

DARSTELLUNGEN, DARSTELLER, PUBLIKUM

Im Folgenden soll der Begriff *Darstellung* genauer für den für uns relevanten Bereich der ästhetisch-theatralen Darstellung umrissen werden. Problematisch erscheint hier vor allem, dass es zwar ein weites Diskursfeld, aber keine Theorie der Darstellung gibt. (Vgl. Kurzenberger 2005b: 56) Grundsätzlich scheint in massenmedialen Zeiten zu gelten, was Christian Nibbrig festgestellt hat: »Was auch immer wir tun, es ist immer auch Darstellung.« (Nibbrig 1994: 7)

Dieser Befund, so Kurzenberger, verweist »auf den besonderen Bereich der theatralen Darstellung« (Kurzenberger 2005b: 55) und verortet diesen Begriff in einem semantisch-performativen-spektatorischen Feld, in dem Darsteller, Dargestelltes und Publikum als prozessbestimmende Größen bedeutsam werden. Denn die theatrale *Darstellung* benötigt nicht nur den Darsteller, genauso gilt: keine Darstellung ohne Publikum. In diesem Sinne verstehe ich *Darstellung* als *das* ästhetische Mittel, in dem in der Darsteller-Publikumvereinbarung das jeweils Spezifische der politischen Kultur zum Ausdruck kommt und das in der Regel auch nur durch bestimmte kulturelle Codes verstanden werden kann.¹

Im Zusammenhang mit der Frage, inwiefern das Theatrale von Bedeutung in politischen Kommunikationsprozessen ist, erscheint der Dar-

1 Für das Theater beschreibt Kurzenberger Darstellung als ein Ereignis, das von Akteuren und Publikum über die Vereinbarung der gültigen kulturellen Codes hergestellt werde. Dies mache deutlich, dass beiden Parteien eine aktive Rolle am Zustandekommen des theatralen Ereignisses spielen: »Nicht nur stellen Akteure und Zuschauer gemeinsam ein Theaterereignis her, an dem sie in den unterschiedlichen Aktivitäten des Darstellens und Zuschauens teilhaben, sie beziehen sich dabei auch auf Gemeinsamkeiten außerhalb und innerhalb dieser Spielwirklichkeit: auf verbales und nonverbales Verhalten und seine gesellschaftlichen Kodifizierungen, auf Darstellungsweisen, Darstellungstechniken und Darstellungskonventionen des theatralen Mediums selbst. Beide konstituieren die Ebene des theatralen Ausdrucks, die die Darstellungswirkung, den Effekt der Darstellung und damit die primäre Wirkung der Rezeption ausmachen.« (Kurzenberger 2005b: 58)

stellungsbegriff als äußerst nützlich: Insbesondere erscheint vorteilhaft, dass er als ein eher wertneutraler Begriff nicht durch normative Zuschreibungen belastet ist. Er dient sowohl zur Beschreibung ästhetisch-theatraler Vorgänge, als auch für ›alltägliche‹ Vorgänge. Bezogen auf das Politische erweist sich der Begriff der Darstellung nicht nur als sinnvoll, wenn es um die sachliche Darstellung bestimmter Fakten geht; er lässt sich, wie das Beispiel der Bundesratsdebatte gezeigt hat, auch auf das ästhetische Darstellungsverhalten der Politiker beziehen.

DER KÖRPER ALS MEDIUM DER DARSTELLUNG

Um den Begriff *Darstellung* für unsere Zwecke nutzbar zu machen, greife ich auf einige Überlegungen des Philosophen Dieter Mersch zurück, die er vor allem in seinem Buch *Was sich zeigt* (Mersch 2000, bes. 47-74) aber auch an anderer Stelle (ders. 2003a, 2003b) entwickelt hat.² Im Spannungsfeld zwischen *Sagen* und *Zeigen*, so seine Annahme, entwickeln Darstellungen bereits ein performatives Potential, das allein auf die materielle Präsenz des Körpers rekurriert. Dies ist für den Darsteller prekär: Der Körper, womit im Folgenden nicht nur der physische Körper, sondern die gesamte Erscheinung des Menschen, mit seinen Ausdrucksmöglichkeiten, wie Stimme, Bewegung und Mimik etc. gemeint ist, ist damit nämlich nicht nur ein beherrschbares Instrument, dass sich bewusst für die intendierte Darstellung einsetzen lässt, sondern produziert auch nicht gewollte Bedeutungen. Das unwillkürliche Kratzen am Kinn, ein kaum merkliches, unbewusstes Zucken des Körpers, eine heißere Stimme alles wird Teil der Darstellung.

Die (Körper-)Darstellung produziert damit stets eine Überfülle an Bedeutung, denn »sie erscheint stets *mehr*, als was an ihr zu entziffern wäre, ein *Überschuß*, der die Zeichen des Ausdrucks im selben Augenblick verwirrt, da sie sich zu artikulieren suchen« (Mersch 2000: 59; Herv. im Original). Der Darstellungsvorgang wird so zu einem Experiment mit ungewissem Ausgang. Denn dasjenige, was gezeigt werden soll, ist nicht unbedingt das, was sich zeigt. In diesem Zusammenhang weist Mersch darauf hin, dass Darstellungsvorgänge zwar intentional an den Darsteller gebunden sind, der mit seiner Darstellung bestimmte Ziele verfolgt, aber:

»Was sich zeigt ist weder gewollt noch „motiviert“; vielmehr *stellt es sich ein*, zuweilen sehr handfest im Rücken der Akteure. Etwas ist gesagt, ein Zeichen gesetzt, eine Aktion ausgeführt; aber welche Effekte sie auch immer induzieren

2 Siehe zu diesem Thema auch Rüdiger Bittner und Siemke Böhnisch a.a.O.

mögen oder unwillkürlich zeitigen, stets schlagen sie *auf sich* zurück, enthüllen *sich* in ihrem Erscheinen.« (Mersch 2003a: 23)

