuums – und die wiederum ist meist festgelegt auf die öffentliche Rolle. Eine Determination vom Ende (bzw. Höhepunkt) aus erzeugt beinahe notwendigerweise eine erzählerische Konsistenz, die ihre scheinbare Entsprechung in der Chronologie des Lebens erhält. Ästhetische Kohärenz und individuelle Lebenseinheit stützen sich nun wechselseitig. Die Lebensentfaltung erscheint in jeder Stufe als sinnvoll und auf ein Ziel gerichtet.« (Scheuer 1979: 399)⁷⁷

Aus einer Person mit vielfältigen Möglichkeiten entsteht so in und durch die reduzierte Darstellung der Figur, deren Weg schicksalhaft vorge-

so Scheuer, »haben Fachhistoriker einsehen müssen, daß Objektivität, Sicherheit, Wahrheit und Plausibilität nicht selten durch ästhetisches (erzählerisches) Arrangement vorgetäuscht werden. Die Kunst der Geschichtsschreibung sorgt allzuleicht dafür, daß ›eine Totalität, eine Welt in sich‹ entsteht, wie schon Johann Gustav Droysen in seiner Historik festgestellt hat. So wollen moderne Historiker – indem sie auch auf Erzählhaltungen gegenwärtiger Prosa verweisen – auf eine selbstherrliche und aus der Vogelperspektive urteilende Geschichtsschreibung verzichten und fordern stattdessen eine ›multiperspektivische Darstellung‹ (Christian Meier), die sich des relativen Wahrheitsanspruchs bewußt bleibt.« (Scheuer 1979: 399)

76 Einige der Interviews sind in Gaus 2000 protokolliert worden; die hier angegebenen Seitenzahlen beziehen sich auf diese Protokolle. (Siehe hierzu auch die Erläuterung im Quellenverzeichnis.)

77 Vgl. hierzu auch Hartwig: »Unzweifelhaft verbindet sich mit der Personalisierung ein Reduktionismus gegenüber der Vielfalt und möglichen Gegenläufigkeit gesellschaftlicher Prozesse, Interessen und Bewusstseinslagen.« (Hartwig: 235)

zeichnet erscheint und deren Leben sich in der Erfüllung dieses Schicksals gleichsam vollzieht. Wenn also auch die Dokumentation bestimmte, ethische Grundsätze formuliert⁷⁸, so kann sie dennoch, schon aus strukturellen Gründen, um ein solch reduziertes Darstellungsergebnis nicht herum zu kommen. Positiv formuliert: »Ein Dokumentarfilm ist ein Ausschnitt der Realität, gesehen durch die Augen eines fühlenden Menschen, denn jeder Dokumentarfilm betrachtet die Wirklichkeit aus der Perspektive eines Individuums.« (Rabiger 2000: 16) So wird ›Wirklichkeit‹ zu einer relativen Größe, die ›Wirklichkeit‹ einer personalen Biographie zu einer figurativen Beschreibung.⁷⁹

Damit lässt sich für die Kanzlerdarstellungen feststellen, dass die Inszenierungsleistung der dokumentarischen Filme darin besteht, nicht nur die Biographie großer Staatsmänner zu erzählen, sondern auch an ihnen, die sich vollziehende Geschichte anschaulich zu machen. Dabei werden die Protagonisten mal mehr als große Gestalter des (deutschen) Schicksals, mal auch als ihre Spielbälle und Opfer beschrieben. Aus der Mischung von Statements der Zeitzeugen – teilweise auch der Protagonisten selber – und dem Zeigen geschichtsmächtiger Bilder konstruieren die Filme so ein Spannungsfeld zwischen politisch aktivem Wirken und einem eher reaktiven Umgang mit den Ereignissen.

Dabei suchen die Filme durch einen je besonderen Stil, die jeweils adäquate Darstellungsform für den Protagonisten zu finden. Das Bild der Figur entsteht durch das Ordnen, Arrangieren und Deuten bereits vollzogener Darstellungsleistungen, die quasi kritisch analysiert und interpretiert werden. Besonders hier zeigen die Bilder unterschiedliche Qualitätä-

78 So formuliert etwa Erwin Leiser paradigmatisch: »Mit dokumentarischen Mitteln arbeiten heißt, nicht mehr aus der Wirklichkeit herauslesen, als sie enthält, und dem Zuschauer zu überlassen, was er in die Filmszenen hineinliest.« (Erwin Leiser, zit. nach Neubauer 1984: 52)

79 Rabiger macht in diesem Zusammenhang darauf aufmerksam, dass bei dokumentarischen Filmen unterschiedliche Interessenslagen unterschiedliche Ergebnisse hervorbringen können: »Den Möglichkeiten des Dokumentarfilms sind keine Grenzen gesetzt, aber immer geht es ihm um die Lebenswirklichkeit. Doch was genau ist Wirklichkeit? Für den materiellen Geist ist sie etwas Objektives, das alle übereinstimmend sehen und messen können. Große Fernsehsender oder Produktionsgesellschaften, die immer mit Rechtsstreitigkeiten rechnen müssen, erwarten von einem Dokumentarfilm daß er nur das enthält, was offensichtlich ist, was bewiesen oder notfalls vor Gericht vertreten werden kann. Es ist daher nicht verwunderlich, dass solche Institutionen lieber reine Informationsfilme oder sogenannte Hofberichterstattung produzieren als echte Dokumentarfilme, die sich durch sozialkritisches Engagement und persönliche Anteilnahme auszeichnen.« (Rabiger 2000: 18f.)

ten, zeigen sich aber auch qualitative Unterschiede im Umgang mit den Bildern. So verwendet der Film *Der Visionär*, indem er etwa den berühmten Kniefall Brandts in Warschau zeigt, Bilder, die in ihrer Symbolik bereits wirkungsmächtig die Kanzlerfigur symbolisieren; oder, anders gesagt: in denen sich das Wesen und das politische Wollen, Erfolg oder Misserfolg, in einer einzigen Sequenz oder Szene auszudrücken scheint. Solche Bilder lassen sich, außer bei Helmut Schmidt, bei allen Kanzlerbiographien finden. Wenn auch nicht ganz so eindrücklich wie Willy Brandts Kniefall, findet der politische Erfolg Adenauers seinen bildlichen Ausdruck vor allem in den Szenen, die die »Heimkehr der 10.000« in Friedland zeigen. Adenauer, durch Krankheit verhindert, ist selbst nicht anwesend, aber die singende und Gott dankende Menge, bezeugt die Tat des Kanzlers.

Bei Kohl lassen sich gleich mehrere solcher Bilder finden: Zum einen Bilder von der Kundgebung in Dresden, wo er die historischen Worte spricht: »Mein Ziel bleibt, wenn die geschichtliche Stunde es zulässt, die Einheit der Nation«, die Bilder von Kohl mit Gorbatschow auf der Krim, wo die Staatsmänner, beide leger gekleidet, die Einheit Deutschlands am groben Holztisch auszuhandeln scheinen⁸⁰ oder, um ein letztes Beispiel zu geben, von Kohl mit Mitterand Hand in Hand auf den Schlachtfeldern von Verdun.

Besonders bei diesem Film, aber auch bei allen anderen, werden politischer Stil und Person als unlösbar miteinander verbunden dargestellt. Die »beträchtliche Physis« (Stoltenberg in: PATRIOT) des Politikers Kohl und sein bürgerliches (teilweise auch provinzielles) und wenig offizielles Auftreten in Strickjacke werden dabei als Schlüssel zum Erfolg betrachtet. Denn gerade an solchen Stellen unterstellt der Film Kohl ein besonderes Bewusstsein für die Inszenierung geschichtsträchtiger Bilder.⁸¹

Künstlerische Kreativität entwickeln die Filme da, wo sie durch ihre Form den Politiker in seiner Erscheinung gerecht werden wollen. So zeigen die letzten Bilder von *Der Patriarch* den Kanzler Adenauer bei seiner letzten Fahrt (im Sarg) über den Rhein. Fluss und Schifffahrt symbo-

80 Gleichzeitig wird dieser Mythos aber auch dekonstruiert. Diese Szene, die gemeinhin als Belegbild für die Zusage Gorbatschows zur deutschen Einheit gilt, steht nicht mit ihr im direkten Zusammenhang. Die Zustimmung zur Einheit und zum Verbleib der Bundesrepublik in der Nato gab Gorbatschow schon vor Beginn der Kaukasus-Reise, wie Kohl in dem Film einräumt. (Vgl. PATRIOT)

81 Auch die Urlaubsinszenierungen, die der am Wolfgangsee urlaubende Kohl einmal im Jahr von sich und seiner Familie herstellen ließ, verraten sein Geschick, sich als volksnaher Kanzler darzustellen.

lisieren dabei nicht nur Leben und Vergehen, den Lebensweg der Menschen generell, sondern zeichnen damit auch noch einmal den täglichen Weg nach, den der Kanzler während seiner Regierungszeit von seinem Heim zum Amtssitz nahm. Der Alte, so der Film, ist in seinem Tod noch Denk- und Mahnmal für die Gründungszeit der Bundesrepublik.

Ganz anders wird Brandts Ende – bei Herstellung des Filmes ist er immerhin schon einige Jahre tot – in dem Film *Der Visionär* nicht thematisiert. Der Rücktritt Brandts, der den Schlusspunkt des Filmes bildet, entspricht dem mythischen Heldenod: Willy Brandt strahlender Held und edler Kämpfer, geht, gestürzt durch die Verräter in den eigenen Reihen, unter: »Der Visionär hat seine Zeit gehabt.« (VISIONÄR) So scheint er gleichsam im Zenit seiner Macht zu verfließen.⁸²

Auffallend ist auch, dass beim nüchternen Kanzler Schmidt Bilder, die sich als Nachweis seines politischen Erfolges oder auch Misserfolg eignen, gänzlich fehlen. Der Erzähler wie auch Henry Kissinger bedauern gleichermaßen, dass es die Geschichte, trotz »Deutschen Herbsts« und Ölkrise, Schmidt, dem »begabtesten und fähigsten Politiker seiner Generation« (LOTSE) versagt hat, sich vor ihr auszuzeichnen. Das Fehlen von geschichtsträchtigen Bildern wird in diesem Film durch die Historie, oder besser noch: durch das Ausbleiben der Geschichte erklärt.

Epische vs. dramatische Inszenierungsformen

Über Inszenierungsformen der Kanzlerdarstellung lässt sich zusammenfassend Folgendes sagen: es gibt epische und dramatische Inszenierungsformen. Die Inszenierungsformen zeichnen sich durch unterschiedliche Regularien und Spielregeln aus. Darstellungssysteme erscheinen so als entweder prinzipiell geschlossene oder offene Inszenierungen der Kanzlerdarstellungen. Bei geschlossenen Systemen sind nicht nur die Regeln, als Merkmal einer jeden Spielsituation⁸³, festgelegt, sondern das Ergebnis der Darstellung, das in Form eines fertigen Films vorgelegt wird, ist vor seiner Aufführung bereits vorweggenommen. Bei Werbefilmen erscheint dies vorteilhaft. Die zeitliche und räumliche Trennung von Produktion und Distribution bewirkt, dass der Darsteller nicht unter dem

82 Das dies nicht ganz zutreffend ist und manche gar der Meinung sind, Brandt habe vor allem nach seinem Rücktritt vom Kanzleramt ein beträchtliches politisches Wirken an den Tag gelegt, wird damit unterschlagen.

83 Vgl. dazu Helmar Schramm: »...es gibt gewisse Merkmale, die auf sämtliche Spiele [und damit auch auf Spielsituationen; C.S.] zutreffen, wie beispielsweise Regelmäßigkeit, Begrenzung, dynamische Komplexität.« (Schramm 2005: 307)

Druck steht, in einem bestimmten Moment präsent zu sein und seine Darstellung live leisten muss. Er kann seine Darstellung in kleine Einheiten zerlegen und dies zudem unter dem Vorbehalt, sie nötigenfalls korrigierend wiederholen zu können. Bei biographischen Dokumentationen kann dies auch ein Nachteil sein: Der Akteur wird dargestellt, ohne sich selbst darstellen zu können. In beiden Fällen wird der Schneidetisch, auf dem das Material angeordnet wird, zur maßgeblichen Inszenierungsinstanz. Die Geschlossenheit der Darstellung, die dem Rezipienten bei beiden Formaten den Vorgang seiner Entstehung (Produktion) vorenthält und an die Stelle der transitorischen Darstellung das fertige Werk stellt, verunmöglicht das Erlebnis der Aufführung. Ob bei solchen Formaten überhaupt von theatralischen Vorgängen gesprochen werden kann, erscheint somit als fraglich. So bleibt zwar die Frage nach der Art der Darstellung zentral, nur ist sie vom Protagonisten abgelöst und wird hauptsächlich von Produzent, Regisseur, Kameramann und Cutter beantwortet.

Die offene Inszenierungsform ist prinzipiell vom dramatischen Zugschnitt. Einheit von Handlung und Zeit sind gegeben und obwohl das Mediensystem den Inszenierungsrahmen stellt, ist der Ausgang der dargestellten Situation prinzipiell offen. Bis zum Abschluss der Sendung kann der Fortgang eine unerwartete Richtung nehmen, wie etwa in der Sendung zur Bundestagswahl 2005, als sich der noch amtierende Bundeskanzler Gerhard Schröder, entgegen des Wahlergebnisses und ungeachtet der Wahlergebnisse sich zum politischen Sieger der Wahl erklärte. (Vgl. u.a. Leinemann 2006)

Bezogen auf die Inszenierungsrahmen bedeutet dies für den Kanzlerdarsteller entweder ein weites Aktionsfeld für Selbstinszenierungen – d.h. er kann sich hier nach seinen eigenen Vorstellungen darstellen und präsentieren – oder sie zeigen den Kanzler-Akteur über dezidiert gesammeltes und geordnetes Material, so dass er wenig bis überhaupt keinen Einfluss auf sein dargestelltes Image hat. Die Inszenierungsform hat wesentlichen Einfluss auf die Darstellerautonomie, die uns im nächsten Abschnitt besonders beschäftigen wird. Hat sich hier bereits gezeigt, dass die Inszenierungsformen entscheidenden Anteil an den darstellerischen Freiraum des Akteurs hat, so lassen sie sich im Folgenden dazu nutzen inszenierungsbedingte Darstellungsstile vorweg zu differenzieren: Dramatische Inszenierungen befördern einen augenblicksorientierten Darstellungsstil, der immer auf den Akteur zurück weist und spontan-situativ entsteht, epische einen typologischen, der wesentlich von der Inszenierungsform abhängt.

NORMATIVE BEDINGUNGEN DER KANZLER-ROLLE: ZWISCHEN ROLLENTRÄGERSCHAFT UND ROLLENSPIEL

Anders als bei der Diskussion der Inszenierungsrahmen und -formen, die vor allem die Frage nach den Bedingungen des Ortes bedeutungsvoll werden lässt, fokussiert die Frage nach der Kanzlerrolle primär den personalen Rollenträger und dessen Spiel im Verhältnis zu seiner Umwelt: Der Kanzlerdarsteller schlüpft in die Rolle des Kanzlers, eignet sie sich an und definiert sie bestenfalls neu.

Egal, ob bei der »handfesten Konfrontationen mit dem politischen Gegner« (Schönbach, Baker, Norporth 1981: 532) im Duell, in den durchinszenierten und imageorientierten »Wirklichkeitsangeboten« (Jakubowski 1998: 122) der Wahlwerbespots oder während der programmatischen Rede vor dem Wahlvolk – immer geht es darum, der Rolle des Kanzlers gerecht zu werden, bzw. darum, eine konkrete Vorstellung von dem zu vermitteln, wie der Kanzlerdarsteller die Rolle zu spielen gedenkt. Diese Darstellung ist allerdings nicht nur eine individuell zu gestaltende Aufgabe, sie ist auch als eine sozial-gesellschaftlich normierte Darstellungsaufgabe zu betrachten, und insofern hat sie immer auch der konkreten historischen Situation Rechnung zu tragen. Alle diese Aspekte sind als konstitutive Vorbedingungen der Rollengestaltung in Erwägung zu ziehen.

Wenn Radunski im Zusammenhang mit demokratischen Wahlen von drei klassischen Kandidatentypen spricht, die sich als Antwort auf die verschiedenen historischen Bedingungen herausgebildet hätten, definiert er im Grunde genommen drei unterschiedliche Rollenmodelle:

»Da ist erstens der Kandidat, der in schwierigen Zeiten wieder Ruhe und Ordnung herstellen will. Er ist der Mann, der in schwierigen Zeiten die Rückkehr zu normalen Zeiten signalisiert. Ganz anders der zweite Typ, den man Reformen nennen könnte. Er will eine neue Richtung in der Politik seines Landes. Bei dem dritten Typ schließlich handelt es sich um einen Kandidaten, der moralische Zustände schafft oder wiederherstellt. [...] Hier versucht der Kandidat in seiner Kampagne den Bedarf an Moral und Idealismus zu erfüllen und selbst neue Werte zu setzen.« (Radunski 1980b: 21)

Diese konkreten Typenbeschreibungen setzen Rollen in einen sozialen (gesellschaftlichen) Kontext; sie entsprechen in etwa Wachtels Feststellung, wonach »soziale Rollen [...] generalisierte Verhaltenserwartungen an Individuen gleicher Positionen« (Wachtel 1988: 23) formulieren. »Das Individuum wird [dabei] unter bestimmte, auf Positionen bezogene ›Bündel‹ von Verhaltenserwartungen subsumiert« (ebd.). Für die Darstellungssituation des Politikers im Fernsehen lässt sich daher mit Christine

Kugler feststellen: »Spiel und Kulisse sind vorgegeben, wie die Rolle gespielt wird, ist Sache des Politikers.« (Kugler 1998: 157)

Die ›Rolle‹ ist also zum einen als sozial normiertes Konstrukt und Produkt bestimmter gesellschaftlicher Konventionen und Vorstellungen zu verstehen, gleichzeitig stellt sie an ihren Gestalter inhaltliche und ästhetische Anforderungen: Sie muss dargestellt und ausgefüllt werden. Hier beginnt der spielerische Freiraum. Denn was die Rollengestaltung angeht, ist der Rollenträger relativ autonom. Eine politische Rolle lässt sich zwar nur unter Beachtung der interdependenten Beziehungen von Rollenvorgaben (Urheberschaft) und Rollenrezeption gestalten. Diese formulieren allerdings nur Mindestanforderungen; der Rollenspieler muss der Rolle seinen persönlichen Stempel aufdrücken. Wachtel definiert dieses vertrackte Verhältnis des politischen Rollenspielers zu seiner Umwelt wie folgt:

»Da nur persönlich bekannte Personen als Adressaten personenbezogenen Verhaltenserwartungen dienen können, müssen Politiker im Rahmen der Repräsentanz des organisationsmäßigen Zusammenhanges von Entscheidungsprämissen und der Darstellung ihrer Stellenkompetenz eine persönliche Identität aufbauen bzw. zu stabilisieren suchen. Die Parteiidentität wie auch die Identität der Stelle dürfen allerdings durch diese persönliche Darstellung nicht in Frage gestellt werden. Auftritte prominenter Politiker müssen also Chancen zur persönlicher Darstellung bieten. Sie dürfen nicht als unpersönliche Konsequenz von Programmentscheidungen und Stellenanforderungen aufgefasst werden. Die in der Parteiorganisation formalisierten und auf die Stelle bezogenen typisierten Verhaltenserwartungen definieren nur die Mindestanforderungen. Darüber hinaus haben persönliche Motive und persönlicher Einfluss des Kandidaten hinsichtlich der Programmentscheidungen der Partei und der Amtsführung sichtbar zu werden.« (Wachtel 1988: 25)

So unterschiedliche Rollenträger wie Adenauer, Brandt, Schmidt, Kohl oder Schröder verdeutlichen, dass sich auf die Frage, wie die Kanzlerrolle zu gestalten ist, ganz unterschiedliche Antworten finden lassen. Gerade die Kanzler-Nachfolger versuchen oftmals, sich deutlich vom Vorgänger abzuheben und ein eigenes Rollenprofil zu entwickeln. Die Darsteller sind in der Ausgestaltung ihrer jeweiligen Rolle individuell so prägnant, dass sich jede neue Rollenübernahme mit bestimmten Bildern, Vorstellungen und Attributen verbinden lässt.⁸⁴

84 Diese gehen freilich nur als »Schlagbilder« (Diers 1989) oder »Schlagwörter« in die öffentliche Wahrnehmung über. Dann verbindet sich mit der Kanzlerschaft Willy Brandts das Bild vom niederknieenden Kanzler in

Der Darsteller wird hier vom Rollenträger zum Rollenspieler, der der Rolle klare ästhetische und funktionale Konturen gibt, die auch für zukünftige Rollenbilder Orientierungswert haben können, denn die individuelle Rollendarstellung ist immer auch in eine gewisse Tradition kanzlergemäßer Repräsentanz eingebunden. Adenauer gilt nicht nur als ›der Alte‹ und der Patriarch der Bundesrepublik, seine spezifische Rolleninterpretation prägte beispielsweise auch das Wort von der ›Kanzlerdemokratie‹, die in der deutschen Demokratie auch heute noch bedeutungsvoll ist. Ebenso formte Gerhard Schröders Umgang mit der Kanzler-Rolle den Begriff ›Medienkanzler‹.⁸⁵

Es soll hier nicht behauptet werden, dass die Kanzler selbst diese Begriffe in Umlauf gebracht haben. Dennoch wird bei Betrachtung des Materials deutlich, dass hinter den Darstellungen nicht nur dezidierte Inszenierungsabsichten stecken, sondern auch, dass diese durch bestimmte Rolleninterpretationen und Rollendarstellungen gestützt werden. Dieses Rollenspiel muss konsistent sein, damit das Individuelle des Kanzlerdarstellers immer auch erkennbar bleibt. Kugler hält fest:

»Wie auch immer der Politiker im Studio agiert – er muss sich zu seiner medialen Existenz adäquat verhalten: Zitate müssen durch die aktuelle Inszenierung stimmig kontextualisiert werden, und ein zugeschriebener Typus darf nicht völlig zurückgewiesen werden, da dessen Konstruktion aus früheren Auftritten beruht. Als Volksvertreter und Parteipräsident muss der Politiker eine konsistente Figur abgeben, auch in seiner Fernseh-Biographie. Widersprüche und Brüche in der medialen Existenz führen unweigerlich zu einem Verlust an politischer Glaubwürdigkeit, da sie den Politiker als Schauspieler erscheinen lassen.« (Kugler 1998: 161)

Dem ist hinzuzufügen: Die Kanzlerdarsteller sollen zwar in ihrer Rolle homogen, konsistent und insofern berechenbar erscheinen, können aber nicht ihre Rollen stereotyp gestalten und immer gleich agieren. Im Gegenteil: die verschiedenen Inszenierungsformate formulieren unterschiedliche Rollenerwartungen und damit auch unterschiedliche Spielan-

Warschau und mit Helmut Kohl die Rede von den blühenden Landschaften.

