

Thomas Hecken

Die Late-Night-Show

In welchem Sinn ist *Die Harald Schmidt Show* eine Show? Der Namensgeber tritt zwar auf einer Bühne auf, aber um die Show eines Künstlers, der sein Repertoire an Liedern, Gedichten oder Sketchen etc. präsentiert, handelt es sich zweifelsohne nicht. Auf die Wiederholung identischer Teile ist die Show nicht angelegt, (teils) notierte Stücke, die an mehreren Tagen bzw. potenziell unendlich konstant zur Aufführung gelangen, prägen sie nicht. *Die Harald Schmidt Show* ist deshalb von einer Dramenaufführung, einer Oper, einem Sinfoniekonzert, aber auch der Show eines Folkmusikers oder einer Popband deutlich verschieden.

Da jedoch Songs, Dramolette, Kantaten etc. mitunter in der *Harald Schmidt Show* zu sehen und zu hören sind, liegt die Bezeichnung ›Revue‹ bzw. ›Variété‹ nahe. Das Englische kennt den Begriff *variety show*, dies scheint in die richtige Richtung zu weisen. Allerdings werden die US-amerikanischen Vorbilder der *Harald Schmidt Show* als *late-night talk show* bezeichnet (oft abgekürzt mit *late night*), das setzt einen anderen Akzent. Dieser Akzent trägt aber nicht unbedingt zur Klarheit bei, denn gesprochen wird auch in vielen anderen Formaten – und dass in der *late-night talk show* nicht nur zwei oder mehrere Personen miteinander reden, weiß man bereits, wenn man nur wenige Minuten solch einer Show angeschaut hat, die nach einem *cold open* (einem kurzen Einpielfilm) und/oder Vorspann sowie einer Begrüßung durch den *host* mit einem Gag-Monolog (*opener* mit *stand-up comedy*) beginnt. Höchstwahrscheinlich ist das der Grund, weshalb der deutsche Sprachgebrauch aus der *late-night talk show* die ›Late-Night-Show‹ gemacht hat. Bleibt *late night* als aussagekräftige Angabe. In den USA läuft die Ausstrahlung der *late-night talk shows* ab 23 Uhr, freilich werden die Sendungen fast immer aufgezeichnet, tatsächlich findet die Show am späten Nachmittag oder frühen Abend statt (so auch bei der *Harald Schmidt Show*). Einen wichtigen Unterschied zu ›Revue‹ bzw. ›Variété‹ bringt das keineswegs zutage, die Vermutung liegt darum nahe, dass die *Harald Schmidt Show* auch ihnen Formelemente verdankt.

Um die Besonderheiten der Late-Night-Show und im nächsten Schritt die Besonderheit der *Harald Schmidt Show* herauszustellen, ist es nicht zuletzt rat-

sam, ›Revue‹ bzw. ›Variété‹ nicht zu übergehen, weil sie teilweise in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts ein kulturelles Prestige genossen, das an den zeitweiligen feuilletonistischen Erfolg der *Harald Schmidt Show* erinnert. Im Unterschied zu vielen anderen neueren Formaten, die der ›populären Kultur‹ zugerechnet wurden, hat die *variety show* früh beachtliche Unterstützung von Verfechtern moderner und avantgardistischer Kunst erfahren.⁷⁶ Wichtig dafür ist die Abkehr vom aristotelischen Prinzip der Einheit der Handlung.

Paul Schultze-Naumburg etwa beschreibt in der Zeitschrift *Der Kunstwart*, die sich als ein Organ der Lebensreformbewegung der kulturellen Erziehung verpflichtet sieht, das Variété als eine »All-Kunst-Bühne«. Seine Zustimmung fällt allerdings beschränkt aus, er ruft dazu auf, das bestehende Variété zu verfeinern. Die im Variété präsentierten Körper der wenig bekleideten Athleten, die aufgeführten Tänze, die Nummern von Clowns und dressierten Tieren, die sentimental oder burlesken Szenen, die »Modesatiren«, die Rezitationen von »Stimmungslýrik« und die angestimmten »Gassenhauer« sollten mit »Geist« angereichert und dadurch vom »Tingeltangel« in ein »Kunstinstitute« verwandelt werden. Schultze-Naumburg hofft auf ein »Zukunfts-Variété«, »wo sich all das Schöne, Amüsante, Interessante, Pikante zeigen kann, das auf dem würdigen Theater, in dem man auf Handlung sieht, selbst bei der dümmsten Posse und dem albernsten Ballet nicht Platz hat.«⁷⁷

Ein Artikel aus der deutschen Zeitschrift *Der Querschnitt* Ende der 1920er Jahre zu Pariser »Music-Halls« sieht dieses Programm bereits teilweise verwirklicht. Die »Music-Hall« weise »einen Weg zur Befreiung von dem alten Theater«, sie gehe über ein »Vergnügen ohne Feinheiten«, an dem in erster Linie »Augen und Sinne sich weiden können«, hinaus. Wichtig sei der rasche Wechsel der »durch nichts miteinander« verbundenen »verschiedenartigen Darbietungen«: »Auf einen Zauberkünstler folgt ein Tänzer, ein Saxophonvirtuose oder eine Jazzband wird von einem Athletentrio abgelöst«. Es liege ganz beim Zuschauer, »ob er den Seiltänzer mit dem amerikanischen Exzen-

76 Vgl. etwa Bernard Gendron: *Between Montmartre and the Mudd Club. Popular Music and the Avant-Garde*. Chicago und London: The University of Chicago Press, 2002, S. 63f.; Jeffrey S. Weiss: »Picasso, Collage, and the Music-hall«. In: Kirk Varnedoe u. Adam Gopnik (Hg.): *Modern Art and Popular Culture. Readings in High & Low*. New York: Museum of Modern Art and Harry N. Abrams 1990, S. 82–115; Ron Berman: »Vaudeville Philosophers: ›The Killers‹«. In: *Twentieth Century Literature* 45.1 (1999), S. 79–93.