Dies gilt auch für den Körper des Darsteller-Akteurs, der im Akt der Darstellung zum Zeichen wird. Im Leib-Sein und Körper-Haben (vgl. Plessner 1964, 1975), wird der Körper als Agens der theatralen Darstellung in seiner doppelten Disposition offenbar: Einerseits in seiner leiblichen Existenz, die auf das Mensch-Sein hindeutet und auf die der ontologische Körper verweist, und andererseits auf den Körper als soziales, lernfähiges Wesen.³ Solchermaßen ist er als formbare Einschreibungsfläche und metaphorischer Körper zu begreifen. (Vgl. hierzu auch Hardt 2005: 178)

Will man theatrale Darstellung als inszenatorischen Vorgang begreifen, in dem der Akteur seinen Körper einsetzt, um bestimmte Dinge zu vermitteln, so lässt sich dessen doppelte Existenz wie folgt erklären: Was am Körper bewusst dargestellt wird, ist Teil der (Selbst-)Inszenierung; aber nicht alles, was sich während des Darstellungsvorgangs im und am Körper zeigt, ist Teil der bewussten Inszenierung. Manches, was sich in der Darstellung zeigt, ist unbewusst. Kurz: Der Darsteller kann sich und Anderes mittels des Körpers zum Ausdruck bringen, aber es bleiben mögliche Diskrepanzen, zwischen dem was der Körper zeigen soll und dem was er zeigt. Auf diese paradoxe Doppel-Existenz des Körpers muss sich dementsprechend das Augenmerk des Darstellers richten. Sie verlangt vom Akteur die richtige Darstellungstechnik, um mögliche Differenzen zwischen dem, was gezeigt wird und dem was sich zeigen soll, wenn nicht zur Deckung zu bringen, so doch zumindest ins Kalkül zu nehmen, um zu einer stimmigen, d.h. glaubwürdigen Darstellung zu kommen.

TECHNIKEN DER DARSTELLUNG

Geht man von der Gültigkeit der eben beschriebenen Bedingungen für alle Darstellungssituationen aus, so ist anzunehmen, dass politische Akteure bei der Darstellung bestimmter Sachverhalte mit ähnlichen Schwierigkeiten konfrontiert sind wie Schauspieler: Sie müssen vor allem überzeugend darstellen können.

3 »»Ich bin, aber ich habe mich nicht« charakterisiert die menschliche Situation in ihrem leibhaften Dasein. Sprechen, Handeln, variables Gestalten schließen die Beherrschung des eigenen Körpers ein, die erlernt werden musste und ständige Kontrolle verlangt.« (Plessner 1964: 49)

Insofern spricht vieles dafür, dass die Betrachtung der Anforderungen an den Schauspieler auch Aufschluss über die Bedingungen des Polit-Darstellers geben kann. Was sich bei Fragen der Differenz zwischen Theater und Wirklichkeit als Schwierigkeit herausstellt – Vorgänge auf dem Theater sind denen im ›wirklichen‹ Leben ähnlich – erweist sich hier als ein Vorteil, da die Ähnlichkeit des Ausdrucks auch eine Parallelität des Vorgangs und der Technik ihrer Hervorbringung impliziert.

Darstellungstechnik des Schauspielers

Die Frage nach der richtigen Technik der Darstellung fordert vom Darsteller, das richtige Maß von Nähe und Distanz zu seiner Rolle abzuwägen. Denis Diderot hat sich in seiner Schrift *Das Paradox über den Schauspieler* als einer der Ersten in der Neuzeit mit den Grundsätzen der Technik der Darstellung theoretisch auseinandergesetzt und kam zu dem Schluss, dass der Schauspieler nur in kritischer Distanz zu seiner Rolle die geforderten Gefühle und Leidenschaften überzeugend darzustellen vermag. Diderot verlangt weniger Pathos als Urteilkraft, Scharfblick und vor allem keine Empfindsamkeit. (Vgl. Diderot 1921: 17) Das Paradoxon des Schauspielers bestehe eben darin, dass er die Leidenschaft nur dann überzeugend darzustellen vermag, wenn er sie nachahmt und nicht durchlebt. Er muss ein »kalter und ruhiger Beobachter sein« sein, der aus der »Nachahmung der menschlichen Natur« (ebd.) seine Rolle formt. »Es sind stets die gleichen Akzente, die gleichen Stellungen, die gleichen Bewegungen.« (Ebd.)

Das Bestechende dieser Formel, die es dem Schauspieler ermöglicht, seine Rolle viele Male und immer gleich gut zu wiederholen, ist zugleich sein Makel, denn es reduziert Darstellung auf bloße Nachahmung und macht sie zu einem unschöpferischen, seelenlosen Vorgang. Infolgedessen wird Diderots Ansatz auch kritisiert, wenngleich die Erkenntnis, dass ›Darstellung‹ durch paradoxe Strukturen gekennzeichnet ist, als wesentliches Merkmal schauspielerischer Darstellungsstrategien bestand hat. Allerdings wird das paradoxe Verhältnis vom Akteur zu seinem primären Darstellungsmittel, dem Körper, immer neu und anders zu fassen gesucht. Der Darsteller wird als eine Art Doppelwesen begriffen, der sowohl sein eigenes Material als auch sein Produzent ist. »Er besteht aus dem *einen*, dem Spieler, und dem *zweiten*, der als Instrument fungiert.« (Coquelin [1887] 1991: 217) Der Schauspieler, muss als Gestalter der Darstellung seinen Körper als Instrument der Darstellung – also sich selbst, kontrollieren und gestalten. Darstellung kann keine bloße Nachahmung sein, sondern ist kontrollierter Ausdruck. Selbst in Momenten

»größtmöglicher Wahrheit und Ausdruckskraft« (ebd. 218) reißt es den Schauspieler nicht fort. Er ergibt sich nicht den Gefühlen, die er ausdrückt, was gleichwohl nicht heißen muss, dass er sie nicht erleben kann. Um diese Gefühle zu gestalten, muss der Schauspieler in der Lage sein, sich in »fremde Gefühle«, in fremde »Seelenzustände« (Hevesi 1991 [1908]: 243) zu versetzen.