- 85 Der Begriff ›Medienkanzler‹ scheint sich für Gerhard Schröder recht schnell etabliert zu haben. Bereits 2002, fragte der Autor Richard Meng unter dem Titel *Der Medienkanzler* was vom System Schröder übrig bleiben würde (Meng 2002); Marcus Hoinle geht unter dem Titel *Wer war Gerhard Schröder?* der Frage nach, inwiefern der Begriff ›Medienkanzler‹, neben vielen anderen Begriffen, die mit Kanzler Schröder in Zusammenhang gebracht wurden, wohl als Attribut haften bleiben wird. (Vgl. Hoinle 2006: 65ff.)

forderungen an den Darsteller. Sie können in diesem Sinne als verschiedene Akte einer durchweg durchinszenierten, öffentlichen Situation begriffen werden.

Konkret bedeutet dies: Um ihrer Rolle gerecht zu werden, müssen die Akteure sich bei Werbespots anderer darstellerischer Mittel und Techniken bedienen als bei dem Format *Wahlkampf Live*. Ebenso erfordert die Darstellung in den *Duell*-Formaten, in denen der Darsteller im direkten Wettbewerb mit anderen (potentiellen) Kanzlerdarstellern steht, ein prinzipiell anderes *Acting* als bei der Interview-Situation in *Zur Person*.⁸⁶

Immer aber gilt es, sowohl den allgemeinen Norm-Vorstellungen von der Kanzlerrolle gerecht zu werden, als auch dem spezifischen Kanzlerbild, das der Darsteller durch verschiedene Darstellungen geprägt hat.⁸⁷

Dabei sind die von den verschiedenen Formaten vorgegebenen und strukturell unterschiedlichen Darstellungsaufgaben in zeitlicher Hinsicht in eine Reihenfolge zu bringen: Während die **Wahlwerbespots** eine Art Ausblick auf die Zukunft geben und in ihnen formulierte Rollen-Images oder so genannte Leitbilder einen Eindruck vermitteln, auf welche Art und Weise der Kanzler-Kandidat die künftige Kanzler-Rolle zu spielen gedenkt – es sich also um eine Art Erprobungsfall oder besser noch: als eine Simulation der Kanzlerrolle handelt – stellen *Wahlkampf Live* und die *Duell*-Formate als gegenwärtige Ereignisse den darstellerischen Ernstfall dar. Hier gilt es für den Rollenspieler, dem im Werbefilm formulierten Rollenentwurf inhaltlich und formal (funktional und ästhetisch) gerecht zu werden. **Interviewsendungen**, zumal *Zur Person*, schaffen hierfür einen vermeintlich intimen Rahmen, der geeignet ist, eigene Positionen und Motive zu enthüllen. Sie erscheinen solchermassen – gerade bei *Zur Person*, bei der sich der Fragende bis an die Grenze des Verschwindens zurücknimmt, als quasi-monologische Introspektion des Darstellers. Die **biographischen Dokumentationen** werfen wiederum einen retrospektiven Blick auf das Rollenspiel und vollziehen gleichsam

86 Das autobiographische Format stellt hier einen Sonderfall dar. Dieses Format ist, wie an anderer Stelle gezeigt wurde, nur mittelbar mit dem Protagonisten verbunden; insofern kann hier von einer Rollendarstellung durch den Kanzlerdarsteller keine Rede sein.

87 Dies erweist sich oftmals als ein Spagat: so wurde Schröders Eigensinnigkeit im Wahlkampf 1998, eine Einladung des damaligen VW-Vorstandsvorsitzenden Ferdinand Piëch zum Wiener-Opernball anzunehmen, als ein Faux-Pas empfunden. Schröders Beharren, die Einladung anzunehmen, war einerseits Zeichen seiner persönlichen Stärke, ließ ihn aber andererseits als »unechten« Sozialdemokraten erscheinen: Ein Sozialdemokrat geht nicht zu einer solchen Veranstaltung. (Vgl. GG98b)

aus der Außenperspektive eine (kritische) Würdigung, auf welche Art und inwiefern der Kanzlerdarsteller der Rolle gerecht wurde. So formulieren die verschiedenen Formate nicht nur verschiedene Darstellungsanforderungen, sondern belassen gleichzeitig dem Rollenspieler (wie auch schon bei der Diskussion der Inszenierungsformate gezeigt wurde) ein unterschiedlich hohes Maß an Rollenautonomie und Kontrolle über das schon entstandene und noch im beständigen Werden begriffene Rollenbild. Dabei muss erstens offen bleiben, ob das angestrebte Rollenbild auch tatsächlich darstellerisch eingelöst wird, und zweitens ob das Rollenbild in der beabsichtigten Weise auch beim Publikum ankommt. In Bezug auf das zweite Problem hat Schütz vorgeschlagen, zwischen intendierten und tatsächlichen Selbstbildern zu unterscheiden:

»Während Selbstbilder [...] tatsächlich erzielte Eindrücke sind, kann man die Eindrücke, die ein(e) Darsteller(in) erzielen wollte, davon als angestrebte Selbstbilder abgrenzen. Angestrebte und erzielte Eindrücke können, müssen aber nicht übereinstimmen, da es einem Darsteller nicht immer gelingt, tatsächlich so zu wirken, wie er möchte« (Schütz 1992: 30; Herv. im Original).

Diese Unterscheidung lässt sich auch sinnvoll auf das erste Problem anwenden, hier allerdings als Indikator für die inszenierungsbedingt unterschiedlichen Hürden, die die verschiedenen Formate für den jeweiligen Darstellungsfall bereithalten.

Bei Wahlwerbefilmen wird nicht nur der Inszenierungsrahmen von der Spielerinstanz (und seinen Beratern) festgelegt, indem er den Ort der Inszenierung festlegt und dadurch, dass sich das Filmmaterial am Schneidetisch beliebig neu arrangieren und schneiden lässt, jede Szene kann zudem während der Aufzeichnung vom Rollenspieler solange geprobt und wiederholt werden, bis das Ergebnis den Vorstellungen des Rollenspielers und der anderen Produzenten entspricht. Die Kontrolle über das intendierte Rollen-Selbstbild ist hier total.

Anders bei den Livedarstellungen: Hier geben die Darsteller nicht nur auf Inszenierungsebene die Kontrolle ab, da das Mediensystem den Inszenierungsrahmen setzt, begeben sie sich auch, was das intendierte Rollenbild angeht, in eine ungleich schwierigere und riskantere Darstellungssituation. So ist hier im Sinne der Rollenbild-Darstellung jedes darstellerische ›Fehlverhalten‹ nicht mehr zu kaschieren, sondern nur noch in einem weiteren Akt der Darstellung zu korrigieren oder zu relativieren.⁸⁸ Bei den Rededuellen kommt hinzu, dass das dargestellte Rollenbild

88 Justus Bender macht in der ZEIT darauf aufmerksam, dass in Zeiten des Internets und des Unterhaltungsfernsehens ein Faux-Pas lange nachwirken kann. So war ein Versprecher des bayerischen Ministerpräsidenten Stoiber

von den anderen Akteuren, den Konkurrenten um die Regierungsmacht, beständig und unmittelbar in Frage gestellt wird. Auch bei *Wahlkampf Live* geschieht dies – zwar aus der Ferne und von unterschiedlichen Veranstaltungsorten – aber immerhin gleichzeitig und von den Medien in einen unmittelbar erscheinenden Zusammenhang gebracht. Bei den Interviewsendungen wird das Rollenbild, wenn auch durch Fragen gelenkt, weitgehend störungsfrei vom Rollenträger entwickelt und dargestellt. Solchermaßen lassen sich die *Duelle* und *Wahlkampf Live* als Inszenierungsformate verstehen, in denen das Rollenbild des Kanzlerdarstellers durch eine dialogische Form entsteht, während in den Interview-Formaten – zumal bei *Zur Person* – dieses durch eine quasi-monologische Darstellungsweise zu Stande kommt. Der Unterschied ist mit dem Theaterwissenschaftler Jens Roselt wie folgt zu fassen:

»Im Dialog treten die Figuren sprachlich zueinander in Beziehung, verhandeln Probleme und konfrontieren bzw. vermitteln verschiedene Perspektiven. Im Monolog legen Figuren einen Standpunkt dar, beschreiben und kommentieren Situationen und vermitteln eine Sichtweise der Handlung.« (Roselt 2005a: 67)

Dies verbessert die Darstellungs-Situation für den Rollenspieler deutlich. Denn hier kann er ohne störende Interferenzen *seine* Sicht der Dinge, *sein* Wirken, kurz: sein Verständnis von der Rolle vermitteln.

Der biographische Film schließlich schließt den aktiven Beitrag des Rollenspielers aus. Anders als in den übrigen Formaten hat der Kanzlerdarsteller hier keinen direkten Einfluss auf die Rollenbilder, die der Film inszeniert. Denn das Format assembliert frühere Auftritte zu einem mehr oder weniger neuen, und vor allem fremd interpretierten Rollenbild. Material und Aussagen anderer Zeitzeugen werden herangezogen, um aus der Distanz ein Resümee zu ziehen. Die Dokumentation behandelt insofern weniger die Rollendarstellungen als die aus den Rollendarstellungen entstandenen Figuren. Mit anderen Worten: Im biographischen Film geht es nicht um den Akteur, der (s)eine Rolle spielt, sondern um die Ikonographie der Figur, die der Film darstellt. Daher ist dieses Format bei der Frage der Rolleninszenierung nur insoweit von Interesse, als es im Rückblick auf den einen Kanzler hinsichtlich des Rollenbildes anregend

schon kurz nach dem Interview als Tondatei für jedermann zugänglich: »Früher galt, was man als Prominenter nur einmal sagte geriet in Vergessenheit, Prominente wiederholen ihre Lieblingssätze und steuerten unser Gedächtnis, Interviewkatastrophen verrauchten irgendwo im Äther zwischen Schleswig-Holstein und Bayern. Nichts war älter als die Sendung von gestern. Heute ist der Zeitgeist nicht mehr vergesslich.« (Bender 2006: 62)

für den künftigen Kanzlerdarsteller sein mag. Aus diesem Grund wird das biographische Format in den folgenden Betrachtungen außer Acht gelassen und soll erst wieder bei der Figurendiskussion im nächsten Abschnitt eine Rolle spielen.

Rollenspiele in Werbespots als Simulation und projektive ›Wirklichkeitsangebote‹

In den Werbestrategien zu den Bundestagswahlen werden die Spitzenkandidaten der Partei nicht nur besonders herausgestellt, der Kanzlerdarsteller selbst versucht, durch bestimmte Rollenentwürfe sich dem Wähler sympathisch zu machen und als gute Wahl zu empfehlen. Diese Unternehmungen sind ihrer Gestalt nach prinzipiell immer schon ästhetisch inszeniert und stilisieren den Kanzlerkandidaten zu einem Vorbild bestimmter, im Vorfeld der Wahl klar definierter Werte. So hält der Adenauer-Biograph Peter Koch für die Wahlkämpfe der CDU von 1957 und 1961 fest:

»Die Partei bevorzugte für den Wahlkampf 1957 gemalte Adenauer-Plakate, die einen erblondeten blauäugigen Bundeskanzler zeigten. Adenauer selbst gab vor dem Wahlkampf 1961 bewußt Proben seines Stehvermögens. Im Bonner Presseclub trank er mit den Journalisten bis zum frühen Morgen, zog seinen Schuh aus, um Chruschtschows berühmten UNO-Auftritt nachzuahmen, und entließ seinen Pressechef von Eckardt, der vorsichtig anfragte, ob am nächsten Morgen sich der Arbeitsbeginn verschiebe: ›Se hätten ja eher gehen können, Herr von Eckardt, wenn Se das nich vertragen.« (Koch 1985: 446 ff.)⁸⁹

Und schließt daraus: »Die Fitness-Demonstrationen [...] gerieten immer stärker zum Imponiergehabe, um den Führungsanspruch zu verteidigen.« (Ebd.)

Solche Rollendarstellungen intendieren demnach zweierlei: Zum einen sollen sie die Fähigkeit des Rollenspielers unter Beweis stellen, der Rolle intellektuell, charakterlich und physisch gerecht zu werden, zum anderen zeigen sie das Bemühen, bestimmten, sozial formulierten Idealbildern der Rolle gerecht zu werden oder auch sie durch den individuellen Umgang mit der Rolle neu zu prägen.

89 Auch Kitzinger verweist in seiner Untersuchung auf die »vielen Anekdoten, (wahrscheinlich alle wahr), die über die Stimmung des Kanzlers und seiner Beurteilung der eigenen Gesundheit umliefen« (Kitzinger a.a.O.: 87).

Mit Daniel J. Boorstin können wir die in den Werbespots verdichteten Charakterisierungen des Kandidaten als Leitbilder, so genannte *Images* (vgl. Boorstin 1964: 43) beschreiben, an denen sich der Wähler orientieren soll.⁹⁰ Sie sind geprägt von dem Bemühen des Rollenspielers sich als Gleicher unter Gleichen darzustellen (Adenauer bei den Journalisten), darüber hinaus sollen sie aber auch die Originalität des Kandidaten herausstellen (Adenauer, der Chruschtschow nachahmt). Laut Hesse und Gelzleichter verdichten Images zwar Informationen,

»aber sie verdichten sie nicht maßstabsgetreu, so daß ein quasi verkleinertes Abbild der Realität entstünde. Von den vielen Merkmalen, die z.B. eine Person oder eine Organisation auszeichnen, sind nur noch wenige in deren Image »wiederzufinden«, einige davon stark überrepräsentiert und einige, die im Prozeß der Image-Bildung – intendiert oder nicht intendiert – entstanden sind, ohne eine Entsprechung in der faktischen Realität zu haben.« (Hesse/Gelzleichter 1993: 416)

Boorstin hat 1964 paradigmatisch beschrieben, welche Eigenschaften ein Image auszeichnen: Demnach ist es »synthetisch, glaubhaft, passiv, lebensvoll, vereinfachend und zwiespältig« (Boorstin 1964: 161). Es wird planvoll entworfen und hauptsächlich dazu geschaffen, einem bestimmten *Zweck* zu dienen und um einen bestimmten *Eindruck* zu machen. Dies kann sowohl über Logos, Embleme oder auch Slogans erfolgen. Weiter muss ein Image *überzeugend* sein: »Es ist sinnlos, wenn die Leute nicht an das Image glauben. Es muss in ihren Köpfen an die Stelle der Institution oder der Person treten, deren Image es darstellt.« (Ebd. 163) Dies kann, laut Schütz, nur gelingen, wenn zumindest eine gewisse Ähnlichkeit zwischen Image und Imageträger vorhanden ist. »Die »Machbarkeit von Images« hat ihre Grenzen.« (Schütz 1992: 109)

Wenn es lebendig wirken und sein Original übertreffen soll, um beim Wähler anzukommen, so darf es sich hier nicht über die allgemeinen Regeln der öffentlichen Meinung hinwegsetzen. Als Leitbild muss es gleichermaßen mit der Realität übereinstimmen, wie man auch von dem Erzeuger des Leitbildes (der Partei, des Kandidaten) erwartet, dass er sich dem Leitbild anpasst und nicht dagegen verstößt. Insofern es anpassungs-

90 Hierzu muss allerdings auch wieder gesagt werden, dass die Image-Konstruktionen lediglich als offenes Angebot unterbreitet werden können. Ihr Erfolg kann nicht geplant werden. Vgl. dazu auch Jakubowski: »Für jede Art der Image-Konstruktion heißt das [...], daß PR-Strategen zwar Image-Angebote entwerfen und einem Publikum vorstellen können, wie dieses dann allerdings auf das Angebot reagiert, und welches Image letztlich aufgebaut wird, ist bis ins Detail nicht vorherseh- oder planbar.« (Jakubowski 1998: 122)

fähig ist, ist es also auch passiv. (Vgl. Boorstin ebd. 164) Es hat *lebensnah* und *konkret* zu sein. Dabei dient es seinem Zweck oft am besten, wenn es an die Sinne appelliert.

Ein Image ist zudem komplexitätsreduzierend (vgl. ebd. 168), denn um unerwünschte Aspekte auszuschließen, muss ein Image einfacher gestaltet werden als die Objekte es sind, die es repräsentiert. »*Ein Image ist zweideutig*« (ebd.; Herv. im Original), irgendwo zwischen Imagination und Wahrnehmung, Erwartung und Realität angesiedelt. Es ist aber auch auf andere Weise zweideutig, denn es darf nicht aufdringlich sein, da es auch Nicht-Voraussehbaren, künftigen Zwecken dienen und unvorhergesehenen Änderungen des Geschmacks gewachsen sein muss. Denn es ist durchaus möglich, dass viele solche Änderungen eingetreten sind, ehe das Leitbild neu gestaltet und ihnen angeglichen werden konnte. (Vgl. ebd. 160f.).

Dass der Image-Begriff trotz einer solchen paradigmatischen Beschreibung ein »sehr umstrittenes und nicht immer klares theoretisches Konstrukt bezeichnet« (Kindermann 1994: 28), soll an dieser Stelle nicht geleugnet werden. Gleichwohl, kann er hier als Differenzbegriff zwischen den verschiedenen Kanzlerdarstellungen nützlich sein, denn es darf unterstellt werden, dass die Kanzlerdarsteller das Ziel verfolgen, möglichst dezidiert persönliche und daher unterscheidbare Images zu prägen. Diese werden durch den Image-Begriff als mehr oder weniger konsistente und differente Rollen beschreibbar. Bezogen auf solche politische Imagebildungen weist Kindermann auf den Vorschlag von Dan Nimmo und Robert Savage (1975) hin, die Eigenschaften eines politischen Kandidaten als zwei unterschiedliche Rollen zu begreifen: einmal als politische und einmal als stilistische Rolle. (Vgl. Kindermann 1994: 32) In der politischen Rolle, so führt Kindermann aus, kommen dabei die Qualifikationen und politischen Fähigkeiten zum Tragen, sie fassen den Darsteller als Amtsinhaber und Repräsentant. »Die stilistische Rolle« hingegen erfaßt laut Kindermann »Merkmale, die dem politischen Bereich nicht direkt zuzuordnen sind. Es ist die Art, in der ein Kandidat seine Fähigkeiten bekannt macht, seine menschlichen und personalen Qualitäten (Erscheinung, benehmen, Ehrlichkeit usw.) und andere Eigenheiten.« (Ebd.)