77 Paul Schultze-Naumburg: »Das Variété der Zukunft«. In: *Der Kunstwart* 12 (1898/99), S. 325–331, hier S. 326, 328ff.

trikkünstler, die ›Wollust der Tropen‹ mit den Hoffmann-Girls in eine Gedankenverbindung bringen will.« Auch die Musik sei nicht »logisch aufgebaut«, insgesamt gelte darum: »Alles ist improvisiert und gegensätzlich.« Aus solcher Abwechslung entstehe »jenes Gefühl der Freiheit, das uns das Theater mit seiner unerbittlichen Notwendigkeit einer Konfliktlösung nicht mehr bietet.« Dennoch wird das bestehende Varieté erneut nicht als ausreichend erachtet. Verlangt wird ein »junge[r] Shakespeare«, der die »Music-Hall« »bewundert und studiert und aus ihrem Wirrwarr heraus das geniale Werk zu kristallisieren versteht, das wir erwarten, um unserer Schauspielkunst neues Leben zuzuführen.«⁷⁸

In den dreißig Jahren zwischen dem *Kunstwart*- und dem *Querschnitt*-Artikel hat es bei den Kunst-Einschätzungen allerdings bedeutende Neuerungen gegeben. Die besonders von Futuristen, Dadaisten und Surrealisten geforderte und betriebene Auflösung der Grenze zwischen ›Kunst‹ und ›Leben‹ bringt es mit sich, dass jene Verfeinerungs- und Ordnungsbestrebungen, die noch die künstlerischen Parteigänger des Varietés in den Mittelpunkt stellen, avantgardistisch verspottet und bekämpft werden.

Besonders steht für diesen Umschwung der Futurist F.T. Marinetti mit seinem Manifest *Il teatro di varietà* aus dem Jahr 1913 ein. Am Varieté begeistert ihn a) die unverbundene, b) die amüsante, c) die unromantische, sexuelle, d) die sportliche und e) die kompetitive, latent gewaltsame Ausrichtung. Marinetti feiert a) die anti-narrative Struktur (»eine Reihe von Ereignissen, die rasch abgefertigt werden, und Persönlichkeiten, die von rechts nach links in zwei Minuten *über die Bühne geschoben werden*«), b) das »Geflecht aus geistreichen Witzen, Wortspielen und Rätseln«, »die ganze Skala der Dummheit, des Blödsinns, des Unsinns und der Absurdität«, »wunderliche Verkleidungen, entstellte Worte, Grimassen, Narrenstreiche«, c) den »erotischen Reiz«, d) die akrobatischen Nummern (»Salti mortali, *Looping the loop* mit dem Fahrrad, dem Auto, zu Pferde«), e) das aggressive Moment (bei den Clownerien z.B. lobt er den Slapstick: »derbe[] Gags«, »enorme Brutalität«).⁷⁹

Das futuristische Varieté soll daran anknüpfen, allerdings durchweg in gesteigerter (»Rekorde an Geschicklichkeit, Geschwindigkeit, Kraft, Komplika-

78 René Bizet: »Eine Music-Hall-Attraktion«. In: *Der Querschnitt* 2 (1928), S. 1035–1038, hier S. 1036ff.

79 Filippo T. Marinetti: »Das Varieté« [*Il teatro di varietà*] (1913). In: Umbro Apollonio (Hg.): *Der Futurismus. Manifeste und Dokumente einer künstlerischen Revolution* (1909–1918). Köln: M. DuMont Schauberg, 1972, S. 170–177, hier S. 170ff., 176.

tionen und Eleganz») und teilweise in modifizierter oder neuer Form. Bei der erotischen Dimension z.B. soll jede Andeutung von Natürlichkeit und Romantik getilgt werden: Das futuristische Varieté »mechanisiert das Gefühl auf eigenartige Weise, verachtet die Zwangsvorstellung des fleischlichen Besitzes und gibt ihr einen hygienischen Fußtritt, erniedrigt die Wollust zur natürlichen Funktion des Koitus, beraubt sie jeden Geheimnisses, jeder deprimierenden Angst«. Die anti-psychologische Stoßrichtung ist beim Futuristen Marinetti mit einer chauvinistischen Attitüde verbunden: Das Varieté sei »für den Mann eine lehrreiche Schule der Aufrichtigkeit, denn es verherrlicht seinen Raubtierinstinkt und reißt der Frau alle Hüllen, alle Phrasen, alle Seufzer und alles romantische Schluchzen vom Leib.« An der Frau werden entsprechend die »animalischen Eigenschaften« bewundert, »ihre Fähigkeit einzufangen, zu verführen, treulos zu sein und Widerstand zu leisten.«⁸⁰