Die Rede vom Schauspiel als »Menschendarstellung« (Iffland) begreift den Darsteller gleichermaßen als Schöpfer und Geschöpf, das weder zeitlich noch räumlich von seiner Rolle zu trennen ist. »Er ist im vollsten Sinne des Wortes gegenwärtig und kann daher seine Menschlichkeit, die er als Werkstoff einbringt, nicht ohne Gefahr aus dem Spiel lassen.« (Gebhart 1991 [1949]: 287) In diesem Sinne kann nur der »ehrliche«, unverstellte Schauspieler, ein guter Darsteller sein, schlussfolgert Max Reinhardt. »Seien Sie wahr! Hören Sie auf, Komödie zu spielen. Fangen Sie lieber gar nicht damit an. Weder im Leben, noch auf der Bühne« (Reinhardt 1989 [1929]: 431) forderte er von seinen Schauspielerschülern. Das Theater ist eine Welt des Seins, nicht des Scheins, insofern kann der Schauspieler nur kraft seiner Persönlichkeit gute Darstellungsleistungen zustande bringen. (Vgl. ebd. 430)

Wie sich zeigt, verraten die meisten Gedanken zur Darstellung nur wenig über die Technik ihrer Hervorbringung. Meist erschöpfen sie sich in der Beschreibung des Wesens der Darstellung, welches sich in einem nicht näher spezifizierten Verhältnis von Nähe und Distanz zum eigenen Leib abspielt, oder sie richten sich als ostentative Forderungen an den Darsteller, sein Talent, seine Persönlichkeit, kurzum sein ganzes Sein in eine »wahre« Darstellung mit einzubringen. Persönlichkeit und Talent aber, so die übereinstimmende Annahme seit Aristoteles, sei nicht zu lehren und zu lernen, sie beruhe »auf einer natürlichen Anlage und ist einer Verwissenschaftlichung nicht zugänglich« (Aristoteles 1999: 153 [1404a]); zu lernen sei lediglich die richtige Beherrschung der Stimme. (Vgl. ebd.)

Dem zum Trotz hat der Amerikaner Lee Strasberg, in der Tradition Stanislavskis, mit der *Method*, die er in seinem Buch *Schauspielen und das Training des Schauspielers – Beiträge zur Method* beschreibt (Strasberg 1988), Übungen zur Technik der Darstellung entwickelt, die über die reine Beherrschung der Stimme hinausgehen und die gesamten Ausdrucksmöglichkeiten des Schauspielers umfassen. Auch Strasberg fasst die Situation des Schauspielers in einem Paradox: sie erfordere, »daß er im Voraus weiß, was er tun wird, während die Kunst des Schauspielens es erfordere, daß es so aussieht, als wisse er das nicht« (Strasberg ebd. 107). Aus dem eigenen Schatz der Erfahrung soll der Schauspieler Gefühle und Empfindungen schöpfen und zur Gestaltung seiner Rolle nut-

zen. Die Arbeit an der Entspannung, an der Konzentration, »die Arbeit mit Objekten, sensorischer Erinnerung, emotionale Erinnerung, Handeln und Improvisation sowie Stimm- und Körpertraining« (134), ist dementsprechend Aufgabe und Training des Schauspielers. Die »Kraft der Ausdrucksmöglichkeit« (ebd. 113), die nicht nur der Schauspieler, sondern jeder Menschen besitzt, befähigt den Darsteller, wenn er sie bewusst und gekonnt einsetzt, zu einer intensiven und »wahren« Darstellung. Um mit dieser Kraft arbeiten zu können, bedürfe es Übungen, die die Selbstwahrnehmung stärken und den Ausdruck trainieren. Für eine überzeugende Darstellung muss der Darsteller zu »99 % Schauspieler [...], ein ganz kleines bißchen Kritiker und ein ganz kleines bißchen Zuschauer zu sein« (ebd. 112).

Die Beschreibung solcher Übungen erweisen sich als geeignet, das metaphysische Geheimnis, das sich hinter den geforderten Darstellungszielen (»wahr«, »ehrlich«) und dem Einsatz charismatischer Eigenheiten (»Persönlichkeit«, »Aura«) verbirgt, auf eine Ebene der praktischen Handhabung herunter zu brechen. Ebenso wird deutlich, dass zu der Gestaltung einer zunächst »fremden« Figur vor allem das Zutun persönlicher Erfahrung notwendig ist. Das hier zugehörige Paradox lautet: die Darstellung des Fremden ist nur durch die Gestaltung des Eigenen zu vollziehen. Hier setzt die Theorie Jerzey Grotowskis an, der die »*persönliche und szenische Technik des Schauspielers als den Kern der Theaterkunst*« (Grotowski 1994: 13; Herv. im Original) betrachtet, aber den Schauspieler nicht lehren will, »wie er erschaffen soll« (ebd. 137). Bei Grotowski wird

»die authentische Darstellung, *im* Schauspieler als Person und nicht mehr in einer »wahrhaftigen« oder »verfremdeten« Rollendarstellung gesucht. Alle Möglichkeiten des Schauspiels liegen in der Person des Schauspielers selbst, seiner Geschichte, seiner Erfahrungen und seinem Körper.« (Matzke 2005: 70)

In diesem Sinne stellt der Theaterpraktiker George Tabori fest, dass für die Theaterarbeit der »Schauspieler interessanter ist als seine Rolle, das Produzieren produktiver als das Produkt, die private Geschichte einer Produktion beredter als die Literatur« (Tabori 1981: 9)⁴.

Aufgabe des Theaters sei es, so Tabori in einer Wendung der Iffland'schen Forderung, »Schauspieler in Menschen« (ebd.) zu verwandeln. In dieser Definition artikuliert sich die Forderung an den Schauspieler, einen wie auch immer gearteten »menschlichen Kern« in seiner Darstellung freizulegen. Sie verweigert sich damit einer Vorstellung von

4 Vgl. hierzu auch Kurzenbergers Aufsatz *Taboris authentische Rollenspiele*. (Kurzenberger 1997b)

Darstellen als einer affektiert betriebenen ›Entäußerung‹. Der wirksame Ausdruck der Darstellung baut auf den schöpferisch wirkenden, gegenwärtigen Eindruck des Darstellers, nicht auf die äußerliche Nachahmung eines vorgefundenen Wirklichkeitsbildes. Darstellung ist damit in einem letzten Paradox zu fassen:

Der Darsteller muss aus seinem eigentümlichen Wesen schöpfen, um eine (seine) Darstellung eines Fremden (anderen) leisten zu können. In dem Rückgriff auf einen solchen authentischen Kern, wird die dargestellte Rolle erst glaubhaft.