Gerade auf Wahlwerbespots bezogen erweist sich dieses Konzept als fruchtbar, denn Werbespots erscheinen im besonderen Maße geeignet, solche personalen, aber parteibezogenen (also auch politisch verbrämten) Images zu prägen. Um zu verdeutlichen, auf welche Art der Werbespot diesen Erfordernissen gerecht wird und auch das Rollenspiel des Darstellers prägt, soll ein SPD-Werbespot von 1969 exemplarisch betrachtet werden, in dem erstmals im bundesdeutschen Wahlkampf auch »Image-Werbung mit signifikanten Effekten einer »unpolitischen« Markenarti-

kel-Konkurrenz in Erscheinung trat« (Wagner 2005: 243). Das Konzept der Personengegenüberstellung mit Brandt als jungem, modernen Held gegen den Patriarchen Kiesinger, das bereits in den Wahlkämpfen 1961 und 1965 gegen Adenauer eingesetzt wurde, fand in dem Teamwahlkampf der SPD von 1969 seinen Höhepunkt. Die Werbespots als Image-Kampagnen leben hier gerade von den behaupteten Differenzen zwischen den zur Disposition stehenden Wahl-Alternativen Willy Brandt und Kurt Georg Kiesinger.

Personale Image-Darstellungen in Werbespots am Beispiel des SPD-Films *Bürger für Brandt* von 1969

Da sich mit Kiesinger und Brandt bei der Wahl von 1969 zwei Kandidaten, die beide in der Bevölkerung sehr beliebt waren um die Kanzlerschaft bewarben, konnten beide Parteien erfolgreich auf Personalisierungsstrategien zurückgreifen. (Vgl. Wagner 2005: 240) Weiterhin macht die Tatsache, dass sich mit Kanzler Kiesinger und Außenminister Brandt zwei Mitglieder der amtierenden Regierung um das höchste Staatsamt bewarben, diese Wahl für unsere Untersuchung zusätzlich interessant. Hier konnte schließlich keine Partei pauschal über das Versagen der Regierung wettern. Stilfragen der Kampagnen der beiden Parteien ließ der Wahlkampf daher nur begrenzt zu. (Vgl. Holtz-Bacha 2000: 177) Der persönliche Stil der Kandidaten wird hier umso bedeutsamer.

Die Kampagne der SPD von 1969 stellte gegen den Slogan von Kiesinger und der CDU (»Auf den Kanzler kommt es an!«) den Teamgedanken in den Vordergrund und formulierte quasi als Gegen-Slogan: »Wir haben die richtigen Männer!« (Vgl. hierzu auch Koch 1988: 315; Wagner 2005: 241) Auf diese Weise stellte die SPD der Strategie der CDU/CSU, das Personal der SPD als politische Dilettanten darzustellen, die der Führung des CDU-Kanzlers bedurften, eine durchweg positive Darstellung der eigenen Regierungsbeteiligung entgegen.⁹¹ Die Partei und ihre Leistung sollte vor allem im Image des Kandidaten visualisiert werden, indem der Werbespot einen neuen Regierungsstil versprach, der sich gleichsam im Kandidaten verkörpere. Wenn auch von dem politischen

91 Vgl. hierzu auch Wagner: »Die SPD-Wahlkampfplanung sah sich dem Problem gegenüber, ihre Regierungsbeteiligung positiv herauszustellen und dennoch das eigene Profil zu wahren. Aus dieser Situation erwuchs die Version des ›Mehr Demokratie wagen‹, die einen Ausweg aus dem festgefahrenen Politikprozess aufzeigen sollte. Die Wahlkampfmanager kamen zu dem Schluss, die Angriffsstrategie der Union zu ignorieren und selbst eine positive Selbstdarstellung zu führen.« (Wagner 2005: 242)

Gegner an keiner Stelle direkt die Rede ist, so hebt der Film doch gerade durch die Betonung der Vorzüge des ›jugendlichen‹ Herausforderers die vermeintlichen Nachteile des amtierenden Kanzlers hervor. Formalästhetisch besteht der etwa fünfeinhalbminütige Wahlspot *Bürger für Brandt* aus zwei etwa gleich langen Teilen, zwischen denen der Spot hin und her wechselt. Zum einen wird die Regierungsfähigkeit Willy Brandts herausgestellt, zum anderen wendet sich Willy Brandt in einer persönlichen Ansprache direkt an die Wähler. Vertrauen bei der deutschen Bevölkerung, eine gute Reputation in der übrigen Welt, die richtige Mannschaft und das staatsmännische Wesen Willy Brandts, der jeder Zeit Verantwortung für Deutschland übernimmt, werden in verschiedenen (Bild-) Sequenzen dargestellt. Zunächst allerdings sind ›Stimmen aus dem Volk‹ zu hören, die Brandt und der SPD die Regierungsverantwortung zutrauen:

Eine rüstige Rentnerin: Diesmal SPD. Die reden nicht nur schön, die handeln auch.

Nach einigen solcher Testimonial-Statements, die verdeutlichen sollen, dass immer mehr Bürger und Prominente sich zu Willy Brandt und der SPD bekennen, wendet sich der Kandidat in einer Ansprache an seine Mitbürger und dankt für »die vielen Zeichen der Sympathie, des Engagements und der Zivilcourage. Wir haben viele Freunde!« Dieser Satz leitet über zu der nächsten Bildsequenz, die kaleidoskopartig Willy Brandt in verschiedenen Situationen zeigt und die von einer Off-Stimme kommentiert und gedeutet wird: Man sieht ihn die Sympathiebekundungen der Bevölkerung im Wahlkampf entgegennehmen (»Willy Brandt hat viele Freunde«), mit seinen Kabinettskollegen bei der Arbeit (»Es kommt eben nicht nur auf den Kanzler an«), im Kreise seiner Familie (»Der Kanzler, dem das Schicksal von Millionen moderner Familien anvertraut wird, hat selbst eine moderne Familie.«) und im Gespräch mit den Staatsmännern aus Ost und West (»Willy Brandt ist der Gesprächspartner der Mächtigen von heute«). Die letzte Bildsequenz zeigt Willy Brandt beim Treffen der Vereinten Nationen in New York, das in die letzten Wochen vor der Wahl fiel. Willy Brandt war da, »nicht um die Interessen seiner Partei, sondern um die Interessen Deutschlands zu vertreten. Ein wahrer Staatsmann kann nicht anders handeln als Willy Brandt gehandelt hat«, hält der Off-Kommentar hierzu fest.

Im zweiten Teil des Films wendet sich Willy Brandt ein weiteres Mal persönlich an die Bürger, wirbt um ihr Vertrauen und verweist auf die SPD, die für die notwendigen Reformen nicht nur das richtige Programm habe, sondern auch das kompetente Personal für dessen Umsetzung. Dieses wird in den Personen J. Leber, Wehner, Möller, Schmidt,

Schiller und Brandt eingeblendet, ehe am Ende des Spots der Schriftzug »SPD« über einer typisch deutschen Landschaft erscheint.

Die oben angeführten Eigenschaften des Images treffen als Beschreibungsmerkmale auf Aussage und Machart des Filmes zu. Formal gesehen ist er ein synthetisches Produkt, welches sich verschiedener Darstellungsformate – Ansprache, Testimonial, Nachrichtenfeature u.a. – bedient.

Der Film ist zweckmäßig auf das Ziel der Wahl ausgerichtet und bedient sich bei seinen Aussagen einfacher, einprägsamer Slogans. Inhaltlich wird in den verschiedenen Fremd- und Eigenaussagen ein dezidiertes Leitbild des Kandidaten entworfen, welches zwischen Realität und Projektion lebhaft oszilliert: So ist etwa bereits von Willy Brandt als Kanzler die Rede, während er im Bild in seiner Funktion als Außenminister gezeigt wird. Die projektiven Aussagen docken hier an Bilder an, die den Aussagen ein reales Fundament zu geben scheinen – so etwa auch in der Sequenz, in der auf die Modernität Willy Brandts abgehoben wird, zu dem Willy Brandt im Kreise seiner Familie gezeigt wird.

Der Kandidat wird dabei nicht nur in eine Regierungsmannschaft eingebunden, die einen neuen Stil verspricht, sondern ihn auch als Repräsentant einer modernen, bundesrepublikanischen Gesellschaft gezeigt. Der Gegenkandidat Kiesinger, der mit dem Slogan »Auf den Kanzler kommt es an!« in den Wahlkampf ging, wird in einem verbal nur angedeuteten Alternativ-Szenario als autoritär und unmodern dargestellt: »Es kommt eben nicht nur auf den Kanzler an!«

Er wird so indirekt als ein anachronistisches Überbleibsel einer vergangenen Epoche dargestellt. Die Bilder setzen damit nicht nur Willy Brandt als Politiker in Szene, der in Übereinstimmung mit den »Millionen moderner Familien« steht, die Wahlalternative, Kiesinger als Repräsentant der CDU/CSU, sieht hier – obwohl nicht im Bild gezeigt – im wahrsten Sinne des Wortes alt aus. Die Botschaft: Ein modernes Deutschland braucht einen modernen Kanzler, einen *Teamplayer*, der sich kompetente Mitarbeiter für die verschiedenen komplexen Aufgaben sucht und keinen autokratischen Herrscher: eben Willy Brandt.

Dass eine SPD-geführte Regierung dabei kein riskantes und planloses Abenteuer ist, wie die CDU/CSU mit ihrem Slogan »Keine Experimente!« noch 1957 erfolgreich implizierte, wird durch die Hervorhebung der Erfahrung der designierten Regierungsmannschaft – im Grunde das SPD-Minister-Personal der großen Koalition – deutlich gemacht. Der Wahlwerbefilm deutet zudem an, die SPD und ihre Führungsmannschaft sei letztlich nichts anderes als das Abbild der modernen deutschen Ge-

sellschaft.⁹² In der Abbildungsbehauptung der Regierungsmannschaft als Staatsbürger, wird letztendlich auch Identifikationspotential geschaffen: Willy Brandt ist kein Patriarch, sondern Kollege und Partner, der im Diskurs mit Bevölkerung und Partei den Staat führt. Bildlich und textlich entspricht dem auch die Ansprache-Situation, in der sich Brandt direkt an die Bevölkerung wendet. Er erscheint mittig im Bild und ist damit nicht nur auf gleicher Augenhöhe mit dem Volk, auch der direkte Bezug der Ansprache auf die vorherigen *Testimonial*-Aussagen schafft Nähe. Sprachlich spiegelt sich diese auch in der pluralen Redeform wider: »Wir schaffen das moderne Deutschland.«

Wenn auch der Werbespot den Protagonisten in verschiedenen Rollen und Situationen zeigt, so erscheint die Variationsbreite des tatsächlichen Rollenspiels einigermaßen begrenzt. Der Kanzler zeigt sich weniger in seinen verschiedenen Rollen, als dass der Film seine Kanzlertauglichkeit in verschiedenen Situationen vorzuführen und zu belegen sucht. Das eigentliche Rollenspiel findet in der Publikumsansprache des Kanzlers statt. Brandt beleuchtet sich und die Situation von verschiedenen Seiten. Die Stärke der Darstellung liegt dabei vor allem im verbalen Bereich. Die in die Rede einmontierten Bilder fungieren hauptsächlich als Argumentationsstütze und als Nachweis der beruflichen und charakterlichen Qualifikation. Das Rollenspiel gelingt so vor allem als Rollenentwurf und positiver Ausblick auf das, was (später, nach der Wahl) sein soll.

All diese Elemente lassen sich auch in den Werbespot-Darstellungen der anderen Rollenspieler finden. Freilich mit dem Unterschied, dass die je spezifischen Qualitäten der Kandidaten herausgehoben werden, die einen jeweils anderen Regierungsstil versprechen. Sie zeichnen sich dabei auch wesentlich durch den Versuch aus, bestimmte Prädispositionen und Stimmungen der Bevölkerung zu antizipieren und in den Spots zu implementieren. So zeigen die Spots der CDU von 1957 einen selbstgewissen, in Maßen auch autoritär erscheinenden Kanzler Adenauer, der vor allem in seiner Rolle als Mahner vor der sozialistischen Gefahr und als Bewahrer und Garant des (west-)deutschen Wirtschaftswunders in Erscheinung tritt. Willy Brandt, wie oben beschrieben, setzt sich hiervon in der Betonung eines modernen, offenen und weniger autoritären Regierungsstils wirkungsvoll ab und geriert sich in der Rolle des moderierenden *Team-*

92 Hier allerdings mit dem Schönheitsfehler, dass der Spot keine Frau – auch nicht die spätere Ministerin für Jugend, Familie und Gesundheit, Käthe Strobel, zeigte. Die Modernität fand wohl dort seine Grenzen, wo klassische Images von Politik als Männersache die SPD für den konservativen Teil der Bevölkerung unattraktiv machte.

players, der im Diskurs mit der Bevölkerung »mehr Demokratie wagen will«.

Helmut Schmidt, der Erbe dieser Regierung, betont hingegen die Solidität seiner Person, warnt vor den Herausforderern der CDU/CSU als staats- und stabilitätsgefährdende Unsicherheitsfaktoren und reklamiert die Felder »Patriotismus«, »Wirtschaft« und »Stabilität« – Werte, die gemeinhin eher den Konservativen zugesprochen werden als der SPD – wirkungsvoll für sich und die Sozialdemokratie. Helmut Kohl inszeniert sich in den Werbefilmen der 1980er Jahre als Vorstandsvorsitzender der »Deutschland AG«, mit der es, Volldampf voraus, in eine wirtschaftlich rosige Zukunft geht, bevor er dann in den 90er Jahren mehr und mehr als »Kanzler der Wiedervereinigung« und weltmännischer Staatsmann in seiner eigenen bedeutungsvollen Geschichtsträchtigkeit zu erstarren scheint. Nach 16 Jahren Kohl verspricht Gerhard Schröder, ähnlich wie Willy Brandt nach 20 Jahren CDU-Regierung, einen neuen, modernen Regierungsstil der sich auch und vor allem in den Werbespot von 1998 ankündigt.

Rollenspiele in *Live*-Formaten als gegenwärtiges Erzeugen der Kanzlerrolle

In den *Live*-Formaten geht es nicht darum, Rollenbilder zu entwickeln und anzubieten, sondern darum, diese spielerisch einzulösen.⁹³ Der Auftritt im *Live*-Format erfordert daher genuin darstellerische Qualitäten. Es geht darum, sich vor dem Publikum zu zeigen und die geweckten und gehegten Erwartungen zu erfüllen.

Prinzipiell ist der Wahlkampf ein lautes Spektakel, in denen die Akteure mit allen erdenklichen Mitteln auf sich aufmerksam zu machen suchen; und insofern gilt für alle *Live*-Formate: Man ist »nicht zimperlich. Da wird gehobelt und da fallen auch Späne.« (Kohl in: WL76) Dennoch unterscheiden sich der Live-Auftritt bei Wahlkampfreden und der *Live*-Auftritt bei Duell-Sendungen im Studio ganz erheblich voneinander. Man kann zwar allgemein formulieren: Es geht immer um den Zugewinn und die permanente Generierung von Zustimmung (vgl. Luhmann 1969: 229) und Vertrauen (vgl. Luhmann 1964: 72) ausgedrückt in Wählerstimmen. Dies kann jedoch nur gelingen, wenn die Rollendarstellung ästhetisch überzeugend ist. Das ästhetische Gelingen, erfordert jedoch, wie die Analyse der Inszenierungsbedingungen gezeigt hat, ganz unterschied-

93 Es sei hier noch einmal unterstrichen, dass es hier nicht um die Einlösung inhaltlicher Versprechungen geht, sondern einzig um das darstellerische Verhalten; auch dieses ist in einem gewissen Sinne natürlich projektiv.

liche Darstellungsstrategien. In einem ausschließenden Satz umschreiben Kendall L. Baker, Helmut Norpoth und Klaus Schönbach die Differenz zwischen *Duell* und *Wahlkampf Live* wie folgt:

»Anders als Wahlplattformen oder Parteitagsreden sind Debatten nicht nur eine Gelegenheit, programmatische Äußerungen der jeweils eigenen Partei zu rezipieren, sondern bieten die Chance zu handfesten Konfrontationen mit dem politischen Gegner. Plötzliche Zornesausbrüche, emphatische Einsprüche und genüßliches Ausschlagen der (vermeintlichen) Fehler des Kontrahenten verwandeln Debatten in persönliche Duelle.« (Baker et al. 1981: 532)

Für den Rollenspieler bedeutet dies also, die jeweils angemessene Darstellungsweise zu finden.⁹⁴ Dabei gibt der Inszenierungsrahmen Grundlegendes vor. Wenn hier auch der angeführten These von Schönbach u. a. im Wesentlichen zuzustimmen ist, sollte sie nicht als Chance der Polit-Akteure (miss-)verstanden werden, im Duell mal »ordentlich auf den Putz zu hauen«. Ganz im Gegenteil legen Umfrageergebnisse bei Fernsehzuschauern nahe, dass ein zurückhaltender Stil besser beim Publikum ankommt.⁹⁵ Die intime Atmosphäre des Studios, so könnte man sagen, und die dialogische Form des Formats erfordern ein reduziertes *Acting* und einen ruhigeren Ton, als die monologische Rede auf einer Parteiveranstaltung. Diese hingegen bedarf des exklamatorischen Tons und der großen Gesten. Um dort Stimmungen beim Publikum hervorzurufen, erhebt der Akteur laut seine Stimme⁹⁶ und reitet scharfe Attacken in Richtung des Gegners, der freilich nicht anwesend ist. Auch die ungleichen

94 Im direkten Vergleich zeigen die Duellformate eine zunehmende Zurückhaltung der Protagonisten. Kann das Duell von 1976 noch als hoch emotionalisierte Veranstaltung gelten, in der »manches ... hitziger« ausgetragen wurde, »was ohne den Wahlkampf ruhiger und sachlicher hätte ausgetragen werden können« (Appel in DTW76: 124), so üben sich die Protagonisten spätestens seit 1983 wesentlich in Zurückhaltung. Bei Veranstaltungen im 21. Jahrhundert zeigen sich die Politiker durch und durch als Medienprofis, die in ihrem Auftreten kühl und professionell wirken.

95 So wurde der eher zurückhaltende Vertreter der FDP, Genscher, nach einer repräsentativen Blitzumfrage der *Welt am Sonntag* vom 5.10.1972 (ebd. 1) zum Sieger des Duells erklärt. (Vgl. Lipp 1983: 240)

96 Meyrowitz stellt zwar in einer Fußnote 1987 richtig fest, dass die »Lautsprecher-Anlage in großen Sälen [...] den Stil öffentlicher Ansprachen verändert [hat]. Mit einem Mikrofon und einem Verstärker kann ein Redner zum Beispiel sanfter, leiser – »intimer« sprechen und mehr Nuancen von Ausdrucksformen vermitteln« (Meyrowitz 1987: 83), dennoch ist die Form der Rede überwiegend appellativ und exklamatorisch.

dramaturgischen Abläufe der erwähnten Veranstaltungen tragen wesentlich zu der unterschiedlichen Rollendarstellung bei.

Das Interview wiederum verstärkt nicht nur die konzentrierte Atmosphäre des Gesprächs, sie bietet auch einen konkurrenzfreien Raum der Selbstdarstellung. Die Beschreibung der Kanzler-Rolle erfolgt über die (Selbst-)Erklärungen des Rollenträgers, der solchermassen aus der reflektorischen Distanz nicht nur sein Handeln beschreibt und erläutert, sondern auch die Figur, die (sich) im Rollenspiel, etwa bei strittigen politischen Entscheidungen erklärt. Die Rolle, die der Kanzler, in diesem Format nicht nur spielen kann, sondern tatsächlich zu spielen hat, ist die des Exegeten seines eigenen Tuns. Die Erklärungsmodelle wechseln dabei zwischen rationalen Begründungen – so etwa Adenauer bei der Frage der Aufnahme der diplomatischen Beziehungen zu Moskau (vgl. GG65: 397) – oder auch als Resultat persönlicher Erfahrungen und Sozialisation, so beispielsweise Schröder, der sein Engagement für die Bildungspolitik eng mit der eigenen Biographie verbindet (vgl. GG03). Hier wird die Interpretation der Rolle vor allem als Ergebnis personaler Entwicklung und Erfahrung verstanden:

Gaus: Sie haben gesagt: Ich will nichts anderes sein als ich bin: Bundeskanzler und jetzt gesagt: Macher.