Gefordert wird insgesamt eine stärkere Künstlichkeit der Darbietungen. Das Varieté soll nicht nur Darbietungen auf der Bühne, sondern in seine Nummernfolge auch Filme (»Schlachten, Aufruhr, Rennen, Autorennen und Wettfliegen, Reisen, Überseedampfer« etc.) aufnehmen. Als besonders attraktiv gilt »elektrische[s] Licht, das heftig auf dem falschen Schmuck, dem geschminkten Fleisch, den bunten Röckchen, dem Samt, dem Flitter und dem falschen Rot der Lippen zurückprallt.« Der »Luxus« soll »übertrieben werden«, das »Unwahrscheinliche« vorherrschen (»Grüne Haare, violette Arme, blaues Dekolleté«).⁸¹

Die Begeisterung des Futuristen für das Varieté erklärt sich nicht zuletzt aus der Frontstellung des Avantgardisten gegen die (alten) Künste. Der moderne (Anti-)Künstler Marinetti wendet sich mit aller Macht gegen die idealistische Ästhetik, darum passt das Varieté mit seinen »rein praktischen Zwecken« – »das Publikum durch Komik, erotischen Reiz oder geistreiches Schockieren zu zerstreuen und zu unterhalten« – ausgezeichnet ins futuristische Programm. Marinetti hebt in diesem Zusammenhang auch hervor, dass unter den Theatern allein im Varieté das Publikum nicht von der Bühne getrennt werde: »Es bleibt nicht unbeweglich wie ein dummer Gaffer, sondern nimmt lärmend an der Handlung teil, singt mit, begleitet das Orchester und stellt durch improvisierte und wunderliche Dialoge eine Verbindung zu den Schauspielern her. Diese polemisieren ihrerseits zum Spaß mit den Musikern.«⁸²

80 Ebd., S. 170f., 174, 172.

81 Ebd., S. 170, 174f.

82 Ebd., S. 170, 172.

Der avantgardistische Angriff auf die Kunst manifestiert sich am stärksten in der Aufforderung, alle antiken und klassischen Tragödien sollten an einem Abend in Kurzform oder einer »komischen Mischung« aufgeführt, eine Beethoven-Symphonie rückwärts gespielt und die Werke von Chopin, Wagner, Bach, Bellini durch das »Einfügen neapolitanischer Lieder« belebt werden. Um »Einheit der Handlung«, »organischen Zusammenhang«, »formvollendete Durchbildung« und »motivische Entwicklung«, wie in Konzeptionen des Klassizismus, des bürgerlichen Realismus etc. in unterschiedlicher Form gefordert, geht es hier selbstverständlich nicht, sondern um ihre gezielte Verletzung. Das Varieté hilft so »bei der futuristischen Vernichtung der unsterblichen Meisterwerke mit, weil es sie plagiiert, parodiert, auf zwanglose Weise präsentiert, ohne Apparat und ohne Zerknirschtheit, wie eine x-beliebige Attraktion.«⁸³

Marinetti vollzieht die Abgrenzung aber auch gegenüber einigen wichtigen Formen des herkömmlichen Varietés. Die verbindenden und kommentierenden Worte eines Conférenciers in den »Pariser Revuen« lehnt er ebenso ab (»dumm und langweilig«) wie das »Revuepassieren von politischen Persönlichkeiten und Ereignissen, die von geistreichen Worten mit lästiger Logik und Abfolge begleitet werden.« Auf keinen Fall dürfe das Varieté eine »mehr oder weniger humorvolle Zeitung« sein.⁸⁴

Zumindest für das New York der 1920er und beginnenden 1930er Jahre lässt sich das ausschließen, folgt man den wöchentlichen Berichten der Branchenzeitschrift *The Billboard*. Ein *Master of Ceremony* findet in den Artikeln selten Erwähnung, auch nicht das, was Marinetti als Variété-Pendant zur tagesaktuellen Berichterstattung ablehnt. Stattdessen dominieren Komik, Akrobatik, Gesang, Tanz, wenn auch wohl nicht in der hochgetriebenen Form, die sich der Futurist wünscht. Immerhin ist ein kurzer Film aber fester Bestand-

83 Ebd., S. 176, 174.

84 Ebd., S. 175. Bei der sozialistischen Aufnahme der futuristischen Direktiven ist hingegen auf diesen Zusammenhang mit der Zeitung großen Wert gelegt worden. Zu nennen ist etwa Erwin Piscators *R.R.R. (Revue Roter Rummel)* aus dem Jahr 1924. Piscator schreibt dazu: »Die Revue kennt keine Einheitlichkeit der Handlung, holt ihre Wirkung aus allen Gebieten, die überhaupt mit dem Theater in Verbindung gebracht werden können [...]. Und das unter skrupelloser Verwendung aller Möglichkeiten: Musik, Chanson, Akrobatik, Schnellzeichnung, Sport, Projektion, Film, Statistik, Schauspielerszene, Ansprache. [...] Vieles war roh zusammengehauen, der Text völlig unpräzise, aber das gerade erlaubte bis zum letzten Augenblick die Einschaltung der Aktualität« – im Falle von *R.R.R.* die Reichstagswahl 1924. Erwin Piscator: *Das Politische Theater* [1929]. Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1968, S. 60f.