Darstellungstechnik des Politikers

Auch Politiker setzen bei ihren Selbstdarstellungen auf Authentizität. Der Politiker Rezzo Schlauch, ehemals Vorsitzender der Bundestagsfraktion der Grünen (1998 – 2002) und später parlamentarischer Staatssekretär im Bundesministerium für Wirtschaft und Arbeit (2002 – 2005) etwa, konstruiert einen Unterschied zwischen strategischen Darstellungserwägungen, die sich ab einem bestimmten Punkt als Strategie entlarven würden und einer Art politischen *Street-Credibility*, die auch ein wichtiges Merkmal von Künstlern – etwa aus der Hip-Hop-Szene – ist:

»Der Unterschied ist, ob ich mich einer Kultur bediene, mit der ich eigentlich nichts zu tun habe, oder ob ich einen Teil meines Lebens in dieser Szene verbringe. Die Leute spüren genau, ob ein Bruch zwischen ihnen und der Politik oder ob Authentizität gegeben ist, ob ein Politiker etwas mit ihnen zu tun hat oder das Ganze nur Inszenierung ist.« (Schlauch 2000: 69)

Sein Parteikollege, Fritz Kuhn, pflichtet dem bei und erklärt die authentische Darstellung zum Schlüsselkriterium für politischen Erfolg: »Wem die höchste Glaubwürdigkeit unterstellt wird, der kriegt auch den höchsten Aufmerksamkeitswert.« (Kuhn 2000: 96) Darstellung als Strategie werde allerdings dann demokratieschädlich, wenn die Medien »schlechte Strategien und schlechte Inszenierungen nicht sanktionieren« (ebd.). Astrid Schütz allerdings hält die Möglichkeiten des einzelnen Akteurs, beliebige Images zu bedienen, für eingeschränkt: »Eine gewisse Vereinbarkeit zwischen der Persönlichkeit des Kandidaten und dem angestrebten Image ist unumgänglich. Nicht jeder Kandidat kann also alle Selbstbilder glaubwürdig vermitteln.« (Schütz 1992: 109)

Wenn das letztgültige Schauspieler-Paradox lautet, *Nicht sein eigenes Ich zu verleugnen, um ein Anderer (eine andere Figur) zu sein*, erscheint dies in der politischen Darstellung nicht besonders abwegig, weil

es hier nicht darum geht, einer ästhetischen Rolle gerecht zu werden, sondern einer sozialen: In der Forderung, *nicht sein eigenes Ich zu verleugnen, um der sozialen Rolle gerecht zu werden*, verbirgt sich keine paradoxe Forderung. Vielmehr scheint in der Forderung, ein Politiker möge seiner sozialen Rolle und Aufgabe gerecht werden, nicht nur eine logische Bedingung für eine erfolgreiche politische Arbeit zu liegen, sondern auch eine ethisch-normative gesellschaftliche Forderung. Allerdings: Auch hier liegen die Bedingungen erfolgreicher Darstellung in einem überzeugenden Gesamteinsatz der Mittel, liegt die Gefahr des Misserfolgs in der möglichen Diskrepanz zwischen dem politischen Sein, einem politischen Ziel und seiner Darstellung, und so kann hier gelten: nur der Politiker, der glaubhaft vermittelt, dass er der Rolle gerecht werden kann, und dass seine Persönlichkeit in Einklang mit seinen politischen Zielen steht, vermag auch eine überzeugende Darstellung zu vollbringen.

Politische Darstellung als gemeinsame Darsteller-Publikumsleistung

Der Zuschauer als Adressat und Zeuge der Darstellungsleistung des Akteurs wird hier als Bezugspunkt bedeutsam, denn: »Ohne Publikum ist ein theatrales Ereignis nicht denkbar.« (Sauter 2005: 253) Die Darstellungssituation zwischen Publikum und Darsteller ist dabei durch eine gewisse Asymmetrie gekennzeichnet, die sich in einem eher aktiv-darstellenden Vorgang des Akteurs und in einer eher passiv-rezipierenden Haltung des Publikums beschreiben lässt. Dabei ist auch das Mengenverhältnis bedeutsam: Einer oder wenige zeigen (sich) und stellen (sich) dar, andere (viele) schauen zu. (Vgl. Bittner/Böhnisch a.a.O.) Allerdings wird nicht nur dem Darsteller-Akteur, sondern auch dem Publikum eine aktive Rolle am Zustandekommen des theatralen Ereignisses zuteil, etwa indem sie sich zu einem besonderen Ort begeben, um dem Ereignis beizuwohnen. Zudem, so Kurzenberger, stellen Akteure und Zuschauer nicht nur gemeinsam ein Theaterereignis her,

»an dem sie in den unterschiedlichen Aktivitäten des Darstellens und Zuschauens teilhaben [...] Beide konstituieren (auch) die Ebene des theatralen Ausdrucks, die die Darstellungswirkung, den Effekt der Darstellung und damit die primäre Wirkung der Rezeption ausmachen.« (Kurzenberger 2005b: 58)

Dies setzt voraus, dass das Publikum nicht nur als Adressat der Darstellung, sondern als integrativer Bestandteil der Inszenierung verstanden wird. Gerade bei politischen Darstellungseignissen, wie Parteitage-sreden oder Wahlveranstaltungen, zählen die Darsteller auf das *live* vorhan-

dene Publikum, die möglichst laut und zustimmend auf die Darstellungen des Redners reagieren sollen. Als Teil der Fernsehdarstellung wird ein solches Publikum, wie später noch gezeigt wird, oftmals auch zum theatralen Chor umfunktioniert.⁵