Schröder: Darf ich sagen, das hat weniger mit dem Amt zu tun, sondern eher mit der Person. (GG03)

Mit dieser Aussage wird die Geschäftsführung, aber auch die Rolleninterpretation auf einen quasi authentischen Kern des eigenen Seins zurückgeführt.

Die Untersuchung zeigt, dass, ausgehend von *Wahlkampf Live* über die Duelle zu *Zur Person*, das Rollenspiel vom Liebling und Held der Massen über den kampferprobten und raffinierten Diskussionsteilnehmer bis zum nachdenklichen, sich selbst befragenden Zeitzeugen des eigenen Tuns reicht.

Rollenanforderungen und Rollendarstellungen bei *Wahlkampf Live*

Der Einzug des Kandidaten bei *Wahlkampf Live* gleicht dem Triumphzug des antiken Helden nach erfolgreicher Schlacht (und nimmt so das Wahlergebnis vorweg): Er wird bejubelt und beklatscht und berührt und schüttelt die Hände der Anhängerschaft bei seinem Zug durch die Massen. Auf der Rednerbühne reckt er siegesbewusst die Hände in die Höhe und grüßt seine Anhänger. In diesem Moment ist er ein Held, der durch den Erfolg, den er bei seinem Auftritt vor den Massen verzeichnet und den er

damit bei seinem Auftritt verkörpert, auch den Erfolg der anstehenden Wahl verspricht. In diesem Auftreten ist (bei den Herausforderern) gleichsam auch das Versprechen der Wende zum Besseren, oder (bei den amtierenden Kanzlern) der Erhalt des politisch Bestmöglichen enthalten. Er ist in diesem Moment Mann des Volkes, Mann der Stunde, ein Symbol für Erfolg und Sicherheit einer einigen Gemeinschaft. Er ist weniger ein Mann der Politik als ein politisches Symbol.

Bei der Rede selbst geht es nur vordergründig um die politische Sache, in Wirklichkeit aber darum den Beweis anzutreten, dass das Vertrauen der Anhängerschaft gerechtfertigt ist. Der Kandidat erzeugt ein »Wir-Gefühl«, um die Wähler zu mobilisieren. Die Kandidaten-Rede, immer Kernstück einer solchen Veranstaltung, muss beides sein: eine Bestätigung für die Rechtfertigung der Kandidatur und eine Bewerbungsrede um das Amt.

Um sich in dieser Rolle sich den Millionen Fernsehzuschauern zu präsentieren, bleibt dem Akteur allerdings nur ein kurzer und, wie deutlich wurde, immer kürzerer Moment. Die Übertragung des Fernsehens stellt den Moment dar, in dem er alles geben muss (vgl. Bellut in: WL02), um telemedial anzukommen. Dieser Moment gleicht einem zweiten Auftritt im Auftritt: Eine Lampe leuchtet auf und signalisiert dem Akteur, dass er nun *on air*, also *live* auf Sendung ist.

Als es um Fragen der Inszenierung ging, wurde angemerkt, dass der Auftritt⁹⁷ und die Rede des Protagonisten auf die Zuschaltungen der Kameras abgestimmt ist. So gesehen fallen der erste Auftritt und die mediale Zuschaltung zusammen und produzieren damit auch fernsehtaugliche Bilder: Sie zeigen den Akteur als Held, der den Zuspruch der Massen findet. Die weiteren Zuschaltungen stellen eine ungleich schwerere Aufgabe für den Akteur dar: Es gilt, in den kurzen Momenten der Zuschaltung die Kernbotschaften des eigenen Programms, deren Vorzüge, und auch die Kritik am Gegner zu formulieren. Ihn als lächerlich, unseriös oder auch als politische Gefahr darzustellen. Kurz: es gilt auf Knopfdruck Emotionen über die Medien zu senden und zu wecken.

Dabei ist die formale Rollendarstellung, die oben als Helden- und Symboldarstellung charakterisiert wurde, keinesfalls eine genügend ausreichende Rollenanforderung oder gar-beschreibung. Orientiert an der werbenden Imagekonstruktion gilt es, diese Rollenangabe konkret zu füllen. Dies wird von den unterschiedlichen Akteuren auf verschiedene Weise bewerkstelligt.

So gibt etwa Helmut Schmidt in seinen beiden Wahlkämpfen den Warner vor der reaktionären Gefahr und den Bewahrer des Sozialstaates.

97 Dies gilt allerdings nicht mehr für die Sendungen 2002 und 2005, wo sich die Sendung in die laufende Rede der Akteure einklinkt.

In seinen Darstellungen zeigt sich dabei ein Hang zur personellen – in Maßen auch zur parteilichen – Polarisierung. Kohl hingegen stellt sich überwiegend als vaterländischer und versöhnlicher Patriot dar, später, in den 90er Jahren, von einem deutlich staatsmännischen Gebaren geprägt. Dass hierbei die Betonung der Polarität nur wenig Platz für explizite Selbstbeschreibungen lässt, während die Betonung der eigenen Werte nur wenig Raum für Polarisierungen belässt, soll die spätere Analyse der Kanzlerfiguren zeigen.

Rollenanforderungen und Rollendarstellungen im *Rede-Duell*

Erfordert die Wahlrede vor dem Volk den Politiker als volksnahen, manchmal auch volkstümlichen Darsteller, so erfordert das televisionäre Kammerspiel der Duelle ein Mehr an psychologischer und strategischer Vorbereitung. Das Personal der Aufführung ist auf die Spitzenkandidaten, später auf die Kanzlerkandidaten der großen Parteien und die Moderatoren begrenzt. Und es ist hier von drei Akteursgruppen auszugehen, die sich in Regierungsfraktion (bzw. Kanzler), Opposition, (bzw. Kanzlerherausforderer) und den Moderatoren differenzieren lassen. Dabei stehen sich die Interessenslagen dieser Akteursgruppen zum einen funktional (Politiker vs. Moderatoren), zum anderen auch intentional (Regierung vs. Opposition; beide vs. Moderatoren) diametral gegenüber. Denn Politiker nutzen, so Schütz, »Fernsehdiskussionen trotz ihres schwer quantifizierbaren Einflusses gern als Gelegenheit zur Präsentation der eigenen Person« (Schütz 1992: 109). Prinzipiell, so pflichtet Hans-Jürgen Weiß bei, ist »zumindest aus dem Blickwinkel der kandidierenden Politiker eine wesentliche Funktion dieser Diskussionen die jeweils optimale Selbstdarstellung, also »Imagepflege« (Weiß 1972: 119).⁹⁸

Dem Moderator hingegen kommt es auf sachliche Information an. Mit Appelt gesprochen, sehen diese in den 70er und 80er Jahren das Ziel der Diskussion erreicht, wenn es gelingt, »die Alternativen der verschiedenen [...] repräsentierten Parteien aufzuzeigen« (Appelt in: DTW76: 1). Dementsprechend beschreibt Peter Kloepfel das Format 2002 als kein gewöhnliches Interview, sondern als ein Streitgespräch, in dem die Moderatoren lediglich auf die Einhaltung der Regeln zu achten hätten. (Vgl. DUELL02)

Damit beide, Journalisten und Politiker, zu ihrem Ziel gelangen sind sie aufeinander angewiesen, denn »Politiker und Journalisten leben in [...] Symbiose« (Herles 1994: 225), bei der »Information gegen Publizi-

98 Lipp stimmt dem zu, indem er betont, dass die Bedeutung der Fernsehdiskussionen für die politischen Parteien »besonders darin« bestehe, »daß sie dort die in ihren strategischen Planungen verankerten »Personalisierungsziele« am stärksten verwirklichen können« (Lipp 1983: 240).

tät« (Sarcinelli 1994: 39; S. auch Schmitt-Beck 2003: 34) die üblichen Tauschgüter sind. Bei den Duellen ist dieses Tauschgeschäft live zu beobachten. Es zeigt sich als ein psychologisches Kammerspiel, in dem die politischen Akteure ihre eigene Position im Verhältnis zu den anderen beständig neu ausloten. Die Schwierigkeiten und der schmale Grad, auf den sich dieses Aushandeln von Publizität und Information bewegt, wird sichtbar, wenn etwa die Moderatoren immer wieder darum bitten, doch auf das Verlesen von programmatischen Schriften zu verzichten, während die Politiker oft auf die benachteiligende Behandlung ihrer eigenen Person von Seiten der Diskussionsleiter verweisen, oder mit dem Hinweis darauf, dass sie bislang weniger Zeit gehabt hätten als die anderen, unbeirrt in ihren Ausführungen fortfahren.

Während bei *Wahlkampf Live* und auch bei *Zur Person* die Journalisten, Kommentatoren oder Interviewer eine untergeordnete Rolle spielen, sind sie bei *Drei Tage vor der Wahl* zumindest optisch den Polit-Darstellern gleichgestellt. Bei dem Duell 2005 erscheinen die vier Moderatoren, erhöht an Tischen sitzend und den stehenden Kanzlerkandidaten gegenüber positioniert, gar wie eine richterliche Instanz, dem die Kandidaten Rede und Antwort zu stehen haben.

Dass der optischen Gleichstellung in den 70er und 80er Jahren keine inhaltliche entsprechen muss, stellt Lipp heraus:

»Es war das erklärte Ziel, Journalisten und Leiter der Sendung unter der Voraussetzung zurücktreten zu lassen, daß die Politiker in einem kontroversen Gespräch ihre unterschiedlichen Positionen zu verschiedenen Themen klar machten. Ausgegangen wurde dabei von der Annahme, daß die Diskussionsrunde in einer sich selbst regulierenden Dialogform zu deutlichen Stellungnahmen führt. Journalisten sollten vor allem als Gastgeber und Gesprächsrollenverteiler fungieren. Indem den Repräsentanten der Parteien ein solches ›Forum‹ zur Verfügung gestellt wurde, hofften die Verantwortlichen, neben den Sachinformationen ein persönliches Bild der Spitzenpolitiker sowie das den Wahlkampf bestimmende Klima und die ihn begleitenden Emotionen zu vermitteln.« (Lipp 1983: 241)

Agenda und Richtung der Sendungen sollten also wesentlich die Polit-Darsteller bestimmen. (Vgl. Lipp 1983: 254) Damit allerdings wird die Diskussion zu einem Strategiespiel, denn für die politischen Protagonisten geht es vor allem darum, die Themen zu setzen, den Anschein von politischer Sachkompetenz zu erwecken, das Unvermögen des Gegners herauszustellen (vgl. Schütz 1992)⁹⁹ und die eigenen Positionen zu be-

99 In ihrer Studie zu den Duellen von 1972 und 1976 machen Schönbach u.a. darauf aufmerksam, dass »den Politikern bedeutend mehr negative als posi-

gründen. Diese These stützend, stellen Schönbach u. a. in ihrer Analyse der Wahldebatte von 1976 fest, dass sachlich vor allem die Regierungsleistung der amtierenden Regierung Thema ist, während »Titelverteidiger und Herausforderer [...], wenn sie über *Politiker* reden, über die der jeweiligen Gegenseite« (Norpoth et al. 1981: 533 f.) sprechen. Diese Strategie lässt sich mit Lipp als die Versuche der Politiker verstehen, von den Journalisten formulierte und aufgeworfene Fragen weniger inhaltlich zu diskutieren, sie »dienen vielmehr als thematischer Rahmen, innerhalb dessen die Möglichkeit der Selbstdarstellung bzw. der öffentlichen Abrechnung mit dem politischen Gegner bezüglich vergangener oder zukünftiger Handlungsweisen« (Lipp 1983: 251f.) gesucht wird.

Klein formuliert die Anforderungen an den politischen Darsteller in einem ganzen Katalog: es gehe darum ein Streitgespräch so zu führen, dass man beim Publikum überzeugend ankommt. Dies gelingt dann, wenn man sich deren normierten Ansprüche zu Eigen mache. Es kommt darauf an »Informativität, Ehrlichkeit, Fundiertheit und Relevanz, auf disziplinierte Gesprächsführung und auf kämpferisch-geschickten, aber fairen Umgang mit dem Kontrahenten« (Klein 1990: 23).

Inhaltlich gelte es aber auch, »den Imperativen einer strategisch orientierten politischen Partikularmoral« (ebd.) zu folgen. Dies erfordere wiederum die folgende Strategie der Politiker:

- »Halte dir Operationsspielräume offen!
- Mache dir möglichst wenig Gegner in den für deine Politik relevanten Gruppen!
- Halte Schaden von deiner Partei fern!
- Schwäche die gegnerische Position!
- Demonstriere Durchsetzungskraft!« (Klein 1990: 23)

Während den letzten vier Punkten zugestimmt werden kann, zeigt sich am Beispiel Schröder, dass in besonderen Situationen die erste Forderung, politische Optionen offen zu halten, zugunsten der Glaubwürdigkeit aufgegeben werden muss. Sie erscheint u. U. nämlich als wahlbezogene Taktiererei. So macht Schröder deutlich, dass sein »Nein« zum Irak-Krieg endgültig sei und auch nach der Wahl nicht zur Disposition stehe, sein Konkurrent Stoiber hingegen, vertritt die These, man müsse erst alle Optionen prüfen. Ersterer erscheint überzeugend und klar, während Letzterer eher unglaublich erscheint. (Vgl. Duell02)

tive Bewertungen« zugeordnet werden. Besonders die amtierenden Bundeskanzler werden »in Vorwürfen geradezu ertränkt« (vgl. Baker et al. 1981: 535).

Das Interview als introspektiver Blick auf die Kanzlerrolle

Die Interviews *Zur Person* können als introspektiver Blick auf das jeweils persönliche Rollenverständnis der Kanzlerdarsteller verstanden werden. Sie betrachten subjektiv und reflektierend den Lebensweg und das politische Wirken. Die Darsteller beschreiben hier in der Regel ein persönliches, prinzipiell politisches Rollen-(Selbst-)Verständnis. Insofern erscheint es zunächst unerheblich, ob der Blick bei der Frage der Kanzlerschaft auf die Zukunft, oder ob er auf die Kanzlerrolle aus der gelassenen Distanz des außer Dienst gestellten Kanzlers gerichtet ist. Wäre da nicht der Fragende, Günter Gaus, so könnten sie dramaturgisch als monologische Darstellungen gelten, in welcher der Befragte sein Innerstes enthüllt, resümiert und Rechenschaft ablegt. Er tut dies allerdings nur in begrenztem Rahmen, denn auch dann, wenn die Betrachtung des eigenen Handelns scheinbar aus gemessener Distanz erfolgt, ist davon auszugehen, dass die meisten Selbstaussagen der Kanzlerdarsteller in strategischer Absicht erfolgen.

Hier tun sich allerdings Unterschiede auf, die sich vor allem auf die momentane Situation des Befragten beziehen lassen: So zeigen 1998 die beiden wahlkämpfenden Kanzlerkandidaten Kohl und Schröder die Tendenz, in den Antworten und Selbstaussagen immer auch positive Effekte für die anstehende Wahl zu generieren. Kohl etwa, indem er gleich zu Beginn des Gesprächs die These vertritt, dass in solchen Zeiten die Bürger einen gestandenen Politiker wollten, »ein Felsbrocken der steht« (GG98a); Schröder, indem er quasi als Gegenthese formuliert: »Man muss nicht Angst haben vor Politikern, die auch neugierig sind und sich verändern wollen, wohl aber vor denen, die meinen, sie sind schon fertig.« (GG98b) Anders zeigt Willy Brandt bei seinem Gespräch mit Gaus 1987, kurz vor Ende seiner politischen Karriere, eine Souveränität und Offenheit, die demjenigen eignet, der entspannt und ohne besonderen politischen Druck auf seine politische Rolle zurückblickt: »Vieles ist mir in den Schoß gefallen und fiel mir nicht besonders schwer.« (GG87) In dieser Haltung zeigt sich ein Rollenverständnis, dass auch Glück und Zufall ein gewisses Maß an Einfluss zugesteht. Sie steht im offensichtlichen Gegensatz zur Haltung des Willy Brandt von 1964, der in dem Gespräch mit Günter Gaus seine Formulierungen auch hinsichtlich der Hoffnungen auf die anstehende Bundestagswahl 1965 sorgsam wählt. Es sind, mit Gaus' Worten, »die Antwort[en] des Politikers Brandt« (GG64: 309).

Rollenentwürfe zwischen positiven Selbstdarstellungen und negativen Fremddarstellungen

Die Betrachtung zeigt, dass der Werbespot die Grundlagen für die spätere Darstellung schafft, die es in den *Live*-Formaten zu erfüllen gilt. Dabei geht es auf inhaltlicher Ebene prinzipiell darum, Programmatik, Handlungsfähigkeit und Handlungsoptionen aufzuweisen. Die Marschroute – Redetaktik, Rollen- und Selbstdarstellung – ist hier durch die allgemeinen Leitlinien des politischen Programms und der Wahlkampfstrategie festgelegt und wird zuallererst durch die im Werbespot implementierten Leitbilder oder *Images* positioniert.

Will man dabei die inhaltliche Rede als mehr oder weniger festgelegten Wahlkampftext verstehen, so zeigt sich eine große Ähnlichkeit der Texte in allen Formaten. Slogans, Satzfragmente und Redefiguren die in den Wahlwerbespots zur Verwendung kommen, kommen auch in den *Live*-Formaten – gewissermaßen als Rollentext – zur Verwendung. So unterstellt beispielsweise Helmut Schmidt in einem Wahlwerbespot von 1980 seinen Herausforderer Franz-Joseph Strauß Großmannssucht und Unbeherrschtheit; bei *Wahlkampf Live* dienen ihm die Inhalte dieses Satzes, teilweise bis in die Formulierungen hinein, auch als Wahlkampfarumentation zur Diffamierung des Gegners. Bei *Drei Tage vor der Wahl* werden immerhin die sinngemäßen Inhalte dieser Aussage vermittelt (was die Vermutung stützt, dass die dialogische Form der Duelle ein zurückhaltendes Agieren und Formulieren verlangt) und auch bei *Zur Person* wirft Schmidt Franz-Josef Strauß ein gewisses Maß an Unbeherrschtheit vor. Dabei lautet die Vorgabe aus dem SPD-Werbespot:

Schmidt: Keiner Weiß, was er Morgen sagen wird, keiner weiß, was er Übermorgen tatsächlich tun wird, deshalb darf er keine Regierungsgewalt über uns alle b¹⁰⁰[ekommen].

Die Variation dieses Textes bei *Wahlkampf Live* lautet:

Schmidt: Das ist das Schlimme an dem Ministerpräsidenten Strauß, dass er am Beginn seiner Rede nicht weiß, was er am Ende sagen wird, und dass wir nicht wissen, was er am Ende tun wird, falls wir ihm die Macht überlassen. (WL80)

100 Der Spot bricht an dieser Stelle ab, der Fernsehdebatte *Drei Tage vor der Wahl 1980* ist zu entnehmen, dass Schmidt eine solche Aussage über seinen politischen Gegner vom Bundestagsschiedsgericht untersagt wurde, der Satz wird jedoch in der oben zitierten Weise in dem mir vorliegenden Wahlwerbefilm 1980 der SPD, zu ende geführt.

Bei *Drei Tage vor der Wahl* werden diese Sätze nicht wörtlich wiederholt, die gleichen Motive klingen jedoch zumindest an, wenn er Franz-Josef Strauß als »Kandidat des Unfriedens« (DTW80: 57) bezeichnet, ihm die »Fähigkeit zur Festigung des Friedens« (DTW80: 58) abstreitet und ihm, Bezug nehmend auf eine Äußerung des CDU-Mitglieds Hanna-Renate Laurin, ein ungebrochenes Verhältnis zur Macht und ein gebrochenes Verhältnis zum Recht bescheinigt (vgl. DTW80: 82). Bei Günter Gaus attestiert Schmidt Strauß immerhin schon 1966 »ein Mangel an Selbstkontrolle« (GG66: 428) und äußert sich besorgt über dessen Neigung zur Unbeherrschtheit.