teil der Programme. Über einen Abend am 21.9.1933 im New Yorker Grand Opera House heißt z.B.:

90

Entertaining acts fit into this vaude bill like a neat jig-saw picture this half. The bill is trim, and if there is any fault to find it is only that it could have been shortened somewhat. Bud Carlill and Rose start in full stage with a desert backdrop for their rope and whip act. Carlill is about the neatest cowpuncher on the stage, now that Will Rogers is doing this act for Congress. He has a good line of talk and is adept with jumping the rope and with his other rope routines. His aim with the cracking whip is perfect, tho we'd not want to play the target for him as Rose does. Got a nice sign-off with the audience. Monte and Lyons are grand entertainers, tho routine remains the same over the years. Their harmony gets in the pulse and their comedy is cute enough to bring them a sure call back anywhere. Played in second for a justified hand. Melody Cruise Revue is pretty stuff, offering everything but a comic, which would help considerably. The acrobatic lad with the swell, catching personality brings in the heaviest applause on the bill. The four gals are hard workers and each has an individual turn that collects a hand. The producer of the act was in the pit to lead the ork, and by the time it plays a few weeks should be working ship-shape. Apache number was okeh too. Act won nice applause and the young lad was in the thick of it. Betty and Jerry Brown are a Burns and Allen. Betty is cute as they come and Jerry is a good straight for her. Betty's song, however, is too slow. They took plenty hand on the bow. Three Kanes held 'em spellbound in last place with pole and ladder balancing. No fooling about this stuff; it's difficult and they perform speedily with grace and nice manner. Good anytime, anywhere, as a finisher. Succeeded well with the audience. Picture was *Another Language*.⁸⁵

Zu dem Zeitpunkt, als diese Revue stattfindet, die u.a. den Film »Another Language« als Teil ihrer Nummernfolge anbietet, hat sich bereits die nächste mediale Neuerung durchgesetzt, das Radio. Die naheliegende Lösung, an das Bühnen-Varieté anzuknüpfen, besteht darin, Musik, Ansage, Dialoge (Sketche) in längerer oder sich häufiger abwechselnder Form zu präsentieren, um den Verlust von Akrobatik, Film, Tiervorführungen, schönen oder seltsamen Körpern etc. zumindest zeitlich auszugleichen. Wenig überraschend sind in Radiosendungen über die Jahre diese Komponenten in Variationen anzutreffen, mitunter gewinnt z.B. die Ansage der einzelnen Nummern mehr Raum, der Moderator gewinnt im metaphorischen Sinne eine eigene Stimme, er hat

85 Bill Williams: »Grand Opera House, N.Y.« In: *The Billboard* v. 30.9.1933, S. 8.

etwas zu sagen über die bloße Ankündigung, was in der jeweiligen Sendung als nächstes kommt, hinaus.

Überraschender ist hingegen, dass die Radio-Variante des Varietés in der nächsten technologischen Medien-Erweiterung Bestand hat, ist doch das Fernsehen in der Lage, die traditionelle Bühnen-Revue aufzuzeichnen. Dennoch gehen in die TV-Programme Sendungen ein, die Radio-Shows ähneln. In der Anfangsphase ist das wahrscheinlich der Beschäftigung von Radio-Akteuren durch Fernsehanstalten geschuldet, vielleicht auch den geringen Kosten solcher TV-Shows; da diese Sendungen aber Jahrzehnte überdauern, können das nicht die einzigen Gründe sein.

Zu welchem Zeitpunkt am Tag diese Shows im US-amerikanischen Fernsehen der 1950er Jahre auch stattfinden – etwa bei NBC am Morgen (*Today*) oder späten Abend (*Tonight*) –, die Zusammensetzung der Revuen ähnelt sich stark, besonders wenn in der Abend-Show ebenfalls auf Nachrichten vom Tag eingegangen wird. Ein Moderator, der nicht nur ansagt, sondern auch Witze macht, Reaktionen und Bemerkungen aus dem Studiopublikum aufgreift, Gespräche mit Gästen führt und mit Merkwürdigkeiten konfrontiert wird, von eigenartigen Gegenständen und Tieren bis hin zu exzentrischen Alltagspersonen; dazu Sketche, in denen der Gastgeber teilweise mitspielt, sowie Auftritte von Musikern und Comedians. Einen guten Teil davon hätte man ebenfalls im Rahmen einer Radio-Show senden können, auch wenn der Blick auf die Kleidung, Mimik, Gestik etc. diesen Elementen sicherlich zusätzliche Bedeutung und vielleicht auch Attraktivität verleiht.

Wie man der Aufzählung bereits entnehmen kann, kommt dem *host* das größte Gewicht zu. Er ist am häufigsten im Bild und muss die Sendezeit mit vielen Worten füllen. Die Unterhaltung soll keineswegs allein aus der abwechslungsreichen Abfolge verschiedener Acts entstehen, sondern auch und gerade aus den amüsanten Bemerkungen des Gastgebers, der nicht nur Witze, teils zu tagesaktuellen Ereignissen, vorträgt oder lustige Spielfilme anmoderiert, sondern seinen Witz mehr oder minder spontan (oft an dafür vorbereiteten, aber nicht vollständig in ein Skript integrierten Phänomenen) spielen lässt.