Die Beziehung zwischen Darsteller und Publikum ist von gegenseitiger Abhängigkeit geprägt. Zum einen ist in dem einseitig gerichteten kommunikativen Vorgang vom Darsteller zum Publikum dieses von der Autorität des Darstellers abhängig, zum anderen ist der Darsteller von seinem Publikum abhängig, das er als notwendige Bedingung für seine Darstellung braucht. In diesem Zusammenhang allerdings erscheint »das Publikum« als Begriff problematisch, denn es wird deutlich, dass die Beschreibung einer Ansammlung von Menschen als Publikum vor einem Darsteller vor allem auf zwei Dingen beruht: zum einen nämlich auf Zuschreibungen seitens des Darstellers und zum anderen auf einer Haltung der Menschenmenge selbst, die sich als (s)ein Publikum versteht. Ein Darsteller kann zwar eine Ansammlung von Menschen als sein Publikum bezeichnen, das bedeutet aber nicht, dass sich dieselbe Menschenmenge auch als sein Publikum begreift. Wenn die Formierung des Publikums nicht mit bestimmten Regularien – dem Kauf einer Eintrittskarte, das Einfinden an einem bestimmten Ort – verbunden ist, muss der Darsteller die Aufmerksamkeit seines Publikums beständig neu einfordern, und so die Kommunikationsbeziehungen in jedem Moment wieder neu schaffen. Nur so kann er sich die Aufmerksamkeit seines Publikums sichern. Insofern erweisen sich in der Öffentlichkeit abspielende Darstellungsvorgänge als äußerst fragile Konstruktionen. Darstellungen brechen in dem Moment ab, in denen keine Darsteller-Publikums-Beziehung mehr besteht. Fernsehdarstellungen verkomplizieren den Vorgang, nicht nur weil der Kontakt zwischen Darsteller und Publikum nurmehr mittelbar zustande kommt, sondern auch, weil sein Zustandekommen überhaupt fraglich ist. Schließlich kann sich der Darsteller der Teilhabe des Fernseh-Publikums an seiner Darstellung nicht sicher sein.

RÄUMLICHE BEDINGUNGEN DER DARSTELLUNG

Dabei scheint das Risiko eines *Darstellungsvakuums*, je nach Darstellungsort, unterschiedlich hoch zu sein und die Situation des Darstellers damit unterschiedlich prekär. Abhängig vom Ort können unterschiedliche Darstellungsbedingungen identifiziert werden, die jeweils andere

5 Siehe hierzu den Abschnitt *Wahlkampf Live als konsensorientiertes Inszenierungsmodell*.

Herausforderungen an den Darsteller richten. Vor allem kann die grundlegende Bedingung der Darsteller-Publikum-Situation, die sich in der Konzentration und dem Einlassen aufeinander formuliert, teilweise unterlaufen werden. Die Orte, an denen die Darstellungen stattfinden, definieren demnach die Darstellungen als *geschlossene*, *öffentliche* oder *mediale* Darstellungen.

Geschlossene Darstellungen sind solche, wie sie in der Regel in einem Theater stattfinden. Sie bieten den Vorteil eines geschützten Raumes, der von äußeren Störungen weitestgehend frei gehalten werden kann. Zudem kann sich ein Darsteller in einem solchen Umfeld seines Publikums relativ sicher sein. Menschen haben sich ausdrücklich zu dem Zweck versammelt, der Darstellung beizuwohnen. Sie haben in der Regel Geld bezahlt, und, indem sie vielleicht besondere Kleidung wählten und einen längeren Weg in Kauf nahmen, einen hohen Aufwand betrieben, um der Darstellung ›angemessen‹ beizuwohnen. Weder Zwang noch Zufall hat sie an diesen Ort geführt. Sie haben sich an einem Ort getroffen, der nur für diese Darstellung bereit und auch insofern geschlossen ist. Die Menschen begegnen der Darstellung mit der Haltung des Publikums. Sie eint der gemeinsame Wille, einer bestimmten, dezidiert ausgewählten Darstellung beizuwohnen. Der Darsteller kann sich hier auf die *funktionelle* Aura des Ortes verlassen, die die Fokussierung auf seine Darstellung nicht nur begünstigt, sondern auf die Rezeption der Darstellung als letztgültigen Zweck der Zusammenkunft verweist, die aber gleichsam ein zwangloses Angebot ist, das eine bestimmte Menschenmenge angenommen hat. Nicht nur der Darsteller weist anderen Menschen ihre Rolle als Publikum zu, sie sind sich auch über ihre Rolle im Klaren und haben diese Haltung absichtsvoll-bewusst eingenommen. Eine solche Darstellungssituation erscheint äußerst günstig: Nicht nur der geschlossene Ort unterstützt die Konzentration auf das Geschehen; man kann auch davon ausgehen, dass das Publikum der Darstellung offen und interessiert gegenübertritt und, sozusagen als *ideales Publikum*, der Darstellung konzentriert folgt.

Dem gegenüber erscheinen die Darstellungsbedingungen an öffentlichen Orten, etwa bei einer Rede auf dem Marktplatz, weniger günstig: So ist keineswegs davon auszugehen, dass sich die Menschen an diesem Ort als ein primär rezipierendes Publikum eingefunden haben. Auch ist der Ort weniger begrenzt. Insofern kann sich der Politiker, der eine Rede auf dem Marktplatz hält, der Aufmerksamkeit seines Publikums keineswegs so gewiss sein wie im geschlossenen Raum.

Der öffentliche Platz lässt die Darsteller-Publikumsbeziehung fragil werden. Der Blick des Rezipienten kann schweifen, die Konzentration ist geteilt. Ganz abgesehen davon, dass sich womöglich ein Publikum einge-

funden hat, welches die Darstellung durch ihr Auftreten als ›Nebendarsteller‹ beeinflussen kann. Der Ort und die Struktur des Publikums verändert die Situation fundamental. Denn immer noch richtet sich der Darsteller an ›sein‹ Publikum, ob er allerdings noch immer der Darsteller des Publikums ist, muss zunächst offen bleiben.