In Variationen lässt sich diese Taktik auch bei den anderen Kanzlerdarstellern feststellen. Anschuldigungen und Vorwürfe gehen meist einher mit einer Stilkritik an den (verwerflichen) Wahlstrategien des Gegners, der auf unfaire Weise (mittels des *negative Campaignings*) die eigene Person und die Partei diffamieren will. So werfen sich die Duellanten Schmidt, Kohl und Strauß 1976 gegenseitig vor, den Wahlkampf mit ihren Parolen und Wahlkampfstrategien »verbittert« (Schmidt in DTW76: 120), bzw. im Wahlkampf »wörtlich den Jargon Honeckers gegenüber der CDU/CSU« (Strauß in DTW76: 102) übernommen zu haben. Auch bei den Wahlkampfreden geht man mit dem Gegner hart ins Gericht: Man wirft dem Gegner vor, den Neid zu predigen (Kohl in WL90) oder gar den Frieden zu gefährden (Schmidt in WL76; Schröder in: WL05). Wenn man so will, findet in diesen beiden Formaten immer auch eine Meta-Kommunikation über Wahlkampfstil und Darstellungsstrategien der Parteien statt; in diesem Rahmen wird die eigene Rolle und die des Gegners reflektiert und vor allem: interpretiert. Die Darlegungen und Argumentationen des Gegners werden als »Unwahrheiten« (Brandt in: DTW72: 10), Täuschungsmanöver oder auch strategische Schachzüge des Gegners, die des »Wahlkampfes wegen« (Schmidt in: DTW76: 7) unternommen werden, »entlarvt«. Die eigenen Positionen werden mit faktischen Belegen wie Expertengutachten, Zeitungsartikeln oder auch mit Zahlen und Statistiken belegt.

Während die Kritik am Gegner (selten auch einmal Zustimmung¹⁰¹), wie an den Beispielen gesehen, immer direkt geäußert wird und solcher-

101 Zustimmung beschränkt sich in der Regel auf Beiträge, in denen das demokratische Fundament des Staats und die demokratische Gesinnung der Parteien zum Thema werden. Sie bilden gewissermaßen die allgemein respektierte Grundlage für heftige und inhaltlich harte Diskussionen. So wird innerhalb dessen etwa auch die »Friedenswilligkeit« der jeweiligen Gegner anerkannt, wenngleich auch in demselben Atemzug die »Friedensfähigkeit« des anderen bezweifelt wird. (Vgl. Schmidt in: DTW'80: 58; Schröder in WL05)

maßen die Fähigkeiten des Gegners in Frage gestellt werden, bzw. angeführte, scheinbare Verfehlungen des Kanzlers, die nicht(-mehr) vorhandene Eignung des Amtsinhabers belegen sollen, wird die positive Selbstdarstellung und Rollen-Eignung vor allem über die Beschreibung der eigenen Leistungen und indirekt über Selbst-Charakterisierungen besorgt.

So stellt beispielsweise Gerhard Schröder im *Wahlkampf Live* 2002, seine Charakterfestigkeit und sein offensives Nein in der Frage einer deutschen Beteiligung an einem möglichen Irak-Krieg heraus und unterstellt dabei indirekt der Opposition Taktiererei und Opportunismus:

Schröder: Diese Region (gemeint ist der Nahe Osten, C.S.) braucht viel neuen Frieden, aber keinen neuen Krieg, meine Damen und Herren [...] Die Opposition hat mir vorgeworfen, ich würde meine Meinung klar und offen auch auf Deutschlands Straßen und Plätzen sagen [...] Denen die mir das vorwerfen erwidere ich: Ja was soll ich denn mit den Bürgerinnen und Bürger als Deutscher Bundeskanzler diskutieren? (WL02)

Im Duell 2005 mit Angela Merkel, als beim Thema Außenpolitik das misslungene Krisenmanagement der USA nach dem Hurrikan ›Katrina‹ Thema ist und seine Gegnerin merkbar (Meinungs-)Schwächen erkennen lässt,¹⁰² nimmt er dies nicht nur zum Anlass, ihr eine zu schwache Autorität für die Kanzlerrolle zuzuschreiben, sondern stellt in dem selben Atemzug dieser ›Schwachstelle‹ seine eigene Führungs-Autorität gegenüber:

Schröder: Zunächst mal hab' ich 'ne Meinung, denn Frau Merkel hat ja auf ihre Frage gar nicht geantwortet.« (DUELL05)

So verbindet sich beides, programmatischer Inhalt und *livehaftige*¹⁰³ Präsenz des Darstellers zu einer anschaulichen Figur, die auf den verschied-

102 Eine andere denkbare Interpretation von Merkels Verhalten legt Sabine Berghahn nahe, die unterstellt, Merkel hätte in der Frage eine Falle gewittert und sie daher geflissentlich missverstanden. (Vgl. Berghahn 2006: 2)

103 Der Begriff ›Livehaftig‹ stammt von dem deutschen Rockmusiker Udo Lindenberg, der 1979 eine Langspielplatte so benannt hat (Udo Lindenberg 1979, *livehaftig*; Doppelalbum; 2002 remastered; Doppel-CD; Warner). Der Begriff beschreibt m. E. präzise die doppelte Existenz bekannter Persönlichkeiten und hebt darauf ab, dass bei Live-Auftritten von Prominenten und Stars nicht nur eine menschliche Persönlichkeit leibhaftig zu bewundern ist, sondern durch den Besuch des Auftritts dem Publikum auch die Teilhabe an dieser Mediengestalt der Person gewährt wird.

denen Bühnen, mittels der adäquaten Darstellungsform, unterschiedliche Eigenschaften zu betonen sucht.

KANZLERFIGUREN

Die Theaterfigur ist mit den Worten Schwinds »ausschließlich durch das und im Rollen-Spielen des Schauspielers wahrnehmbar, der trotzdem immer er selbst bleibt und doch auch die Figur ›ist« (Schwind 1997: 430). Hierin zeigt sich die »prinzipiell [...] dichotome Formation« der Figur, »die sich aus den je spezifischen Anteilen von Rolle und Schauspieler aufbaut« (Roselt 2005b: 105). Sie tritt zwischen diesen beiden Polen – Rolle und Schauspieler – in Erscheinung. In diesem Sinne ist sie nicht real, sondern fiktiv und konstruiert. Gleiches kann auch für die Darstellung der Kanzlerfigur gelten.

Während dabei, wie in den vorangegangenen Kapiteln gezeigt wurde, die unterschiedlichen Bühnen der Inszenierung die Rahmenbedingungen des Auftritts festlegen und die Kanzlerrolle durch ein bestimmtes Set an normativen Vorgaben konturiert ist, konfiguriert sich die Kanzlerfigur durch die individuelle Darstellung des Akteurs. Ihre Besonderheit zeigt sich nicht nur in ihrer hierarchisch hervorgehobenen Position, sondern gerade auch in ihrem individuellen Dasein und ausgestellttem Anders-Sein als die anderen Figuren des politischen Ensembles. Dies legt nahe, die Kanzlerfigur nicht als etwas Natürliches zu betrachten, sondern als Konstruktion: Was sich dem Zuschauer als »ontologische Einheit« präsentiert, ist in Wirklichkeit ein synthetisches Konstrukt, »welches sich erst in einem je spezifischen Verhältnis von Rolle und individuellem Schauspieler« – in unserem Fall von Rolle und Darsteller – »konstituiert, und durch die Wahrnehmung der Zuschauer vollzogen wird.« (Roselt ebd.)¹⁰⁴

So wird das locker-joviale Auftreten von Kanzler Schröder etwa bei *Wetten, daß...?* am Anfang seiner Kanzler-Karriere nicht nur zu einem mit Spannung erwarteten Test-Auftritt, nämlich inwiefern er hier der Kanzler-Rolle gerecht wird,¹⁰⁵ sondern ist andersherum auch als bewuss-

104 Denn an der Entstehung der Figur hat nicht nur der Darsteller als Rollenträger Anteil. Das Resultat der Figur ›Kanzler‹ ist zwar primär als Ergebnis einer darstellerischen Leistung zu sehen, die allerdings wesentlich vom inszenatorischen Rahmen und den Rollenvorgaben abhängen.

105 In dieser Sendung, die seit 20 Jahren regelmäßig die höchsten Zuschauerquoten bringt, war Schröder am 20.02.1999 zu Gast. Sein Auftreten, der Auftritt überhaupt, wurde allerdings recht unterschiedlich bewertet. Während die einen Schröders mediale Lässigkeit und seine Unver-

ter Versuch Schröders zu sehen, die Kanzler-Rolle individuell neu zu interpretieren und so eine neue eigenständige Figur entstehen zu lassen. Diese Figurenfindung zu Beginn der Rollenübernahme ist ein Prozess der Annäherung, bei dem die Kanzlerdarstellung in den Augen des Publikums zu Beginn auch misslingen kann. Die Darstellung muss zunächst geprobt und ausprobiert werden. Darauf verweist auch Schröders ehemaliger Pressesprecher, Uwe-Karsten Heye: Der Kanzler habe, so Heye, »nicht alle Facetten« der Kanzler-Rolle »sofort virtuos beherrscht« (zit. nach Thomann 1999). Der im Nachhinein als imageschädigend bewertete Auftritt Schröders bei Gottschalk lässt sich so als ein darstellerisches Experiment verstehen: Der Kanzler hat erst lernen müssen, Kanzler der Republik zu sein. (Vgl. ebd.) Auftritte in Fernseh-Unterhaltungsformaten oder als Dressman einer Modestrecke führten dazu, dass Schröder vor allem und überwiegend als »Spaßkanzler« (vgl. Leinemann a.a.O.) bzw. »Armanikanzler« (beispielsweise Müchler 2002: 27; Lilienthal 2003) bezeichnet und kritisiert und in diesem Sinne einseitig, als unseriöse Figur wahrgenommen wurde.

Formatsbezogene Figurationen: Personifikation - Typ - Individuum

»Spaßkanzler«, »Medienkanzler«, »Kanzler der Einheit« usw. – solche Formen der Kategorisierung, die sich im alltäglichen Sprachgebrauch niederschlagen,¹⁰⁶ attribuieren bestimmte Kanzlerdarsteller mit gewissen Begabungen, Eigenschaften oder auch Ereignissen und typisieren solchermaßen die Kanzlerfigur. In den Darstellungsleistungen der Kanzler selbst – dies legen zumindest die in dieser Arbeit untersuchten Formate nahe – scheint es eine Tendenz zu geben, die eigene Figur durch bestimmte (typischen) Eigenschaften zu beschreiben. Dabei sind hier der Facettenreichtum und die Komplexität der Figuren-Darstellung bei den

krampftheit lobten, wetteten die anderen, Schröder habe das Kanzleramt durch den Auftritt in solchen Sendungen lächerlich gemacht. Ein Kanzler dürfe »Spaß haben, auch Spaß bringen, aber er darf sich nicht zur Ulknu-del der Nation machen«, so Schäuble nach dem Auftritt Schröders während einer Haushaltsdebatte im deutschen Bundestag. (Vgl. FAZ vom 25.2.1999: 7)

- 106 Dass es sich hierbei um äußerst flexible und rasch wandelbare Zuschreibungen handelt, wird schon allein aus der Tatsache ersichtlich, dass Schröder bereits kurze Zeit später als eher staatsmännisch-gravitätisch beschrieben wurde. Es zeigt zudem, dass Schröder auch scheinbar widersprüchliche Eigenschaften in seiner Figur vereinen kann.

Einzelnen Kanzlerdarstellern in den verschiedenen Formaten variabel. Die Kanzlerfigur gewährt demnach seinem Publikum mal eher eindimensional, mal mehrdimensional Einblick in die Dimensionen ihres Daseins.

Manfred Pfister hat vorgeschlagen dramatische Figuren je nach Komplexität in *Individuum*, *Typ* und *Personifikation* zu differenzieren. (Vgl. Pfister 1994: 243) Auf dieser Skala steht als unterste, bzw. komplexärmste Kategorie die Personifikation. Die Figur wird hier unter einem einzigen Aspekt gesehen (»das Böse«, »das Gute« etc.). In der Mitte der Skala erscheint die Figur als Typ und wird auf einige wenige Charakteristika und rollenspezifische Merkmale reduziert, die sich etwa auf seinen sozialen Status (der Arzt, der Kanzler) oder auf Rollenfächer, welche menschliche Eigenschaften betonen (die komische Alte, der jugendliche Liebhaber etc.) In der individuellen Darstellung, die gleichsam am Ende der Skala steht, erscheint die Figur als hoch komplex, bei der in »jeder Figurenperspektive und in jeder Situation [...] neue Seiten ihres Wesens auf[scheinen], so daß sich ihre Identität in einer Fülle von Facetten und Abschattungen dem Rezipienten als mehrdimensionales Ganzes erschließt« (ebd.). Wenngleich Pfister sich mit seinem Vorschlag auf dramatische Figuren beschränkt, so zeigen sich doch auch in den verschiedenen Inszenierungsformen der Kanzlerdarstellungen Tendenzen einer, in diesem Sinne typologischen Darstellung, die mal als hochkomplexe Individual-Darstellungen, mal als Typendarstellungen, oder auch als Personifikationen zu lesen sind. Will man den Begriff der Personifikation bei den Kanzlerdarstellungen anwenden, so muss hier bedacht werden, dass die einzelnen Kanzlerdarstellungen, die unter Umständen die Figur nur unter einem Aspekt beleuchten, neben einer Vielzahl anderer Darstellungen zu sehen sind. Wenn also auch bestimmte Formate die Figuren tatsächlich in einer Dimension darstellen, so kann sich diese Eindimensionalität durch die Vielzahl der anderen Darstellungen wieder relativieren. Dennoch wird die Personifikation in verschiedenen Varianten in den einzelnen Formaten häufig genutzt.

Besonders die Wahlwerbefilme, lassen dabei zwei Spielarten der Personifikation erkennen: Zum einen personifizieren die Kanzler bestimmte Ausschnitte der Zeitgeschichte, zum anderen werden die Kanzlerdarsteller mit bestimmten, wünschbaren Werten und Eigenschaften gleichgesetzt. Ersteres ist etwa dann der Fall, wenn Kanzler Brandt 1972 als der personifizierte Versöhnungswunsch der Bundesrepublik dargestellt wird (vgl. WS_SPD_72) oder auch dann, wenn die Wahlfilme der CDU in den 1990er Jahren, Kanzler Kohl als die personifizierte Einheit Deutschlands inszenieren (vgl. WS_CDU_90; WS_CDU_94 & WS_CDU_98). Die Tendenz, zur Personifizierung positiver Eigenschaften und Werte zeigt sich in den Werbefilmen, bei den meist im *Off* gesprochenen Texten oder

in den *Testimonial*-Statements der Bürger: In den Beschreibungen wird Konrad Adenauer zum »Glücksfall für Deutschland« (WS_CDU_57), Willy Brandt ein »moderner Kanzler für ein modernes Deutschland« (WS_SPD_69) und Helmut Kohl der »Kanzler der Einheit« (vgl. WS_CDU_90). Die Personifizierung bestimmter Werte, Eigenschaften oder auch politisch und historisch bedeutsamer Ereignisse geschieht aber nicht nur in den durch Text begleiteten Bildern, sondern auch in den Slogans der Spots. Helmut Kohl ist dann »Weltklasse für Deutschland« (WS_CDU_98), Helmut Schmidt »Kanzler des Friedens« (WS_SPD_80a) und Willy Brandt einfach ein »moderner Kanzler« (WS_SPD_69). »Personifikation« ist dabei nicht als eine eigenständige Kategorie sinnvoll zu verwenden, sondern als eine, in bestimmten Situationen besonders betonte Eigenschaft der jeweiligen Figur. Denn was in den literarischen Dramen eine Komplexitätsreduzierung bedeutet, weil dramatische Figuren, die etwa »das Böse« personifizieren, sich immer nur in dieser einen Dimension darstellen, gruppieren sich diese einzelnen Dimensionen als viele einzelne Facetten um die Kanzler-Figur und machen sie vielseitig und schillernd. Diese Mehrdeutigkeit entspringt auch der Tatsache, dass die unterschiedlichen Formate zwar meist nur bestimmte Ausschnitte einer Figur zeigen, sich aber in ihrer Gesamtheit ein hochkomplexes Figurengebilde zeigt. Dabei bestimmt der inszenatorische Rahmen das Maß an Komplexität der Darstellung und definiert damit auch, wie viel, und vor allem, was von der Figur sichtbar wird. Hier wird die Kanzler-Rolle durch den Darsteller in der Figur variantenreich *personifiziert*, ob er sich dann eher als typisch oder individuell zeigt, hängt von verschiedenen Faktoren ab. Die historischen Leistungen, das Talent, aber vor allem auch das jeweilige Format, spielen dabei eine Rolle.

Dabei lässt sich feststellen, dass die dramatischen Darstellungsformen den Akteuren potentiell die Möglichkeit geben die Figur individuell zu gestalten, während die Figur in den epischen Formen eher typenhaft erscheint. Allerdings ist diese Differenzierung eher grob, denn wie sich anhand der Analyse der Werbefilme zeigt, scheinen diese zwar überwiegend eine Darstellung der Figur als Typ zu begünstigen, dennoch zeigt sich bei dem Wahlwerbefilm der SPD von 1998 die Tendenz, Schröder als individuelle Figur zu etablieren. Beides soll hier kurz ausgeführt werden.

In der Regel erscheinen die Kanzlerfiguren in den Wahlwerbefilmen als Typen: Etwa als »sympathischer Politiker«, wenn sie als nette Nachbarn dargestellt werden, wie Willy Brandt 1972, der sich den Sorgen der Bürger annimmt (WS_SPD_72); als Typ »kompetenter Politiker«, wenn beispielsweise Helmut Schmidt hinter seinem Schreibtisch sitzend die Weltlage zusammenfasst (WS_SPD_80a) oder auch als staatsmännischer

Politiker-Typ, der mit den politischen Weltgrößen auf Augenhöhe operiert – Helmut Kohl mit Ronald Reagan (WS_CDU_83). In diesen Bildern erscheinen die Kanzler als Figuren, die nicht nur bereits eine Menge Regierungs- und Politikerfahrung vorweisen können, sondern auch als »auf dem Boden geblieben« und »volksnah«. Auffällig ist, dass die vorgenommenen Charakterisierungen in den Spots für die unterschiedlichen Figuren jeweils ähnlich – eben *typisch* sind: Kompetenz, Erfahrung und Volksnähe führen hier in einer metaphorischen *conclusio* zu der Erkenntnis, dass die vorgestellte Figur kanzlerfähig ist. Der Kandidat wird als der ideale Bewerber für das Amt dargestellt. In einem stark verkürzten *curriculum vitae* verweisen die Filme auf die bisherigen Leistungen des Kandidaten und stellen so unter Beweis, dass er für das Amt hervorragend qualifiziert ist. Für diesen Typ Werbefilm lässt sich dabei sagen, dass in der Regel die Figur und ihre Kanzlerfähigkeit durch möglichst viele ideale Bildbelege dargestellt werden, indem sie mit möglichst vielen, gemeinhin idealtypische Eigenschaften, Attributen und Werten ausgestattet wird. Die Befähigung für das Amt zeigt sich in einem Kaleidoskop von Bildern, die typenhaft ideale Figuren als Inkorporationen wünschbarer Zukunftsvisionen beschreiben. Was weiter oben als projektives Wirklichkeitsangebot beschrieben wurde, zeigt sich hier als ein *future interieure*¹⁰⁷, als abgeschlossene Möglichkeitsform. Der Kandidat erscheint in diesen Filmen bereits als Kanzlerfigur, ohne es tatsächlich zu sein.