Die *late-night talk show* zeichnet sich dadurch aus, dass mit Ausnahme der musikalischen Darbietung jeder ihrer Bestandteile amüsant ist – und selbst der musikalische Part bleibt insofern nicht ganz davon ausgenommen, als der *host* mit Musikern gelegentlich einige witzige Bemerkungen austauscht (regelmäßig sogar, wenn eine Studioband vorhanden ist). Die Grundhaltung ist heiter, oft mit einem spöttischen Akzent – das muss sich an vielen Abenden in der Woche zuverlässig einstellen.

Gefragt sind darum Schlagfertigkeit, Spontaneität und Routine. Die *hosts* von *Tonight* bzw. *The Tonight Show* (NBC) z.B. entstammen denn auch nicht nur fast durchgängig dem Radio- und/oder TV-Bereich als Moderatoren, sondern sind auch zuvor oft als Comedians im Geschäft gewesen: etwa Steve Allen (1953-1956, zuvor u.a. für eine Radio-Comedy-Show und als Ansager bei einer TV-Wrestling-Sendung tätig, zudem Pianist und Komponist), Johnny Carson (1962-1992, zuvor u.a. Autor und Darsteller einer Sketch-Comedy-TV-Show), Conan O'Brien (2009-2010, zuvor u.a. Gagschreiber, Sketchschauspieler, Drehbuchautor für *The Simpsons*). Jay Leno (1992-2009, 2010-2014, zuvor Film- und TV-Schauspieler, viele Auftritte als Comedian im Fernsehen).⁸⁶ Über den ersten in dieser Reihe schreibt Glenn O'Brien 2006 in einer Erinnerung an seine Kindheit Sätze, die jede Idee, Schmidt sei wegen seiner Nähe zu Feuilleton, Kultur mit großem K und/oder seinem eigenwilligen, anarchischen Show-Gestus ein deutscher Sonderfall, rasch verfliegen lassen: »I discovered wit and intelligence on the talk shows and game shows broadcast from New York. Steve Allen, a clever comic who played jazz piano, hosted a show featuring his friends, from the most out-there hipsters like Jack Kerouac and Lenny Bruce [...] to a host of wild young comics.«⁸⁷

Dass die Wahl nach langem, hauptsächlich US-amerikanischem Vorlauf in Deutschland auf Harald Schmidt fällt, ist angesichts der Lebensläufe von Allen, Carson etc. naheliegend, hat er sich doch über viele Jahre als Kabarettist, Show-Moderator und Sketch-Akteur einen Namen gemacht. Nicht nur in dieser Hinsicht richtet sich der Sender SAT.1 am Vorbild USA aus, es finden auch viele direkte Übernahmen statt: Bei der Gestaltung des Vorspanns und der Bühne orientiert man sich stark an der *Late Show with David Letterman* (1993-2015, CBS; zuvor in ähnlicher Form von 1982 bis 1993 als *Late Night with David Letterman* auf NBC).

Der Ablauf der *Harald Schmidt Show* ist ebenfalls der amerikanischen TV-Tradition verpflichtet. Diese ist allerdings nicht in Stein gemeißelt. Im Laufe von vierzig Jahren hat es viele Varianten gegeben, selbst innerhalb von einzelnen Shows, vorausgesetzt, sie liefen zumindest einige Jahre. Gemeinsam haben sie aber alle, dass in ihnen viele Anteile der traditionellen Varietés

86 Vgl. Bernard M. Timberg: *Television Talk. A History of the TV Talk Show*. Austin: University of Texas Press, 2002.

87 Glenn O'Brien: »TV Party. Memories of Making Television History« [2006]. In: Ders.: *Intelligence für Dummies. Essays and Other Collected Writings*. Houston: ZE Books, 2019, S. 21–32, hier S. 21f.

und Revuen ausgespart bleiben, daran ändert sich von 1950 bis 1995 (und bis heute) nichts, obwohl es keine großen Schwierigkeiten bereiten würde, Akrobatik, Erotik, Dressur etc. mit einer humorvollen Note zu versehen (manchmal werden immerhin Tiere ins Studio geführt; Letterman präsentiert zum Jahresabschluss 1989 »the world's oldest acrobats«, usw.). Gemeinsam haben sie auch, dass zu Beginn vom *host* im Stehen vor dem Studiopublikum eine Handvoll vorbereiteter Gags erzählt wird, die sich zumeist auf tagesaktuelle Ereignisse beziehen. Der restliche Ablauf unterliegt aber einigen Schwankungen; zwar gibt es fast immer mindestens einen Interviewgast und einen Gastmusiker bzw. eine Gast-Band, zwar werden fast immer von dem bei diesem Part nun an einem Schreibtisch sitzenden Moderator weitere Pointen geboten oder witzige Clips angesagt, die Reihenfolge und Ausgestaltung der Elemente gestaltet sich von Show zu Show aber mitunter unterschiedlich. Hinzu kommen in einigen Shows beliebig einzustreuende Partien, vor allem Dialoge mit sog. *sidekicks*, Leuten im Publikum, Show-Mitarbeitern sowie Aktionen mit Gästen im oder vor dem Studio.