Bei der Fernsehdarstellung ergibt sich aus der strukturellen Abwesenheit des Publikums für den Darsteller ein prinzipielles Problem. Ihm bleibt letztlich nur eine Möglichkeit: Das real nicht-anwesende Publikum wird durch ein mögliches, mediales Publikum ersetzt und die Anwesenheit dieses Publikums an den Fernsehbildschirmen vorausgesetzt. In der selbstreferentiellen Logik des Systems – ein Fernsehprogramm wird für ein Fernsehpublikum gesendet, also wird auch ein Fernsehpublikum zusehen – betreibt der Politiker seine Darstellung letztlich auf den Verdacht hin, dass jemand zuschauen könnte. Durch die Abwesenheit des Publikums entpuppt sich die Darstellung im Fernsehen als das, was sie tatsächlich ist: Ein Akt der Projektion und Imagination.⁶ Die *Talking Heads* vertreten ihre Politik in der öffentlichen Darstellung, unabhängig von der Zuschauerresonanz, so dass sich hier ein Vakuum aufzutun droht: Die Darstellungen verlieren sich ungehört und ungesehen im medialen Orkus.

Auch für das mediale Publikum ist die Darstellung, die sich als szenische Inszenierung am Fernsehschirm zeigt, in mehrfacher Hinsicht fragmentarisch, denn die Inszenierung verrät nichts über ihr Zustandekommen; andererseits ist das Bild in seiner Erscheinung so total, das es vollkommen wirkt.⁷ Das Fernsehbild glättet mögliche Differenzen im Darstellungsvorgang und ebnet alles ein, indem strukturelle Ungleichheiten zu gleichwertigen Kulissen werden.⁸

- 6 In dem Kunstwerk *Der Denker* von Nam June Paik, deutet sich diese Darstellungssituation an: der Denker scheint in der Betrachtung seines eigenen Bildes gefangen, dass er im sich gegenübergestellten Monitor erblickt; er sieht nur den Teil des Publikums, dessen er sich ohnehin gewiss sein kann: sich selbst. Auch aus der Sicht des Publikums ist die Medienbühne problematisch: Zwar ist die Medienbühne der Ort der Sichtbarkeit schlechthin. Hier wird jede Nuance offenbar, was gezeigt wird, kann auch gesehen werden. Die Darstellung kann sogar aufgezeichnet und solange betrachtet und analysiert werden, bis die Darstellung scheinbar kein Geheimnis mehr birgt. Die Kommunikation ist jedoch in der Darsteller-Publikumsbeziehung lückenhaft, um nicht zu sagen, gar nicht vorhanden. Denn genau so, wie die Darstellung aufgrund eines nicht anwesenden Publikums vollzogen wird, findet die Rezeption der Darstellung ohne ihre Darsteller statt.
- 7 Insofern ist auch die Darstellung durch das fehlende ›Feedback‹ des Publikums unscharf, da der Darsteller seine Darstellung nicht anpassen kann.
- 8 Das Fernsehen besitzt einen autoritären Gestus, da sich nichts seinem einnehmenden Wesen entziehen kann. Es ist nicht nur das Theater, das, alles

POLITISCHE DARSTELLUNGEN ALS KONTINUIERLICHER VERÖFFENTLICHUNGSPROZESS

Auch wenn Darstellungen als spezifisch kulturelle und politische Äußerungen sich immer an ein bestimmtes und vor allem konkretes Publikum richten, sind sie ihrem Wesen nach primär offen und nach außen gerichtet: Die Rede unter Parteifreunden, das Plenum im Parlament – auch wenn die Inhalte der Darstellung innerhalb eines exklusiven Publikums bleiben⁹, so soll die ausgeschlossene Menge doch zumindest erfahren, dass etwas stattgefunden hat. Was nach außen dargestellt wird, ist dann allerdings nicht mehr die stattgefundene Darstellung, sondern die Darstellung der Darstellung. Darstellungen, die nicht rezipiert werden und die sich nicht dynamisch nach außen verbreiten, sind keine. Darstellungen entfalten ihre Wirksamkeiten gerade erst in der sich medial potenzierenden Verbreitung.¹⁰

Mit dem kontinuierlichen Veröffentlichungsprozess geht allerdings auch eine Verwandlung der Darstellung einher: Mit zunehmender Öffentlichkeit schwindet ihre Konzentration, denn mit zunehmender Publizität wandelt sich auch die Publikumsstruktur, sie wird heterogener. Insofern sind Polit-Darsteller mit anderen, vielfältigeren Problemen konfrontiert als Theaterdarsteller. Während Theaterdarsteller tendenziell eher in geschlossenen Räumen mit einem relativ homogenen Publikum zu tun haben, sind Polit-Darsteller mit einem heterogenen Publikum in einem öffentlichen Raum konfrontiert.¹¹ Weiter ist der Darstellungsvorgang der Theaterschauspieler durch die Dauer des Stücks begrenzt, während sich

»eintheatert«, in Abwandlung von Brechts Ausspruch könnte man auch sagen, dass Fernsehen »fernseht« alles ein. (Vgl. Bertold Brecht 1978: 30)

- 9 Sie bleiben es in der Regel ohnehin nicht. Nachrichten beruhen oft auf interne Quellen und stützen sich auf die anonymen Hinweise von *Insidern*.
- 10 Das markiert auch einen wesentlichen Unterschied zwischen Gespräch und Darstellung. Ein Gespräch kann vertraulich zwischen zwei Freunden von statten gehen, es braucht keine Öffentlichkeit und manchmal will es gar keine. Ein Gespräch ist sich selbst und den Gesprächspartnern genug. Ein Gespräch kann in sich geschlossen, abgeschlossen sein. Darsteller und Darstellung haben nie genug Publikum, das Publikum soll sich immer weiter vergrößern.
- 11 Natürlich finden manche Polit-Darstellungen auch in geschlossenen Räumen für ein besonderes Publikum statt, wenn man an Parteitage oder ähnliches denkt. Dennoch zielen ihre Darstellungen vor allem auf ein externes Publikum ab. So gab es für den Parteitag der SPD in Leipzig 1998, auf dem Gerhard Schröder zum Kanzlerkandidaten der SPD gewählt wurde, ein genaues Drehbuch, dass vor allem auf die Fernseh-Wirksamkeit ausgerichtet war.

die Darstellungsvorgänge der Polit-Darsteller endlos weiterentwickeln: Eine Darstellung provoziert eine Gegendarstellung, darauf folgt evtl. eine dritte, korrigierende Darstellung usw., so dass Polit-Darstellungen endlos seriell erscheinen, bis der Politiker die Bühne verlässt.