Eine Abweichung von dieser Regel stellt zumindest der Wahlwerbefilm der SPD von 1998 dar, der Schröder bei einem einsamen Strandspaziergang zeigt. Schröder wird hier nicht als idealer Kandidat dargestellt, dessen Vita in zu diesem Amt befähigt, sondern der Film ist als eine Art persönliches Geständnis abgefasst, der einen völlig neuen Ansatz der Figuren-Darstellung ermöglicht: Schröder wird als grüblerische, tiefsinnige Figur etabliert, für die, am Strand spazierend und sinnierend, Politik »vielmehr als nur ein Job« (WS_SPD_98) ist. Indem die Figur eben nicht auf vergangene Erfolge verweist, sondern in der Hektik des Wahlkampfes inne hält, verlässt die Figur scheinbar die Szene allgemeinen Wahlkampfgeheuls, um uns ihre persönlichen Motive für die Kandidatur zu offenbaren. In dem Moment der fast schon meditativen Betrachtung des Meeres erscheint Schröder als ein »moderner Hamlet«, der uns seine

107 Diesen Begriff benutzt der französische Forscher für *International Relations* am Kings College London, Didier Bigo, um den Umstand zu beschreiben, dass in der Politik und anderswo mögliche Szenarien und Zukunftsentwürfe, in der Gegenwart häufig als ausgemachte und abgeschlossene Tatsachen behandelt werden. Sie erscheint mir auch für unsere Untersuchung als passende Beschreibung.

innersten Antriebe für die Kandidatur offenbart. Die Kandidatur wird hier nicht als logische (und gezeigte) Konsequenz einer stringenten politischen Karriere beschrieben, sondern als persönliche Angelegenheit. Durch den Verzicht auf alle Symboliken der Macht erscheint der Film auch nicht als Simulation eines *Conditional Imperfekt*, wie es für die anderen Werbespots beschrieben wurde, sondern scheint die momentane tatsächliche Realität des Kandidaten abzubilden, der im Moment seiner Bewerbung eben noch nicht der Kanzler ist, sondern erst der Kandidat. Dieser Umstand wird durch die Art seines Auftritts und durch das ›amtsferne‹ Szenario deutlich gemacht.

Auch die anderen Filmformate wechseln zwischen typologischen und individuellen Figurendarstellungen. Im biographischen Film kommt vor allem über die Fremdbeschreibungen einzelner Zeitzeugen eine individuelle Qualifikation der jeweiligen Figur zur Sprache, die sich durch einen »überdurchschnittlichen Scharfsinn« (vgl. Marion Gräfin von Dönhoff über Schmidt: LOTSE), »überragende Menschlichkeit« (Egon Bahr über Brandt: VISIONÄR), »politischen Instinkt« (Rudolf Seiters über Kohl: PATRIOT) oder auch in dem Verströmen eine »natürlichen Autorität« (Reinhardt Appel und Elisabeth Noelle-Neumann über Adenauer: PATRIARCH) äußert. In solchen Beschreibungen neben der Schilderung der konkreten Verdienste des Kanzlers geraten die Figuren freilich fast schon wieder zu (Ideal-)Typen beispielsweise dann, wenn Brandts Menschlichkeit oder Adenauers politisches Geschick gerühmt wird. Dem begegnen die biographischen Filme allerdings, indem sie anhand bestimmter politischer Ereignisse die Ambivalenz der Figur, quasi deren ›dunkle Seite‹ enthüllen. Dabei werden die Kanzler im Spiegel der historischen Ereignisse zum autoritären Paten der Bundesrepublik, der am Ende von der Macht nicht lassen kann (vgl. PATRIARCH), zu tragischen Heldenfiguren, die durch einen Verräter in den eigenen Reihen gestürzt werden (vgl. VISIONÄR), zu ehrlichen, aber glücklosen Arbeitern (vgl. LOTSE) oder auch zu politischen Großmeistern (vgl. PATRIOT) stilisiert: So wird Adenauers politisches Geschick und Fortüne durch die Darstellung seines offensichtlich demokratiefernen und autoritären Regierungsstils gebrochen; Willy Brandts menschliche Seite, die ihm zum Helden der 1968er-Generation werden ließ, führte nicht nur zu persönlichen Depressionen, der Initiator des Ost-West-Dialoges wird schließlich durch einen DDR-Spion im Kanzleramt gestürzt; Schmidt, der »eiserne Kanzler«, der den ›deutsche Herbst‹ als unangefochtene Führungs-Figur übersteht, steht am Ende seiner Regierungszeit vor den Scherben seiner Regierungskoalition, bedingt durch seinen kompromisslosen Stil, dem die eigene Partei nicht mehr folgen wollte; einzig bei Helmut Kohl wird,

analog zu seiner langen Amtszeit von über 16 Jahren, seine Regierung zu einer (fast) *never-ending* Erfolgsstory, die ihm einen zwar lange hinausgezögerten Abgang beschert, der aber »gar nicht so schlecht« war (PATRIOT), wie sein langjähriger »Adjutant« Schäuble befindet.¹⁰⁸

Das Format *Wahlkampf Live* zeigt die Kanzlerfigur vor allem in verschiedenen Typisierungen: Als Volksheld und Siegertyp bahnt er sich, Hände schüttelnd und seine Anhängerschaft grüßend, den Weg zum Podium, um auf dem Podium den Typus des kompetenten Politikers vorzuführen. Die Unsinnigkeit der Pläne des Gegners werden aufgedeckt und argumentativ die Vorzüge des eigenen Programms hervorgehoben. Dabei scheint die positive Herausstellung der eigenen Figur vor allem über die negative Beschreibung des Herausforderers zu laufen. So sind die Darstellungen Brandts 1972, besonders aber auch die Schmidts von 1976 und 1980 von negativen Beschreibungen der Gegenkandidaten geprägt. In der Anschwärzung des Gegners leuchtet die eigene Gestalt umso heller. So weist Brandt am Anfang seiner Rede darauf hin, dass der von Barzel gewünschte argumentative Wahlkampf nicht zustande gekommen sei, weil es der CDU/CSU »an Argumenten gefehlt hat« (WL72), so charakterisiert Schmidt seinen Herausforderer von 1976, Helmut Kohl, als führungs- und durchsetzungsschwach¹⁰⁹ und den von 1980, Ministerpräsident Strauß, als unkontrolliertes und daher unkontrollierbares Sicherheitsrisiko für das Land. Kohl sieht zwar von persönlichen Angriffen auf den Gegner gänzlich ab, geißelt aber die Unzuverlässigkeit und den schlechten (Wahlkampf-)Stil der Sozialdemokraten insgesamt und betont dabei die eigenen Werte und Programme. Schröder bezeichnet Kohl 1998 als »Kanzler der Arbeitslosen« (WL98), und zieht 2002 und 2005 die Friedensfähigkeit der Unions-Kanzlerkandidaten in Zweifel.

Was sich weiter zeigt: In der *live* vorgetragenen Rede gilt es, wenn von der eigenen Person die Rede ist, vor allem Kompetenz zu verkörpern, etwa indem anhand einfacher Rechenbeispiele die Steuer- und Wirtschaftskritik des Gegners als Panikmache kritisiert wird (Schmidt 1980) oder auch deren Wirtschafts- und Besteuerungsmodelle als kurz-sichtige Wahlprogramme abqualifiziert werden (Schröder 2005). Die eigene Kompetenz stellt der Kanzler vor allem durch den Verweis auf die eigene Leistungsbilanz heraus. Kontinuität und Erfolg der eigenen politi-

108 Die dunkle Seite Helmut Kohls wurde mit der Enthüllung der Schwarzen Kassen quasi erst in einem Nachspiel Gegenstand seiner Karrierebetrachtung.

109 Schmidt im Wortlaut: »Der Herr Ministerpräsident Kohl ist zu schwach, um den Leuten in seiner eigenen Partei den Mund zu verbieten, die von Zurückschießen reden und vom Feuerschutz.« (WL76)

schen Arbeit sollen zum Kriterium der Wahlentscheidung werden. So betont Brandt 1972 die erfolgreiche Arbeit der Regierung, die er fortzusetzen wünsche, so verweist Schmidt 1980 auf die Stabilität der eigenen Wirtschaftspolitik, durch die Deutschland die Finanzkrise »besser als viele andere« gemeistert habe. So betont Kohl, vor allem 1990, dass die Einheit der Nation, von jeher Ziel seiner Politik gewesen sei und stellt damit das Werk der deutschen Einheit auch als ein Verdienst seiner Politik heraus.

Solchermaßen changiert die Darstellung im *Wahlkampf Live* zwischen typischen Figurendarstellungen – der Kanzler ist heldenhaft, kompetent, jovial und loyal, kurz: ein Sieger-Typ – und individuellen Bekenntnissen zu seiner Politik, seinen Sorgen, Plänen und Erfolgsbilanzen. Geschichte und Ereignisse werden zum einen – und dies erscheint dann wiederum als typisch – an die eigene Leistungsbilanz rückgebunden und zum anderen – und dies erscheint als individueller oder auch persönlicher Zug – mit eigenen Wertvorstellungen verbunden: So stellt Kohl seinen patriotischen Stolz und seine Dankbarkeit in Bezug auf die Deutsche Einheit deutlich heraus (vgl. WL90), so macht Schröder mit klaren Worten deutlich, wo für ihn die »uneingeschränkte Loyalität« zum amerikanischen Präsidenten, George W. Bush, endet. (Vgl. WL02)

Eine kompetente Figur in allen politischen Bereichen¹¹⁰ zu machen, steht auch in den *Duellen* überwiegend im Vordergrund. Kompetenz zu zeigen, bedeutet hier aber nicht nur fachliche und politische Kompetenz, sondern auch soziale und emotionale Kompetenz. Der Gegner hingegen muss als möglichst inkompetent dargestellt werden. Hierfür werden das Verhalten und die Rede des Gegners während des Duells grundsätzlich als Täuschungsmanöver oder Vorspiegelung falscher Tatsachen dargestellt, das einzig dem Ziel diene, die Wähler, wenn nicht gar sich selbst zu täuschen. So bezeichnet Schröder die Steuerpläne von Frau Merkel und der CDU als »wahrlich auf Sand gebaut« (DUELL05) und stilisiert sich – quasi als Gegenentwurf – sowohl emotional wie auch intellektuell als kompetenter Typ: so geißelt Schröder die Steuerpläne der Union als unsozial, bei gleichzeitiger Betonung seiner sozialen Kompetenz. Er selbst habe noch eine Beziehung zu den Menschen, um die es da gehe (vgl. ebd.); ebenso bezeichnet Brandt die programmatischen Vorbedingungen der Opposition Barzel und Strauß bezüglich möglicher Kontaktaufnahmen zur DDR als ideologische Luftblasen, um gleichzeitig seinen eigenen Pragmatismus und seine Handlungskompetenz zu demonstrieren.

110 In der Regel werden die Diskussionen – wenn auch mit unterschiedlichen Schwerpunkten – nach den Bereichen Innen- und Außenpolitik, Wirtschaft und Soziales gegliedert.

ren; es komme eben nicht nur darauf an »Sprüche zu machen« (DTW72: 21), sondern auch zu handeln.¹¹¹ Kompetenz zu zeigen, heißt im *Duell* demnach auch, meinungskompetent zu sein – nicht bezüglich einer inhaltlichen Richtigkeit (gerade darüber wird oder soll ja zumindest gestritten werden), sondern überhaupt eine Meinung zu haben und zu vertreten. So verweist Schröder im *Duell* 2005 nicht nur auf das Ausweichmanöver von Frau Merkel (vgl. S. 176), sondern auch im *Duell* 2002, wo er die unklaren Antworten Stoibers zu einer möglichen deutschen Beteiligung am Irakkrieg als Taktieren interpretiert:

Schröder: Wird es unter Ihrer [gemeint ist Stoiber; C.S.] Führung eine Beteiligung an dem Irak-Krieg geben, ja oder nein? [...] Die Menschen wollen das wissen. (DUELL02)

Die hier nur exemplarisch vorgestellte Strategie Schröders¹¹² rückt das Verhalten seiner Gegner in die Nähe politischer Unlauterkeit. Er inszeniert sich solchermassen auch als Anwalt des Volkes. Eine solche Strategie, bei der sich der Kanzler als Typ »ehrlicher Politiker« geriert, wird bei Kohl 1983 auch bei anderen Themen angewendet, wenn er dem Wähler die Wahrheit brutal offen legt. So weist Kohl beim *Duell* 1983 an mehreren Stellen auf seinen »ehrlichen« Wahlkampf hin, der Wahlversprechen ausschließt¹¹³:

Kohl: Ich mach vor der Wahl keine Versprechungen. Ich sag' nicht wie ein anderer: »Es gibt kein Rentenproblem höchstens ein Problem-chen«¹¹⁴, sondern

-
- 111 Barzel und Strauß hatten in der Diskussion gefordert, zunächst müsse der Schießbefehl an der innerdeutschen Grenze fallen, dann könne man über mögliche Kontaktaufnahmen verhandeln.
 - 112 Eine ähnliche Strategie lässt sich etwa bei Kohl 1983 beobachten: Bei der Frage des Nato-Doppelbeschluss kann sich Vogel (wie auch die gesamte SPD im Wahlkampf) weder zu einem klaren Ja, noch zu einem Nein durchringen. Kohl, der sich klar zu dem Beschluss seines Vorgängers Schmidt bekennt, kann sich mit seiner Position nicht nur als Politiker mit klarer Programmatik darstellen, sondern gleichzeitig auch im Stile eines Moderators auf die Ausweichmanöver seines Herausforderers hinweisen. (Vgl. DTW83: 98)
 - 113 Dies scheint jedoch bevorzugt ein Stilmittel desjenigen zu sein, der, erst kurz im Amt, auf die Versäumnisse der Vorgängerregierung hinweisen kann.
 - 114 Mit dieser Aussage bezieht sich Kohl auf eine Aussage Schmidts, die dieser vor drei Jahren an gleicher Stelle gemacht hatte und in der diese bestritten hatte, dass es ein Rentenproblem gibt, »allenfalls ein Problem-chen« (DTW76: 59).

ich sage: Es gibt da Probleme. Und ich sage das drei Tage vor der Wahl. (DTW83: 57)

Duelle, so lässt sich zusammenfassend feststellen, erfordern und fördern die Darstellung von Kompetenzfiguren, die sich typologisch in *fachliche*, *soziale* und *emotionale* Bereiche kategorisieren lassen. Praktisch geschieht dies, indem in prägnanter Sprache der eigene Standpunkt dargelegt und die Thesen des Gegners als fachlich unsinnig abqualifiziert werden. Gleichzeitig wird, bei Unterstreichung der eigenen Ehrlichkeit, über die Unlauterkeit der Motive des Gegners spekuliert, indem auf etwaige Ausweichmanöver des Gegners bei bestimmten Fragen hingewiesen wird und diesem die eigene klare Meinung entgegengestellt wird. Als ›ehrliche Haut‹ wird so die eigene Figur dem Publikum auch emotional sympathisch gemacht. Hier zeigt sich sozusagen die andere Seite der fachlichen Kompetenz, nämlich die soziale: Politik mit Augenmaß bedeutet auch, wie der Ausschnitt des Duells 2005 deutlich macht, die Probleme nicht nur technisch, sondern ebenso sozialverträglich zu lösen. Indem Schröders diese Kompetenz betont, stellt er die Gegnerin als kaltherzige Technokratin dar.

In Interview-Formaten wie *Zur Person* figurieren die Akteure überwiegend individualistisch: Etwa Helmut Kohl (1998), der uns seine innersten Motive und Antriebe entdeckt, die dazu führten, sich 1998 ein weiteres, ein letztes Mal zur Wahl zu stellen (GG98a), oder Willy Brandt, der sowohl 1964 als auch 1987 mit Gaus nicht nur ausgiebig seine Vorstellungen von *Leadership* und politischer Entscheidungsfindung diskutiert sondern auch – vor allem in dem Interview von 1987 – die Schwierigkeiten und Widersprüchlichkeiten, die den politischen Entscheidungsprozesse vorausgehen, deutlich zu machen sucht. Damit zeichnet er gleichsam ein Bild seiner eigenen politischen Figur, die um die richtige Entscheidung ringt.¹¹⁵ Auch hier wird die Figur erst im Spiegel des Geschehens (der Geschichte) sicht- und interpretierbar: Die Interviews von 1964 (Brandt) und 1998 (Kohl und Schröder) verraten die Nähe der Wahlterminen nicht nur durch die Hinweise des Interviewers, sondern auch in dem Darstellungsverhalten der Befragten. Diese mühen sich nicht nur darum, eine möglichst wahlkompatible Figur zu machen, sondern gleichzeitig auch eine Kanzler-Ideal-Figur zu zeichnen, die der eigenen Erscheinung und dem eigenem Image entspricht. So bemerkt Willy Brandt, dass ein guter Realist nur sei, wer auch an Wunder glaube und verweist damit indirekt

115 Eine ganz gegensätzliche Kanzlerfigur stellt hier Konrad Adenauer dar, der das Fällen politischer Entscheidungen als wenig schwierig empfand. (Vgl. GG65: 397)

auch auf die Motivation, die hinter der Aufgabe steht, Ludwig Erhard herauszufordern und so »das unmöglich Erscheinende [den Wahlsieg der SPD; C.S.], doch noch möglich zu machen« (GG64: 297). Dieses Bemühen, sich die Kanzlerrolle auf den eigenen Leib zuzuschneiden, zeigt sich auch 1998 in den Thesen der beiden Kanzlerkandidaten Kohl und Schröder, auf die bereits weiter oben verwiesen wurde. Hier findet Kohl mit dem Bild vom »Felsbrocken der steht« (GG98a), eine Bildmetapher, die nicht nur auf seine Erfahrung in nunmehr 16 Jahren Kanzlerschaft anspielt, sondern auch seinem physischen Äußeren entspricht.

Verkörperungen der Kanzlerfigur

Wurde oben festgestellt, dass die unterschiedlichen Formate eine Darstellung der Figuren tendenziell eher als Individuum oder als Typ begünstigen, so ist damit noch nichts über die konkrete Gestaltung der Figur gesagt; es sind damit lediglich verschiedene Facetten der Figureninszenierung geklärt.

Die konkrete Figur wird erst durch bestimmte darstellerische Eigenschaften sichtbar, die ihr individuell zugeschrieben werden können. Es ist die Summe der Darstellungsleistungen des Akteurs, die im individuellen Rollenspiel des Kanzlerdarstellers zutage tritt und damit zugleich die Figur sichtbar macht. Hier zeigt sich zwar das spielerische Potential, das die Rollenvorgaben enthalten, dennoch lässt sich in den Beschreibungen der Facettenreichtum des konkreten Darstellungsvorgangs allenfalls erahnen. Denn hier kommt schließlich der Polit-Akteur als Person und Persönlichkeit ins Spiel. Was Kurzenberger für den Schauspieler feststellt, gilt offensichtlich auch für den politischen Akteur als Öffentlichkeitsdarsteller:

»Seine persönlichen Erfahrungen, seine Lebensgeschichte, seine private Sphäre, seine Gefühle gehen, durch die Figur stimuliert, vermittelt und verborgen, in seine Darstellung ein. Und schließlich ist in ihr auch sein schauspielerisches Image, also seine Mediengeschichte gegenwärtig und wirksam.« (Kurzenberger 2005b: 60)

Diese Mediengeschichte ist immer individuell. Und so ist es der Akteur, durch den die Figur allererst zur Darstellung kommt. Denn wenn es die Figur ist, welche die Gesetze etabliert, »nach denen sie sich im Folgenden beurteilt wissen will« (Greiner et al. 1982: 46), so treten diese doch erst durch den Darsteller sinnlich in Erscheinung. Daher lässt sich auch mit Roselt paradigmatisch feststellen, dass es jenseits der durch den Dar-

steller geleisteten konkreten Verkörperung keine Figur gibt. (Vgl. Roselt 2005b: 105)

So gesehen werden die Figuren weniger durch die jeweiligen Rahmenbedingungen, die durch Rolle und Inszenierung vorgegeben sind, als vielmehr durch die Art ihres individuellen Auftretens konkret fasslich. Dies verweist wiederum auf eine Vorstellung von Schauspiel als Persönlichkeitsdarstellung und erinnert an eine Forderung Max Reinhardts, die dieser Anfang des 20. Jahrhunderts gestellt hat: Er forderte, dass die Persönlichkeit des Schauspielers in jeder Rollendarstellung sichtbar bleiben müsse, denn die Darstellung der Persönlichkeit sei das »Höchste der Kunst« (Reinhardt 1989 [1915]: 414). »Im Theater«, so Reinhardt an anderer Stelle, suchen wir, »wie in jeder Kunst, zuletzt immer nur die Persönlichkeit und je stärker und größer diese ist, umso zufriedener sind wir.« (Reinhardt 1989 [1926]: 423) Wenn sich auch mittlerweile mit dem Persönlichkeitsbegriff darstellungstheoretisch betrachtet viele Probleme ergeben, weil gar nicht klar ist, was unter diesem Begriff alles zu fassen ist,¹¹⁶ erweist er sich für die Kanzlerdarstellungen dennoch als tragfähiges Konzept, auf das sich die Darstellungsleistungen mehr oder weniger berufen können. So kann bei den Kanzlerdarstellungen unterstellt werden, dass das Persönlichkeitskonzept nicht nur von den Darstellern genutzt wird, eine authentische Figur darzustellen, indem sie ihre gelebte Geschichte und ihre politische Erfahrung produktiv machen und in den Dienst einer konsistenten Figurendarstellung stellen, sondern auch das Interesse des Publikums hauptsächlich auf die »Persönlichkeit« des Darstellers zielt. Daher ist das charakteristische der jeweiligen Kanzlerfigur nicht nur im Amt, im System oder im Format, sondern in der konkreten Darstellung der jeweiligen Darsteller-Persönlichkeit zu suchen. Die Kanzler zeigen sich zwar im Rahmen der sich vollziehenden Geschichte und in Abhängigkeit der jeweiligen (medialen) Situation, jedoch niemals nur als typische (Rollen-)Vertreter oder gar als Personifikationen ihres Amtes, sondern vor allem als individuelle und distinkte Charaktere: als Kanzler Kohl, Kanzler Schröder usw. Insofern ist die Diskussion über die Kanzlerfigur mit jedem neuen Akteur, der die Bühne betritt, jedes Mal aufs Neue zu führen.