Die *Harald Schmidt Show* ist in ihrer ersten Phase stark auf Gäste ausgerichtet, neben einem Musikauftritt sind zwei, manchmal sogar drei Gäste nacheinander zum Gespräch in einer Show. Aber auch die US-amerikanischen *late-night talk shows* haben zumeist zwei prominente Gesprächspartner zu Gast. Der Begriff *talk show* erhält so einen einigermaßen vertrauten Sinn, auch wenn im deutschen Sprachgebrauch mit »Talkshow« eine reine Gesprächssendung bezeichnet wird, in der witzige Monologe des Gastgebers, der Austausch mit *sidekicks* etc. nicht vorgesehen sind.

Da bei den *late-night talk shows* der Grundsatz gilt, dass die Eingeladenen sich selbst in gutem Licht zeigen sowie Werbung für ihr neues Produkt machen können und ein oder zwei interessante Begebenheiten aus ihrem Alltagsleben auf amüsante Art und Weise erzählen sollen und dürfen, kommt die Revue immerhin auf diese Art und Weise wieder zu ihrem Recht, nun rein anekdotisch. Die herausgehobenen Momente werden erzählt, nicht aufgeführt – und manchmal geht es nicht um gelungene, sondern um leicht peinliche Momente. Professionell muss nun nur der plaudernde, nicht angeberische Tonfall sein, mit dem diese Anekdoten berichtet werden.

Natürlich kann der *host* seine Gäste gelegentlich spöttisch herausfordern und mit Ironie bedenken, seine Hauptaufgabe besteht aber darin, dem Gast Raum zur Entfaltung seiner präparierten Anekdoten zu geben. Zusammen mit den verstreuten Gags ergibt das ein – verbales – Varieté mit vielen unterschiedlichen Bezugspunkten, deren Gemeinsamkeit hauptsächlich darin

zu suchen ist, dass bei ihrer pointierten Anführung und Aufrufung die ganze Zeit eine Person als Sprecher und mitunter als Zuhörer zugange ist. Man versteht darum leicht, weshalb die *late-night talk shows* sehr oft den Namen des *hosts* in ihrem Titel führt.

Einwenden könnte man allerdings, diese prominente Erwähnung des *hosts* sei ungerechtfertigt, weil er nichts Eigenständiges leiste: Von Anderen erdachte Gags werden von Tafeln abgelesen, Einspielfilme angekündigt, dem Gast die von der Redaktion vorgesehenen Stichworte gegeben. Daran ändert sich auch nichts, wenn der *host* zugleich der Produzent der Sendung ist (was recht häufig, sicherlich auch aus finanziellen Gründen, vorkommt); diese Aufgabe bleibt für den Zuschauer unsichtbar und kann problemlos von anderen ausgefüllt werden.

Gegen dieses Argument ins Feld führen kann man aber, dass der *host* fast jederzeit im Bild ist. Auch wenn er seine Gags und Fragen von anderen diktiert bekommt, steht er im Mittelpunkt der Show. Besitzt sein Auftreten, seine Präsenz, sein Gebaren keine Anziehungskraft für die Zuschauer, dürfte die Sendung kaum zu halten sein, selbst wenn die Scherze und Interviewpartner erstrangig wären. Hinzu kommen die Möglichkeiten der Improvisation; auch bei einem sehr weitgehend vorab festgelegten Sendeablauf gibt es einen gewissen Raum für Ausschmückungen und spontane Einfälle, für Situationskomik und Schlagfertigkeit.

Dass selbst in diesem Bereich, der typischerweise als Reservat des Persönlichen und Authentischen gilt, die Präsenz und die Situationskomik sich nicht individueller Expressivität und unkontrollierter Spontaneität verdanken muss, zeigt die deutsche Show. Harald Schmidt übernimmt eine ganze Reihe von Handbewegungen, Körperhaltungen und Gesichtsausdrücken von David Letterman – vom Hochziehen der Oberlippe über Arten, die Brille anzufassen, bis hin zum Schlagen auf den Tisch. In der allerersten Sendung weist Schmidt auf die (ohnehin unübersehbare) jähe Armbewegung zur Seite hin, die augenblicklich einen schrillen Sound vom Keyboard-Spieler als Antwort bzw. Reaktion nach sich zieht, und fügt die Erklärung an: »Und es ist neu. Das gibt es sonst nirgends.«

Das sagt er natürlich nur, weil er weiß, dass die Kombination Geste/Klang aus der Show Lettermans stammt. Kurz danach wird dem Vorbild in der Sendung allgemein Tribut gezollt. Als dem Moderator Zuschauerpost gegeben wird, sagt Schmidt auf: »Bei uns bringt die Briefe nicht irgendwer, sondern unser Letterman.« Ein Geheimnis hätte man aus der starken Orientierung am US-amerikanischen Vorbild ohnehin nicht machen können, weil in der deut-

schen Presse bereits zu Beginn oft darauf hingewiesen wurde; darum lag es nahe, einen Scherz daraus zu machen. Allerdings bezogen sich die medialen Hinweise weit überwiegend oder ausschließlich auf das Showformat oder das Bühnendekor (von der Möblierung bis hin zur Kaffeetasse). Die Übernahmen bei Gestik und Mimik Lettermans sind unter den Zuschauern so gut wie nicht bekannt: der angeführte Satz von Schmidt muss ihnen darum unverständlich bleiben, es handelt sich um einen reinen Insider-Joke.