DARSTELLUNGEN ZWISCHEN SAGEN UND ZEIGEN

Darstellungen sind theatrale Akte, in der ein Darsteller zeigt, was er ist, und sagt, was er will. Der Darsteller setzt auf *Sagen* und *Zeigen* als sich in Struktur und Format unterscheidende Darstellungsmedien¹², mit deren Hilfe er sagen kann, was (er) ist und sein kann, was er sagt. Die abstrakt-verbalen und konkret-anschaulichen Zeichen, sind in der theatralen Darstellung miteinander verflochten. Trotz der Unmöglichkeit etwas anderes zu sein, als sie sind – abstrakte oder konkrete Zeichen – verweisen sie im lebendigen Darstellungsvorgang immer auch auf das Andere, Abwesende; auf das, was im Bild ›unsäglich‹, und auf das, was in der Sprache nicht vorstellbar (imaginierbar) ist. Und so müssen Abbildung und Wort als Darstellungsmedien verstanden werden, die jeweils auch das thematisieren, was sich *nicht* in ihnen mitteilt und an ihnen zeigen lässt.

Wenn Flusser erklärt, dass ›Darstellung‹ entweder heißt, »ein Abbild von dem zu machen, was ist, oder ein Vorbild für das, was sein soll« (Flusser 1994: 35)¹³, so lässt sich dies im performativen Sinne der Darstellung auch als zwei Seiten einer Medaille begreifen, bei der die eine Seite ergänzt (aber nur scheinbar vervollständigt), was der Anderen fehlt. Diese Definition ist in ihrer Formulierung für unseren Gegenstand auch ganz konkret anzuwenden. Sie beschreibt trefflich die politische (Darstellungs-)Situation, indem sie die Differenz deutlich macht zwischen der konkreten körperlichen Existenz von Politikern, also dessen, was *ist*, und ihren verbal geäußerten Zukunftsprojektionen; also dem, was *sein soll*.

Im theatralen Akt des Darstellens durch einen Darsteller kommen *Sagen* und *Zeigen* als aufeinander bezogene Darstellungsmodi zum Tragen. In der räumlich-körperlichen Präsenz, in der sich *etwas* zeigt, findet

12 Während Sprache als *diskursives Medium* vor allem durch Sinn und Struktur terminiert ist, ist bildnerischen, d.h. ästhetischen Medien vor allem eine phänomenale Struktur zueigen: In und an ihnen zeigt sich etwas. (Vgl. Mersch 2003a: 17)

13 Wenngleich Kreimeier bemerkt, dass die von »Flusser vorgeschlagene Differenzierung technischer Bilder nach ›Abbildern‹ (der empirischen Realität) und ›Modellen‹ (vorgestellter, fingierter, inszenierter) Wirklichkeiten« (Kreimeier 2003: 183) ihre Stringenz verloren habe, so behält diese Differenzierung als vor-technische Darstellungsebene nach wie vor ihren Sinn.

sich genauso der Verweis auf all das, was abwesend und nur zu verbalisieren ist, wie auch die verbale Vorstellung all dessen, was (noch) *nicht ist* (sowohl im theatralischen als auch im politischen Sinne). Es kann nämlich nur verbalisiert, nicht aber gezeigt werden, was alles noch getan werden muss, um die Zukunftsprojektion Wirklichkeit werden zu lassen.

Erst in der Synthese, in der ›Ver-Sinn-Bildlichung‹, wird die theatrale Darstellung konkret fassbar. Sie ist so als Transformation des jeweils einen Darstellungsmodus in den anderen zu verstehen. Denn hier erst kommt zusammen, was die gesonderte Erörterung von Wortkunst und Bildkunst nicht vermag: Im praktischen Zusammenführen und im theoretischen Zusammendenken der Darstellungsmodi von *Zeigen* und *Sagen*, in dem (*sich*) *etwas zeigt*, was nicht gesagt werden kann und *etwas gesagt* wird, was sich nicht zeigen lässt, wie es Wittgenstein formuliert hat.¹⁴ Solchermaßen lässt sich theatrale Darstellung als fragmentarisches Ganzes fassen. Fragmentarisch deswegen, weil auch hier kein ganzes Bild eines So-Seins gezeichnet werden kann, sondern in der Darstellung immer nur Aspektiertes und Subjektiviertes in den Blick kommt. Zwar beziehen sich Darstellungen immer auf etwas, das auch objektiv ist, und wir können auch Aussagen über die Qualität der Darstellung machen; wir können aber nicht sagen, ob sich die Darstellung dem gegenüber, was ist, angemessen verhält. Schon gar nicht können wir sagen, ob sie wahr ist, wir können lediglich sagen: sie *ist*.¹⁵

Darstellungen sind nicht einfach nur bloßer oder gar natürlicher Ausdruck. In ihnen formulieren sich bestimmte kulturelle Eigenschaften, Eigenheiten und Werte sowie ein bestimmtes Denken, Wahrnehmen und Handeln. Sie sind als Ausdruck einer bestimmten Kultur zu verstehen. Es