116 In diesem Sinne dient die Persönlichkeit in den meisten Inszenierungen des modernen Kunst-Theaters nicht mehr als Darstellungsziel, die einen »Kern«, oder das »innerste Wesen« des Darstellers sichtbar machen soll, sondern allenfalls als zu destrukturierende Hohlformel, hinter dem alles mögliche nur kein authentischer Persönlichkeitskern des Darstellers vermutet wird. So etwa in der Inszenierung *Merkels Brüder – Eine Machtübung* von Hajo Kurzenberger und Stephan Müller am Gorki Theater Berlin, 2001.

Daraus wird deutlich, dass die Darsteller-Persönlichkeit eben nicht in der Rolle aufgeht, sondern umgekehrt, die Rolle als Teil des Figurenkonzepts in die Darstellung aufgenommen wird. Für das Verhältnis von Schauspielern zu ihren Rollen bemerkt Reinhardt, dass, wenn der Darsteller »als Persönlichkeit in [s]einer Rolle« untergehe und »nicht selbst in Erscheinung« trete, »unsere Erwartungen enttäuscht« wären. (Reinhardt 1989 [1926]: 423) Dies scheint auch in Bezug auf unsere Erwartungen an den Kanzler-Darsteller richtig, denn wenn die Kanzlerfigur nicht als Persönlichkeit in Erscheinung tritt, sondern sich als jemand zeigt, der »nur« versucht einer Rolle gerecht zu werden, so erscheint der Darsteller dem Publikum als mit der Rolle überfordert und die Rolle als zu groß. Solche Rollenüberforderungen werden manchmal zu Anfang einer Kanzlerschaft sichtbar. So wurde Helmut Kohl zu Beginn seiner Kanzlerschaft als etwas langweilige, bisweilen auch tölpelhafte Figur (»Birne«) wahrgenommen; auf die Rollenfindungsprobleme Schröders zu Beginn seiner Regierungszeit, die ganz anderer Art waren, wurde weiter oben bereits eingegangen. Über kurz oder lang scheint sich – zumindest bei den hier untersuchten Kanzlern¹¹⁷ – diese Problematik jedoch auf die Anfangszeit zu beschränken, die der neue Kanzler durch *learning by doing*, durch das Proben des öffentlichen Auftritts durch den öffentlichen Auftritt in den Griff bekommt.

Ein weiterer Aspekt kann zudem sein, dass sich auch das Publikum nach einiger Zeit bereits an die neue (und eigen-artige) Darstellung des Kanzlers gewöhnt hat und insofern die Darstellung des Kanzler-Akteurs mehr oder weniger akzeptiert, wenn es nicht sogar durch konsistente Darstellungen von den Kanzler-Qualitäten überzeugt ist, wohingegen es dem Herausforderer bislang noch gar nicht möglich war seine Kanzlerfähigkeit unter Beweis zu stellen. Der gelungene, weil glaubwürdige Auftritt des Kanzlers zeigt sich nämlich besonders deutlich im direkten Vergleich mit den jeweiligen Herausforderern. So wirkt Kanzler Helmut Schmidt im Duell deutlich souveräner als sein Herausforderer Helmut Kohl, dieser 1983, als Kanzler, wiederum deutlich stärker als sein Herausforderer Hans-Jochen Vogel. Dies liegt m. E. allerdings nicht daran, weil im Sinne einer Hierarchisierung Schmidt objektiv betrachtet der stärkere Kanzlerdarsteller als Kohl und Kohl der bessere Kanzlerdarsteller als Vogel ist, weil der erste der Rolle besser gerecht wird als der zweite und der zweite besser als der dritte, sondern dass hier vor allem zum Tragen kommt, dass sich der Kanzlerdarsteller in seiner Rolle nicht nur eingelebt hat, sondern dass er sie qua Persönlichkeit und durch sein Auftreten als

117 Es wäre in einem anderen Zusammenhang zu prüfen, inwiefern diese Rollen-Aneignung dem glücklosen Kanzler Erhard nicht gelungen ist.

Kanzler in den Medien bereits maßgeblich (neu-)definiert (hat). Dem Herausforderer bleibt als Kanzler *in spe* hingegen häufig nur die Behauptung, dem Amt auch gewachsen zu sein und bleibt darüber hinaus den Nachweis durch seine häufige Nicht-Wahl schuldig.¹¹⁸

Der ehemalige Außenminister Joschka Fischer hat in einem Interview angemerkt, dass die Veränderungen des Amtes durch die Person etwas länger dauern würde, als die Veränderung der Person durch das Amt (vgl. Koelbl 1999: 35), für die dargestellte und öffentlich wahrgenommene Figur scheint die Umkehrung dieses Bonmots der Fall zu sein: Egal ob der medienbegabte Schröder, der in freier Rede jeden auswendig gelernten Text, nicht nur frei, sondern auch jedes Mal aufs Neue lebendig und plastisch entwickeln kann, so dass er wie gerade erst er- bzw. gefunden wirkt,¹¹⁹ oder ob Kanzler Kohl in einem Lehnstuhl sitzend, seine Botschaft – wenn nicht sichtbar, so dennoch wahrnehmbar – von einem Blatt lesend, unters Volk bringt, beides erscheint uns als angemessene und kanzlergemäße Darstellung, weil sie der jeweiligen Darsteller-Persönlichkeit angemessen ist. In diesem Sinne ist die Einschätzung von Fritz Kuhn über Kohls Darstellungsverhalten absolut richtig: An ihm, so der Kommunikationsexperte und Grünen-Politiker, sei gerade die Anstrengung und die Mühe, die er mit dem Öffentlichkeitssystem der Medien habe und die er bei allen Auftritten zeige, das, was ihn in den Augen der Menge nicht nur sympathisch, sondern auch glaubwürdig erscheinen lasse. (Vgl. Kuhn a.a.O.) Durch diese Rollen-Adaption an das eigene Vermögen wird erklärlich, warum Kohls Kanzlerschaft, dessen baldiges Ende zunächst mehr oder weniger offen prophezeit wurde (vgl. Zundel

118 Mit Kohl und Schröder gibt es überhaupt erst zwei Kanzler, die aus ihrem Amt gewählt wurden. Deren Abwahl, so der Eindruck, lag nicht daran, dass der bzw. die jeweilige Herausforderer/in als besser geeignet für das Amt erschien, sondern weil im ersten Fall die Öffentlichkeit nach 16 Jahren nach dem Motto »Kohl muss weg« zu handeln schien, und im zweiten Fall nicht der Kanzler und die Regierung, sondern seine Partei das Vertrauen in der Bevölkerung verloren hatte.

119 Von diesem Talent konnte ich mich selbst überzeugen, als ich am 13.11.2006 im Theater am Schiffbauerdamm (Berliner Ensemble) Gerhard Schröder bei der Präsentation seiner Memoiren beobachtete. Im Gespräch mit Wolfgang Herles verwendete Schröder Textfragmente und Sätze, die teilweise bis in einzelne Formulierungen hinein, den Sätzen eines Interviews glichen, das der Altkanzler einige Wochen zuvor dem *Spiegel* gegeben hatte. (Vgl. Schröder 2006: 70 ff.) Andere Aussagen – etwa die über den ehemaligen Finanzminister Oskar Lafontaine schienen seiner Autobiographie entnommen. (Vgl. Schröder 2006a: 123 ff.) Dabei wirke allerdings jeder Satz wie gerade erst gedacht und aus dem Moment heraus entwickelt.

1989), zum *status quo* werden konnte: Sein persönlicher Stil überzeugt nicht, weil er sich die Medienkompetenz aneignet, die im offensichtlich fehlt, sondern deswegen, weil er, zumindest ab einem gewissen Zeitpunkt, diesen offensichtlichen Mangel nicht darstellerisch zu kaschieren sucht, sondern die Mühe, die er offensichtlich mit den Medien hat, als Eigen-Art in seine Darstellung integriert.

Die Mediengewandtheit Schröders und sein offensichtliches Darstellungstalent relativieren sich in dieser Perspektive im Vergleich zu Kohls Darstellungen zu einem primär *anderen* (nicht aber besseren oder schlechteren) Darstellungsstil im Politischen, der, bezogen auf die Schauspielkunst in der sichtbaren Konsequenz (nicht in der spielerischen Virtuosität!) in etwa den unterschiedlichen Darstellungsstilen eines Joseph Bierbichlers entspricht, der von sich behauptet: »Ich spiele grundsätzlich immer nur mich selbst« (Bierbichler, zit. nach Hruschka 2005: 141), und einem »Verwandlungsartisten« gleicht, als der sich etwa Robert de Niro versteht und der einmal gesagt haben soll, wenn es verlangt werde, könne er auch ein Schnitzel spielen.¹²⁰ Die Spanne der unterschiedlichen politischen Darstellungsstile, scheint hier von einem – mehr oder weniger – bewussten Nicht-Spielen (*Not-Acting* bei Kohl) bis zu einen bewussten Darsteller-Modus (*On-Acting* bei Schröder) zu reichen, der gleichzeitig mit dem Licht der Öffentlichkeit eingeschaltet werden kann.¹²¹ In der dargestellten Figur zeigt sich diese Darstellungsdifferenz vor allem als Charakter- bzw. als Persönlichkeitsmerkmal, auf welche die Kanzler-Darsteller auch selbst explizit abheben. Dies ist etwa dann zu

-
- 120 Ob er dies tatsächlich einmal selbst gesagt hat, oder ob es sich nur um den Werbegag eines deutschen Fernsehsenders handelte, ist nicht belegt. Tatsächlich gilt Robert DeNiro aber als einer der größten »Verwandlungskünstler«. Der katholische Filmdienst beschreibt ihn was dies angeht, als ein Phänomen: »In Gegenwart einer Jazzband verwandelt er sich in einen schwarzen Jazz-Trompeter. Trifft er einen Indianer, wird er zur Rothaut mit einer Feder am Hinterkopf. Kommt er mit dicken Leuten in Kontakt, steigert er prompt sein Körpergewicht auf 250 Pfund. In Gesellschaft von Politikern sieht er aus wie ein Politiker.« (Katholischer Filmdienst; zit. nach: www.afk.de)
- 121 Die Begriffe *Acting* und *Not-Acting* dienen Michael Kirby in einem Aufsatz, um die Darstellungsweisen von Schauspielern von einem »Nicht-Spielen« bis hin zu einer komplexen Rollendarstellung zu systematisieren: »In gewissem Grade erfordert die Komplexität (der Darstellung; C.S.) Fachkenntnis und technisches Können [...] [aber] die Frage ist nicht, ob ein Darsteller oder eine Darstellerin eine bestimmte komplexe Art des Schauspielens gut macht, sondern ob er oder sie überhaupt dazu in der Lage ist. Jeder kann Theater spielen, nur kann dies nicht jeder in komplexer Weise.« (Kirby 2005: 374f.)

beobachten, wenn Kohl bei Gaus mit seiner ›Medien-Inkompatibilität‹ kokettiert (Felsbrocken), und sie als Ausweis seines authentischen Auftretens bemüht. Oder, um auf einen Vertreter auf der anderen Seite des Darstellungsspektrums zu sprechen zu kommen, auch dann, wenn Helmut Schmidt die Selbst-Bewusstheit über seine telemedialen Präsenz unterstreicht. Wenn dieser betont, dass ihm das niemals passiere, dass »ich etwas anderes sage, als ich sagen will« (GG66: 417) und sich bei der Rede im Plenum oder bei anderen Darstellungssituationen ein gewisses Talent der Improvisation bescheinigt (vgl. ebd. 418), die in der jeweiligen Situation zum Tragen kommt, so kommt er damit einem Schauspieler-Ideal nahe, welches Tabori als »gelenkte Spontaneität« (Tabori 1991: 136) bezeichnet. Bei der gelenkten Spontaneität scheint der Darsteller mit seiner Darstellung in Harmonie zu sein, denn hier wirken »Denken, Sprechen und Handeln [...] wie unmittelbare Antworten auf das Selbst und auf die Welt« (ebd.).¹²²

Allerdings eignet nicht nur Schmidt dieses Talent sondern auch Kohl. Denn was hier als unterschiedlicher Stil charakterisiert wurde, scheint seinen Ursprung vor allem in verschiedenen Darstellungstechniken zu haben, deren Geheimnis der Stimmigkeit vor allem in der Harmonie mit dem eigenen Darstellungsvermögen steht. So zeichnen sich, um zunächst bei den beiden letztgenannten Beispielen zu bleiben, die Kanzler-Schmidt-Darstellungen durch eine spontane Gegenwärtigkeit (›Livehaftigkeit‹) aus, die für jedes Format ein unterschiedliches, gleichwohl angemessenes *Acting* findet, während die Kohl'sche Darstellungsweise, bei der er die Diskussionsrahmen und -themen immer im Verhältnis zur eigenen, sperrigen Figur setzt, einer epischen Narrativik verpflichtet scheint. Diese beiden unterschiedlichen Darstellungsstile, wären mit Kirby nicht als bessere oder schlechtere Darstellung, sondern als einfaches, bzw. komplexes (Schau-)Spiel zu beschreiben (vgl. Kirby 2005: 372).¹²³ Sie erscheinen in dieser Betrachtung als zwei gegensätzliche Pole eines

122 Dies zeigt sich etwa in der Differenz zwischen Inszenierungstext und aufgeführten Text. Wie weiter oben gezeigt wurde, ist der Inszenierungstext in den unterschiedlichen Formaten oftmals derselbe, in den unterschiedlichen Aufführungen, wird er jedoch an die jeweilige Situation angepasst und dynamisiert. Dann wirkt er oder wie bei Schmidt oder Schröder (vgl. Fußnote 119) in den unterschiedlichen Formaten jedes Mal wie neu und gerade erst gedacht.

123 Hier macht Kirby darauf aufmerksam, dass ein einfaches, aber der Sache angemessenes *Acting* genau so gut und überzeugend sein kann, wie eine detaillierte Darstellung. Andersherum muss komplexes *Acting* »nicht unbedingt gut sein [...] und kann in der Tat schlecht sein« (Kirby 2005: 373).

breiten Darstellungsspektrums. Wobei Schmidt als eher wandelbarer und virtuoser Darsteller erscheint, während Kohl vor allem von einer gewissen Stoik zu profitieren scheint, die für den Betrachter beruhigend, weil berechenbar wirkt. Beides soll hier kurz skizziert werden.

Obwohl Schmidts Auftritte immer sorgfältig geplant wirken, scheint er für die Vorbereitung nicht viel Zeit zu benötigen, sondern immer spontan und auf ästhetisch vielfältige Weise auf die jeweilige Situation zu reagieren. So tritt er in den Wahlwerbespots von 1980 als eine Art Nachrichtensprecher auf, der die jüngsten Entgleisungen seines Herausforderers anprangert (vgl. WS_SPD_80a), so dient ihm bei *Wahlkampf-Live* der Inhalt einer tagesaktuellen *Bild*-Zeitung als Requisite für den Auftakt zu einer fulminanten Rede (vgl. WL80). Dabei verwendet Schmidt eine ähnliche Darstellungsstrategie, wie die von dem Theatermacher Christoph Schlingensiefel verwendete »Selbstprovokation«. Er beschreibt diese Strategie wie folgt: »Das was wir machen, ist eine Selbstprovokation – eine leere Fläche, auf die projizieren Sie ihr Bild drauf – Ihren Film – und Sie haben das Problem, dass sich die Bilder gegen Sie selbst kehren.« (Lilienthal/Philipp: 2000: 100; vgl. auch Scheurle 2001: 81f) Anders als hier beschrieben, stellt Schmidt allerdings nicht nur eine Fläche, an dem sich Aussagen und Auftritte der Gegner brechen, sondern Schmidt bringt die Aussagen – in der Sprache Schlingensiefels, den Film seiner Gegner – selbst aktiv ins Spiel: Er zitiert und verwendet Aussagen, Inhalte, und Symbole des Gegners und integriert sie in seine eigene Darstellung: So verwendet Schmidt für sein Eingangsstatement im *Duell* 1976 einen Text, der Deutschland als sozial gesichertes, stabiles und zufriedenes Land schildert, um der Opposition nach deren heftigem Protest gegen diese Beschreibung zu eröffnen,¹²⁴ dass der Text aus der Feder Helmut Kohls stamme. Gleichermaßen macht er sich in einem anderen Wahlwerbefilm von 1980 die nationalen Symbole, sonst eher Rüstzeug der Konservativen, für sich und sein Programm zu Eigen und reklamiert den freiheitlichen Staat für sich und seine Partei. Seinen Gegner und Herausforderer Franz-Josef Strauß hingegen, stellt er als unkalkulierbares Sicherheitsrisiko dar und warnt direkt und indirekt vor einem totalitären »Strauß-Regime«. In dieser Volte stilisiert sich Schmidt und die SPD als Hüter der demokratischen Werte und zum Beschützer des Staates. Er wird so zur Symbolfigur einer wehrhaften deutschen Demokratie, die den Staat vor der von rechts drohenden Reaktion schützt. (Vgl.

124 So stellt der Ministerpräsident von Bayern, Strauß, fest: »Die Darstellung, die Herr Schmidt von der wirklichen Lage der Bundesrepublik [...] [gibt], gleicht mehr einem Poesiealbum als eine die Wirklichkeit treffende Darstellung unserer Probleme.« (Vgl. DUELL76)

WS_SPD_80b)¹²⁵ Ein solcher Darstellungsstil, der virtuos mit den verschiedenen Herausforderungen umgeht und auf diese scheinbar spontan, aber dennoch präzise reagiert, bezieht seine Stärke und Überzeugungskraft aus der Anpassungsfähigkeit des Darstellers, der instinktiv für jede Situation die richtige ›Farbe‹ ins Spiel einzubringen vermag. Das lässt sich vielleicht am besten als ›Spielen in dem Moment für den Moment‹ beschreiben, und verweist auf die Schauspielmethode Strasbergs, die vom Schauspieler eine genaue Wahrnehmung seiner selbst und seiner Umgebung fordert. Diese steht im Gegensatz zu einem »Spielen für den Effekt – oder Spielen, das darauf abzielt, das Bild der Wahrheit zu erschaffen« (Strasberg 1988: 13).

Eine solche manierierte Spielform, die auf Effekte setzt, lässt sich in manchen Kohl-Darstellungen beobachten und wird von Tabori treffend charakterisiert: Kohl versuche, »den starken Mann zu spielen, anstatt es zu sein, und Emotionen freizusetzen, anstatt sie zu empfinden« (Tabori 1991: 140). Bei der Betrachtung der *Duell*-Sendung von 1980 lässt sich nicht nur diese Aufführungskritik nachvollziehen, wenn Kohl in der ostentativen Empörung über Schmidts ›Verhalten‹ seine Darstellungsziele nicht nur deutlich an den Zuschauer verrät, sondern durch die Künstlichkeit seiner Darstellung an dem Darstellungsziel selbst Verrat begeht.