Trotz der starken Anlehnung an das TV-Idol gibt es aber beträchtliche Unterschiede zwischen dem deutschen und dem US-amerikanischen *host*. Letterman wahrt zwar oft ironische oder überlegene Distanz, bleibt jedoch stets entspannt, alles vollzieht er im Modus der Gelassenheit. Sein Ideal, das er fast immer erreicht, ist das höchster Professionalität und überzeugender Autorität (zum damaligen Zeitpunkt waren sexistische Verhaltensweisen noch Teil der Erlangung solch unangefochtener Autorität). Gagfolgen werden von ihm nicht selten in höchstem Tempo vorgetragen, um zu zeigen, dass es auf den einzelnen nicht ankommt – aber auch, um zu demonstrieren, dass sich selbst bei extremer Sprechgeschwindigkeit Fehlerlosigkeit und rhetorisches Können nicht verringern. Zum Ausweis maximaler Show-Professionalität gehört ebenfalls, dass von ihm viele Varianten dargeboten werden. Auch die ruhige, sympathische oder die Pointe sorgsam vorbereitende oder amüsant verschleppende oder ausschmückende Art und Weise gehört zu seinem Repertoire. Trotz des Comedy-Show-Formats, bei dem Selbstironie, ausgestellte Ticks, merkwürdige Verhaltensweisen, karnevaleske Durchbrechungen der sonst vorherrschenden Zurückhaltung zum festen Programm gehören, vermag Letterman das Bild der souveränen Persönlichkeit zu bieten. Harald Schmidt hingegen kennt beim Vortrag der vorbereiteten Gags zunächst überwiegend ein Register – den hektischen, engagierten, latent überschnappenden Tonfall. Autorität soll besonders durch scharfe Urteile und Herabsetzungen anderer erzielt werden.

Dies ändert sich aber im Verlauf der Ausstrahlungen. Die Änderung kommt zustande, weil die Show umorganisiert wird. In einem ersten Schritt erhält Schmidt nach dem gewohnten Auftakt, bei dem die vorbereiteten Gags erzählt werden, mehr Zeit, um vom Schreibtisch Spielfilme kurz anzusagen und lustige Objekte zu präsentieren, bevor die Talk-Gäste kommen; so bieten sich ihm mehr Gelegenheiten, spontane Einfälle und Nebenbemerkungen anzubringen. Die entscheidende Änderung findet jedoch erst mit dem zweiten Schritt nach fünf Jahren, im August 2000, statt. Zum einen bekommt ein *sidekick*, Manuel Andrack, nun viel Platz eingeräumt. Andrack agiert ruhig, sym-

pathisch und verleiht der Show als Gegengewicht zu Schmidt zwangsläufig eine insgesamt andere Note; Schmidt selbst verändert sich dadurch teilweise aber auch, zeigt eine größere Variationsbreite, der entspanntere Ton zählt jetzt mitunter ebenfalls zu seinem Repertoire. Zum anderen wird die Zahl der Gäste in einer ganzen Reihe an Sendungen reduziert, so bekommt Schmidt wesentlich mehr Zeit, sein improvisatorisches Talent unter Beweis zu stellen.

Der Variété-Charakter der Show wird dadurch ebenfalls verstärkt. Zwar gelangen jetzt noch weniger unterschiedliche Artisten in die Sendung als zuvor, der Revue-Anteil tritt aber thematisch stark hervor. Die unterschiedlichsten Themen klingen kurz oder länger an, ein Foto wird gezeigt, eine Wanderung beschrieben, ein alter Schlager angestimmt, Geschenke ausgetauscht usw. usw.

Mit dieser Version der *Harald Schmidt Show* kommt die *late show* bemerkenswert nahe an Marinettis Programm eines futuristischen Varietés heran. Das rasche Tempo, die Folge der Zerstreungen, die narrative Ungebundenheit (»eine Reihe von Ereignissen, die rasch abgefertigt werden, und Persönlichkeiten, die von rechts nach links in zwei Minuten über die Bühne geschoben werden«), sowie der »kurz aufblitzende Zynismus«, »die ganze Skala der Dummheit, des Blödsinns, des Unsinns und der Absurdität«, »wunderliche Verkleidungen, entstellte Worte, Grimassen, Narrenstreiche«,⁸⁸ alles zeichnet *Die Harald Schmidt Show* aus. Die von Marinetti als solche benannte Gefahr, dass die verbindenden und kommentierenden Worte eines Conférenciers (»Revuepassieren von politischen Persönlichkeiten und Ereignissen, die von geistreichen Worten mit lästiger Logik und Abfolge begleitet werden«) und der Aktualitätsbezug doch für Seriosität und einen journalistischen Zugang sorgen (das Variété als eine »mehr oder weniger humorvolle Zeitung«),⁸⁹ ist ebenfalls zumindest teilweise gebannt, weil nun viele alltägliche oder historische Begebenheiten in den Reigen hineinkommen, die keinen Nachrichtenwert besitzen. Vielleicht hätte aber Marinetti aus der Tatsache, dass Schmidt im deutschsprachigen Feuilleton viel positive Resonanz erfahren hat, geschlossen, dass in den Sequenzen der Show, die auf politische Ereignisse vom Tage oder Vortage Bezug nehmen, doch – aus seiner Sicht: bloß – eine »mehr oder weniger humorvolle Zeitung« vorliege.

Der vom Futuristen verlangte Anteil aggressiver Momente ist jedoch zweifelsfrei in der *Harald Schmidt Show* insgesamt vorhanden, nicht nur weil Scher-

88 Marinetti: »Das Variété«, S. 171.

89 Ebd., S. 175.

ze häufig auf Kosten anderer gehen. Vor allem die Reserve gegenüber moralischen, gut gemeinten Botschaften und die Freude am Wettbewerb, an der Überbietung trägt dazu bei. Zwar agiert Schmidt keineswegs durchweg zynisch, aber er tarnt seine Humanität konsequent, weil ihre Bekundung aus seiner Sicht längst zur wohlfeilen Phrase geworden ist; die satirische Bloßstellung dieser Präntentionen soll freilich nicht im erkennbaren Zeichen eines moralischen Ideals erfolgen. Die humane Ausrichtung Schmidts beinhaltet auch nicht die Empathie mit Erfolglosen, so weit geht seine Machtkritik nicht. Die Witze richten sich gegen bekannte Namen des Boulevards und Amtsinhaber, führen aber nicht zur Hingabe an die »kleinen Leute« oder die »im Schatten«. Unsatirische, nicht spöttisch gemeinte Bewunderung gehört bei ihm lediglich einigen auserwählten Größen in Wirtschaft, Kunst und Entertainment.

Dazu passt, dass auch Marinettis »männliche« Verachtung der Romantik in der Show zu ihrem Recht kommt. Marinettis programmatische Angaben – das futuristische Varieté »mechanisiert das Gefühl auf eigenartige Weise, verachtet die Zwangsvorstellung des fleischlichen Besitzes und gibt ihr einen hygienischen Fußtritt, erniedrigt die Wollust zur natürlichen Funktion des Koitus, beraubt sie jeden Geheimnisses, jeder deprimierenden Angst«⁹⁰ – charakterisieren die Scherze Schmidts, die Liebe und Sex zum Gegenstand haben, recht gut.

Erfüllt wird ebenfalls Marinettis Vorstellung, das futuristische Varieté müsse die vergangenen »Meisterwerke« auf »zwanglose Weise präsentier[en], ohne Apparat und ohne Zerknirschtheit, wie eine x-beliebige Attraktion.« Schmidts Nacherzählungen von Klassikern oder seine mit Spielzeugfiguren durchgeführten Instant-Demonstrationen historischer Stücke und Begebenheiten erfüllen Marinettis Plan, die überkommenen »Tragödien in Kurzform oder in einer komischen Mischung« aufzuführen, auf eigene Weise.⁹¹

Dennoch bleibt ein deutlicher Unterschied zu Marinettis Plänen erhalten. Nicht nur, dass körperliche Dynamik und künstlicher Schmuck kaum ausgeprägt sind, trägt dazu bei. Die Einbindung des Films und der Zuschauer findet zwar statt, könnte aber – gemessen an Marinettis Vorstellungen – stärker ausgeprägt sein. Bedeutsam für die Abgrenzung ist besonders, dass Schmidt in die avantgardistische Verachtung von Kunst und Philosophie – »die schulmeisterliche Meditation, die Bibliothek, das Museum« – nicht einstimmt und

90 Ebd., S. 174.

91 Ebd., S. 174, 176.

an der »futuristischen Vernichtung der unsterblichen Meisterwerke« nicht teilnimmt.⁹² Auch wenn Schmidt jederzeit bereit ist, Bildungsbeflissenheit zu verspotten und sogar seine eigenen Kenntnisse herabzusetzen – und auch wenn zu keinem Zeitpunkt den großen Werken mit einer kontemplativen Haltung begegnet wird –, bleibt doch deutlich, dass Schmidts Bewunderung vor allem den »Meistern« der Kunst – und unter ihnen nicht nur den exzentrischen oder verfemten – gilt. Die Reihe führt hier von Heiner Müller über Thomas Bernhard bis hin zu Anne-Sophie Mutter. Zumindest in dieser Hinsicht ist Schmidt den früheren Vorstellungen einer »All-Kunst-Bühne« (*Der Kunstwart*) und den Hoffnungen auf einen »junge[n] Shakespeare« (*Der Querschnitt*) näher als dem radikalen Avantgardismus Marinettis. Auf eine kurze Formel gebracht: *Die Harald Schmidt Show* bot in ihrer erfolgreichsten Zeit bei SAT.1 eine eigenartige Synthese aus US-amerikanischer Late-Night-TV-Show, deutscher Kunstbühne und futuristischem Variété.



Der vorliegende Beitrag ist Teil der Forschungsarbeit des Siegener DFG-SFB 1472 *Transformationen des Populären*.

92 Ebd., S. 175, 174.