-
- 125 Hier kommen Strategien zur Verwendung, deren Effekte bereits bei der Wahlansprache Adenauers analysiert wurden. Die Figur des Kanzlers wird zum schützenden körperlichen Symbol besonders wünschenswerter Eigenschaften, während die [nicht gezeigten] Herausforderer als Projektionsfläche diffuser Ängste und Warnungen herhalten müssen. Sie sind hier allerdings noch raffinierter eingesetzt und deutlich auf den Gegenkandidaten zugespitzt: Das erste Bild des Filmes zeigt ein Lautsprechersystem auf einem Kasernenhof, aus dem die verzerrte Stimme von Strauß eine Zuhörerschaft als die »besten Nazis, die es je gegeben« habe, beschimpft. Solchermaßen zeigt der Film eine Vision von dem, was dem Volk blühen könnte, wenn Strauß und die CDU/CSU an die Macht kämen. Die Ästhetik des Bildes mit der verzerrten Stimme erinnert nicht von ungefähr an Kundgebungen Adolf Hitlers im Dritten Reich. Der trostlose Kasernenhof-Charme, den das Bild dabei ausstrahlt, verheißt dabei den Polizeistaat, der durch Strauß Wirklichkeit zu werden droht. Das Gegenbild, Schmidt vor der Bundesflagge mit dem Logo der SPD, stellt hierzu den Gegenentwurf einer demokratischen, friedlichen aber dennoch wehrhaften Zukunft vor. Schmidt, selbst des übertriebenen Sozialismus' unverdächtig, warnt vor der Reaktion und reklamiert den freiheitlichen Staat für sich und seine Partei, während die Darstellung des Gegners ein totalitäres Drohpotential entwickelt.

(Vgl. WL76)¹²⁶ Wenn er in anderen Formaten als knorriger, origineller Kanzlerdarsteller in Strickjacke und in einem Lehnstuhl sitzend von den Ereignissen im Umfeld der Wiedervereinigung berichtend, als Erzähler brilliert (vgl. WS_CDU_94), dann zeigt sich, dass sein Darstellungstalent nicht im dramatischen Dialog liegt, sondern in der episch ausgebreiteten Geschichtsdarstellung, die immer auch die eigene Position innerhalb der Erzählung verortet. Die eigene Person wird zum figuralen Protagonisten eines eigentlich undurchschaubaren Weltgeschehens. Durch die Leuchtturm-Figur des Kanzler, der aus diesem chaotischen Geschehen herausragt und die Führung übernimmt, schrumpft die Komplexität der Politik zu einem überschaubaren Bild zusammen – wie etwa dasjenige von Kohl und Gorbatschow, die in Strickjacken und am rohen Holztisch in der Ukraine die Einheit aushandeln (vgl. PATRIOT), oder wie in der von Kohl beschriebenen Szene am Rhein, in der Kohl Gorbatschow anhand der berühmten Flussmetapher klar macht, dass die Einheit kommen wird – »so oder so!« (WS_CDU_94). Wenn er beispielsweise die bereits abgeschlossene Geschichte der Deutschen Einheit in einer Erzählung des persönlich Erfahrenen wiederbelebt (vgl. PATRIOT), dann erscheint der (glückliche) Verlauf der Geschichte nicht nur als das persönliche Verdienst des Kanzlers, sondern Politik scheint bei diesem Kanzler, in seiner massigen Figur, auch gut aufgehoben. In diesem Darstellungsstil wird Politik zur anekdotischen Erzählung: Ob er nun in dem Werbespot von 1994, positioniert vor einem Bücherregal, gleichsam als Historiker Dr. Helmut Kohl, Entwicklung und Fortgang der Geschichte darlegt und deutet (vgl. WS_CDU_94), oder ob er auf der Wahlkundgebung 1990 als Kanzler aller Deutschen den Prozess der Wiedervereinigung veranschaulicht (vgl. WL90), die Historie wirkt nie abstrakt, sondern vornehmlich als persönlich erlebte und gestaltete Politik. Kanzler Kohl-Darstellungen, so könnte man sagen, gelingen dann, wenn er sich nicht als Kanzler präsentiert, sondern wenn er über sich als Kanzler erzählt und so das Volk an der Politik Teilhaben lässt. Er bildet dabei als charmanter Geschich-

126 Kirby stellt fest, dass unerfahrene Schauspieler »oft eine Haltung [spielen und] [...] auf die Emotion [hinweisen], die der Zuschauer gegenüber der Szene oder der Figur empfinden sollte« (Kirby 2005: 373). In genau diesem Sinne scheint die Strategie Kohls, Schmidt als unfairen und unehrlichen Politiker darzustellen als misslungen. Die Vorwürfe waren zu plump vorgetragen, um tatsächlich zu überzeugen. Wenn es tatsächlich das Ziel der kohl'schen Strategie war, das Publikum auf seine Seite zu ziehen, und es die Empörung über das angebliche Verhalten des Kanzlers teilen sollte, so war er jedenfalls schlecht beraten, diese Empörung spielerisch vorwegzunehmen, anstatt darauf zu warten, dass sie sich aufgrund seiner Argumente beim Publikum von selbst einstellte.

tenerzähler, als Chronist der Geschichte und als Protagonist der Erzählung gleichermaßen die inneren wie die äußeren Bezugspunkte der Handlung.

Will man Schmidt und Kohl als die Pole dieses variablen Darstellungsspektrums begreifen und sie als eher spontan-situativen, bzw. episch-narrativen Stil gegenüberstellen, dann scheinen Gerhard Schröder und Willy Brandt, eher zum ersteren, Konrad Adenauer eher zum letzteren zu tendieren.

Brandt und Schröder besitzen wie Schmidt das Talent, auf die situativ gestellte Darstellungsaufgabe angemessen reagieren zu können. Bei beiden erscheint dies jedoch weniger strategisch und gewollt als bei Schmidt, und es kann darüber spekuliert werden, ob dies eher an einem ›instinktiven‹ Darstellungsspiel oder doch an einer besseren Antizipation der Situation liegt. Bei Schröder zeigt sich dies nicht nur in der oben skizzierten Art der Textbehandlung, sondern auch in seinem augenscheinlichen Wohlbehagen vor der Kamera, egal auf welcher (Medien-) Bühne er sich befindet; bei Willy Brandt in seiner Fähigkeit (oder auch Eigenart) das Publikum scheinbar an seinen Gedankengängen teilhaben zu lassen: Die Langsamkeit der Sprache, die Mühsal, mit der jedes Wort artikuliert wird, bilden gleichsam seine Denkprozesse für das Publikum *live* ab. Dabei scheint er einerseits ganz bei sich und seinen Gedanken zu sein, andererseits bringt er seine Aussagen in aller Klarheit an sein Publikum. Wenn er im *Duell* mit Barzel nicht nur um die Frage einer ›richtigen‹ Politik ringt, sondern auch darum, was Volkswille sei, so gelingt es ihm, scheinbar problemlos, von der Haltung des lässig im Stuhl lehrenden, zigarettenrauchenden Intellektuellen über den rationalen Pragmatiker, in den Modus des Wahlkämpfers zu wechseln, dessen Aussage, dass man am Sonntag die Mehrheit erringen werde, wie eine unheilvolle Prophezeiung für den Gegner klingt. (Vgl. DTW: 37)

Die Kanzlerfigur Adenauers scheint sich zunächst einer solchen Einschätzung der Darstellungsmodi zu verweigern. Und es kann nicht mit Sicherheit gesagt werden, ob dies daran liegt, dass sich Adenauer nie in einem Fernsehduell seinen Herausforderern stellen musste oder konnte, oder ob er sich an eine alte Bühnenweisheit hält, welches besagt, dass ›den König immer die anderen zu spielen haben‹. Denn selbst wenn er im direkten Dialog mit Günter Gaus Stationen seiner Kanzlerschaft Revue passieren lässt, dann erscheinen seine Antworten auf die Fragen von Gaus vor allem als Affirmationen, dass es sich so zugetragen habe. Auffällig dabei ist, dass das Politikmachen von Adenauer primär als pragmatische Reaktionen auf bestimmte weltpolitische Konstellationen dargestellt wird, wie etwa bei der Aufnahme der diplomatischen Beziehungen

mit Moskau, die gar kein anderes Verhalten zulassen, als das des Kanzlers Adenauers. (Vgl. GG65: 397) So werden auch in den Wahlwerbefilmen die Konzepte der SPD als realitätsferne Ideologien, das eigene politische Programm dagegen als fraglos richtig und von den wirtschaftlichen Entwicklungen positiv bestätigter Weg dargestellt. In diesem Sinne scheint Kanzler Adenauer tatsächlich, und anders als seine hier besprochenen Nachfolger, ein bestimmtes Rollenmodell stark zu machen, denn deutliches Merkmal der Darstellungsweise Adenauers ist die Hervorhebung des Amtes. Dies zeigt sich in dem Gespräch mit Günter Gaus, wo er sich in der Rückschau auf seine Kanzlerschaft als Mann der klaren Entscheidungen darstellt, der ohne ideologische Scheuklappen seine Politik betreibt. Seine Person stellt er dabei in den Hintergrund. Es ist in seiner Darstellung immer die politische Lage, die jeweils bestimmte Reaktionen erforderte. In dieser »ent-persönlichten« Darstellung seiner Aufgabe erweckt er den Eindruck des nüchternen, fast schon bürokratischen Staatsmannes, der seine Pflicht tut und aufgrund seiner Berufserfahrung seine Entscheidungen trifft, wie andere Menschen in ihren Berufs-Rollen auch: »Der Arzt, der Rechtsanwalt oder wer es auch immer ist, der muß auch seine Entschlüsse fassen.« (GG65: 394) Politik erscheint so als ein Geschäft, über das sich vielleicht ideologisch, nicht aber pragmatisch streiten lässt. Sie scheint in dieser Sichtweise vom Kanzler immer bestimmte und dezidierte Reaktionen zu fordern. In seiner »Un-Einsichtigkeit«, »warum wir nicht die diplomatischen Beziehungen (mit Moskau; C.S.) eingehen sollten« (ebd.) geriert sich Adenauer dabei als Kanzler, der praktische, nicht dogmatische Lösungen anstrebt, also sachlich, nicht ideologisch handelt. Auch hier erscheint die Figur des Kanzlers als über- oder entpersönlicht, ganz dem Amt verpflichtet. Dies bedeutet allerdings nicht, dass Adenauer als Knecht seiner Rolle erscheint; mit seinem regungslosen Gesicht, seiner einfachen und nüchternen Sprache und seinem unbewegten Körper wirkt er geradezu wie eine Sphinx.¹²⁷ Die Maske verweist auf die Persönlichkeit dahinter. Das schwierige politische Geschäft wird in der Darstellung des Kanzlers zu klaren – in der jeweiligen historischen Situation vermeintlich alternativlosen – Ja/Nein-Optionen zusammengefasst. Diese Darstellung, einer der Situation geschuldeten, durch und durch pragmatischen Figur konträrkariert die Darstellung Adenauers in Knopps Filmbiographie. Der pragmatische Gestus, auch Kennzeichen der anderen Filme, wird hier vor allem als geschickter Darstellungsstil beschrieben, der Kanzler wird als

127 Die Reglosigkeit in Adenauers Gesicht, wird oft auf einen Motorradunfall zurückgeführt, so dass er im eigentlichen Sinne, nichts für seine Wirkung kann. Gleichwohl erscheint sie auf der Präsentationsebene als eindrucklicher Effekt der Darstellung.

gewiefter Taktiker dargestellt, der sich seiner Ausstrahlung durchaus bewusst war: »Er beherrschte – also qua seiner Persönlichkeit natürlich, seine Fraktion und hat mit allen Mitteln seine Persönlichkeit immer wieder ausgespielt und die Demokratie sozusagen sich zu Nutze gemacht.« (Appelt über Adenauer: PATRIARCH)

Will man sich dieser Einschätzung anschließen, so wären daraus aus darstellungsästhetischer Perspektive die folgenden Schlüsse zu ziehen: Durch die In-Eins-Setzung seiner Person mit dem Amt und mit dem Verweis auf die politische Situation, die kein anderes Handeln als das eigene zugelassen habe, wird die Figur unhinterfragbar. Der sachliche Gestus leistet so einer deutlich autoritären Figur Vorschub. Dabei wird die Autorität durch den Verweis auf die ›besondere‹ Lage und die bereits erfolgreich betriebene Politik abgesichert. Regieren erscheint so vordergründig vor allem als ein pragmatisches Re-Agieren auf bestimmte historische Bedingungen, erweist sich aber bei genauem Hinsehen, als autoritärer Gestus: Die Figur erklärt nicht ihr Handeln, sie erklärt sich, wenn überhaupt, durch ihr Handeln. Das Volk denkt, der Kanzler lenkt.

Ikonomische vs. situative Kanzlerdarstellungen

Will man hier einen Vergleich der unterschiedlichen Verkörperungen der Kanzlerfigur durch die fünf besprochenen Politiker wagen, so könnte man zunächst die SPD-Kanzler mit einem tendenziell situativen Darstellungsstil, den CDU-Kanzler mit einem tendenziell eher ikonischen Stil gegenüberstellen. Der ikonische Stil scheint eine persönlichkeitsbezogene Darstellung zu begünstigen, während die Darsteller, die ihre Darstellungen eher situativ entwickeln, der Figur eine gewisse Flexibilität zugestehen. Anders gesagt: Bei Kohl und Adenauer erschließt sich der Auftritt bereits mit ihrem ersten Erscheinen: man weiß, was kommen wird, bzw. dass sich nichts mehr Überraschendes oder Neues ereignen wird. Bei Schröder, Brandt und Schmidt hingegen, kann der Auftritt auch Überraschungen bergen. Wenn Schmidt in langsamen, ruhigen Worten seine Wahlrede beginnt, so ist weder in seiner Mimik, noch in seinem Ton zu erkennen, dass er sich innerhalb der nächsten fünf Sekunden von dem gelassenen Staatsmann in einen harten, zornigen und lauten Wahlkämpfer und die Menschen im Saal in eine Masse tobender Zustimmung verwandeln wird. (Vgl. WL80) Dieser Stil kann auch als performativer Stil bezeichnet werden, denn der Begriff betont, dass das, was sich zeigen wird, tatsächlich erst im Moment seiner Entladung an die Oberfläche kommt und sich zeigt. Die performative Darstellung zeichnet sich demnach durch eine Reihe kurzer und immer wieder überraschender Elemen-

te aus und behauptet damit einen ›Modus der Präsenz‹ (vgl. hierzu Matzke 2005: 64). Dem gegenüber steht etwa die Kanzlerfigur eines Kohls, die in dem Moment ihres Auftritts nicht nur ihr Da-Sein zur Erscheinung bringt, sondern dessen Auftrag sich auch in demselben Moment bereits erfüllt hat: Es gilt, nichts anderes zu tun, als ›Da‹ zu sein. Gleiches scheint für Adenauer zu gelten, wenn er im Gespräch mit Gaus, eine fast schon maskenhaft zu nennende Ruhe ausstrahlt.

Freilich sind damit nur Tendenzen beschrieben, denn wenn Kohl-Auftritte in der Sache denen Adenauers ähneln, so ergeben sich bereits schon durch die Physis beträchtliche Unterschiede. So ist weder die Körperstatur, noch die Redeweise oder die Gestik vergleichbar. Der erhobene Zeigefinger Adenauers ist eher bei Willy Brandt wieder zu finden als bei Kohl, der, fest auf beiden Beinen stehend, gleichsam aus der Mitte seines robusten Körpers zu agieren scheint.

Wenn sich solchermäßen bei Kohl ein gleichsam ikonischer Stil abzeichnet, der sich nicht nur in seinen *Live*-Darstellungen zeigt, in denen er im gesetzten Sprachstil der selbst geformten Kanzlerfigur Referenz erweist, und sich der Darstellungsstil der drei SPD-Kanzler durch eine gewisse Virtuosität auszeichnet, erscheint Adenauer, aus dem oben beschriebenen Amtsverständnis heraus, vor allem Rollenerfüllung zu betreiben.

Der Theaterkritiker und Begründer des Bühnenrealismus des 19. Jahrhunderts, Otto Brahm, hat einmal bekannt, er kenne »sogenannte wahre Aufgaben [...] in der darstellenden Kunst sowenig wie in der schaffenden; aber welche Forderung unsere Zeit an die Kunst stellt« (Brahm 1964: 466), das glaube er aussprechen zu können. Geht man davon aus, dass es bei politischen Darstellungen primär darum geht eine glaubwürdige Darstellung zustande zu bringen, so kann hier weder der performative, noch der ikonische Stil mehr Richtigkeit beanspruchen. Die Stimmigkeit des Auftritts hängt, wie gezeigt wurde, unmittelbar mit dem Darsteller zusammen, der die unterschiedlichen Mittel in Anspruch nimmt.¹²⁸ Gleichwohl bedingen die unterschiedlichen Stile eine unterschiedliche Wahrnehmung der Figur.

Während Adenauers pragmatischer, handlungsorientierter Stil eine Figurendarstellung ermöglicht, die die von ihm gestaltete Kanzlerfigur mythisch überhöht und einen autoritären Gestus begünstigt, weil sie die Figur einer kritischen Befragung enthebt, wird mit Willy Brandt als Kanzler Politik und politische Figur – im besten Sinne – fragwürdig. Die Kanzlerfigur wird bei Brandt von einer durch die Sachlage legitimierten

128 Im gleichen Sinne darf darüber spekuliert werden, ob der autoritäre Stil eines Adenauers für seine Zeit richtig war, oder ob Willy Brandt die richtige Antwort auf die Herausforderungen der 68er war.

autoritären Figur zu einer, die sich und ihre Konzepte erklären muss. Dies bilden etwa die Wahlwerbespots ab, die einen dialogischen Gestus zeigen und in denen sich Brandt als volksnaher Kanzler gibt. Die zu Adenauers Zeiten noch nicht existenten Inszenierungsformen, *Drei Tage vor der Wahl* und *Wahlkampf Live* bestätigen diesen neuen Stil nicht nur, sie ermöglichen ihn überhaupt erst, wenn sie ihn nicht gar erforderlich machen. Denn in den Wahlduellen und anderen Formaten müssen Politiker sich und ihre Politik erstmals erklären.¹²⁹ In der direkten Konfrontation mit alternativen Konzepten und Programmen der politischen Gegner wird die Figurendarstellung zum entscheidenden Faktor: Es geht nicht mehr um die ›sachliche‹ Frage: politisch richtig oder falsch, sondern um die Frage, wer zu überzeugen vermag und wer vertrauenswürdiger ist. Wenn auch Helmut Schmidt nicht minder autoritär erscheint als Adenauer, so mag vielleicht ein Unterschied darin liegen, dass es ihm, wie Willy Brandt, gelingt, den medialen Graben zwischen sich und dem Publikum emotional zu überwinden. Allerdings scheint sich darin auch der Kredit von Schmidt zu erschöpfen, der als Kanzler die Menschen spaltet.¹³⁰ Kohls Stil, der die Menschen weniger polarisiert und vor allem durch einen charmanten Ton überzeugt, scheint hier konsensfähiger. Zu Kohl stellt Tabori fest, dass er ein netter Kerl sei, was nicht zu unterschätzen ist (vgl. Tabori 1991: 140) und tatsächlich scheint diese ›Nettigkeit‹ (neben anderem natürlich) 16 Jahre Kanzlerschaft möglich zu machen. Schröder bildet, wie Schmidt und Brandt und anders als Kohl und Adenauer, mit den von ihm vorgetragenen Inhalten und seiner Darstellung eine Einheit, wobei er von allen Kanzlerdarstellern den von Tabori aufgestellten ästhetischen Imperativ, zu ›meinen‹ was man sagt und zu ›sagen‹ was man meint, am meisten verinnerlicht zu haben scheint. Dabei setzt er in seinem Darstellungsspiel seine Kanzlerschaft am meisten aufs Spiel. Denn Schröder fällt nicht nur unpopuläre Entscheidungen, sondern steht auch zu ihnen. Wenn ihm auf der einen Seite diese Kompromisslosigkeit am Ende die Kanzlerschaft gekostet haben mag, so hat sie ihm auf der anderen Seite zumindest einen Wahlsieg (mit-)ermöglicht. Denn es ist mehr als fraglich, ob Schröder 2002 noch einmal Bundeskanzler geworden wäre, wenn er nicht unmissverständlich ›Nein‹ zu einer möglichen deutschen Beteiligung am Irak-Krieg gesagt hätte.

129 Dies hatte etwa Kanzler Kiesinger noch abgelehnt: »Es steht dem Kanzler der Bundesrepublik nicht gut an, sich auf ein Stühlchen zu setzen und zu warten, bis ihm das Wort erteilt wird.« (Kiesinger; zit. nach: TV-Duelle, a.a.O.)

130 Diese Lesart legt zumindest der Film von Guido Knopp nahe.