- 14 »Was gezeigt werden kann, kann nicht gesagt werden« (Wittgenstein 1971: 4.1212); vgl. hierzu auch Mersch: »Die aufgewiesene Differenz zwischen Bedeutung und Materialität kann [...] mit Wittgenstein als *Differenz zwischen Sagen und Zeigen* reformuliert werden, wie sie im Zentrum des *Tractatus* steht und bis heute zu dessen ungehobenen Schätzen zählt.« (Mersch: *Paradoxien der Verkörperung* in: www.momo-berlin.de, Hervorhebung im Original; vgl. auch ders. 2003a: 33)
- 15 Siehe hierzu auch Florian Rötzer, der Wittgenstein wie folgt zitiert: »Einen Satz verstehen, heißt wissen, wie es sich verhält, wenn der Satz wahr ist. Man kann ihn verstehen, ohne zu wissen, ob er wahr ist.« (Wittgenstein zit. n. Rötzer 1994: 60) Und daran den folgenden Gedanken anschließt: »Ein Bild sehen, heißt wissen, wie es sich verhält, wenn das Bild etwas abbildet. Aber Funktionieren und Scheitern bedeutet nicht, daß die Bilder etwas darstellen, das es gibt, und lernen, etwas als etwas zu sehen, bedeutet nicht zu wissen, wie das zugrundeliegende ›Etwas‹ in Wirklichkeit aussieht da es nicht die Summe aller Aspekte ist.« (Rötzer 1994: 60)

gilt: Nur derjenige, der mit den Gepflogenheiten einer Kultur vertraut ist, kann ihre Darstellungen letzten Endes verstehen und deuten. Darstellungsvorgänge sind damit ihrem Wesen nach nicht rational-sachlich, sondern emotional-affektiv. Gerade in Darstellungsvorgängen formulieren sich die Eigenheiten eines bestimmten kulturellen Verständnisses.¹⁶ In Darstellungsvorgängen kommt insofern auch immer ›nur‹ kulturell Bedeutsames zum Ausdruck: Darstellungen wenden sich zwar immer mit dem Gestus der Bedeutsamkeit an ihr Publikum, sind jedoch nicht per se bedeutsam, sondern ihre Bedeutsamkeit beruht lediglich auf der Übereinkunft, dass ein bestimmter Sachverhalt eben bedeutsam sei.

Insofern ist auch das, was sich in der performativen Darstellung zeigt, dreifachen Ursprungs: es ist zum einen an den Darsteller geknüpft, der bestimmte Ziele verfolgt, also die Intentionen eines (sich) Darstellenden, zum zweiten sind es die ›beredten‹ Zeichen selbst, indem sie in ihrem Erscheinen auf den Teil ihrer Existenz verweisen, der nicht zeichenhaft oder symbolisch gebraucht wird, sondern sich als unerklärlicher Teil der Darstellung und körperhafter Träger in den Darstellungsvorgang einnistet; es sind zum dritten die Interpretationen des- oder derjenigen, an die die Darstellung adressiert ist.

Theatrale Darstellungen sind demnach zwar keine Zufallsprodukte und nicht einfach nur der beliebige Ausdruck eines momentanen Zustands, sondern ein Akt, der auf präzise Techniken der Hervorhebung beruht. Allerdings bleibt die Differenz zwischen der Intention der Darstellung und dem, was sich zeigt, bestehen. Die vereinbarten gesellschaftlichen Konventionen und Codes, auf deren Basis Darstellungen erst möglich werden, stellen allenfalls Konsens darüber her, nach welchen Gesetzmäßigkeiten Darstellungen erfolgen und schaffen Einigung darüber, dass ggf. ein Darstellungsvorgang zu einer bestimmten Sache stattgefunden hat. Sie stellen aber nicht unbedingt Übereinstimmung darüber her, was er zu bedeuten habe. Insofern muss der Polit-Darsteller das Publikum und dessen Erwartungen mit ins darstellerische Kalkül ziehen.

Der Körper des Darstellers als zeichenhaftes Symbol, ist also neben der verbalen Sprache für theatrale Darstellungen konstitutiv. Alle Darstellung geht von ihm aus. Solchermaßen ist er das Agens der Darstellung. Theatrale Darstellung wirkt nicht deshalb überzeugend, weil sie inhaltlich logisch ist, sondern weil die Gesamtheit der Mittel und ihre Anwendung stimmig erscheint. Nicht allein das Wort überzeugt, sondern die

16 Man denke etwa an die kultischen Handlungen eines katholischen Priesters im Vergleich zu denen eines Schamanen, oder auch an die kulturellen Unterschiede, die sich in den verschiedenen Theaterformen etwa Westeuropas und Ost-Asiens zeigen.

gesamte Gestalt der Darstellung: Die Stimme, der Blick, die Mimik, die Haltung und alles andere was zur Darstellung hinzukommt.

Für den Darsteller bedeutet dies, dass er nicht nur rational argumentieren, sondern auch *mimetische* Überzeugungsarbeit leisten muss, mehr noch, er muss überzeugend *sein*.¹⁷

Wenn sich also jemand *überzeugend* darstellt, dann tut er mehr, als nur nach den Gesetzen der Logik zu sprechen. Der Darsteller kann nämlich nicht etwas beweisen (wie etwa das Ergebnis einer Rechenaufgabe), er muss überzeugen und für seine Deutung werben. Er benutzt hierfür seine gesamte Gestalt, seinen Körper und seine Persönlichkeit und Autorität, um eine Sache in seinem Sinne darzustellen. Darstellung ist immer auch Überzeugung im wahrsten Sinne des Wortes: Ein Darsteller überzeugt, in dem er auf sich selbst als Zeugen seiner (Welt-)Deutung verweist¹⁸ – und diese durch seine Welt-Erfahrung stützt.¹⁹ Er verweist damit primär nicht auf die Logik seiner Darstellung, sondern auf die Autorität seines Selbst. Mit dem Verweis auf die Instanz der eigenen Autorität, deren einzig mögliche Behauptung nur sein kann: Es ist so, weil ich es so sage, wird seine Darstellung nicht länger hinterfragbar.²⁰

Indem ein Darsteller sich vor Anderen bestimmter Ausdrücke bedient und spezifische Gesten für seine Darstellungen absichtsvoll wählt, formuliert er sein Verhältnis zu seiner Umwelt oder zu einem bestimmten Sachverhalt gegenüber anderen Menschen. Dieses Vorgehen kann als *Technik der Darstellung* begriffen werden. Als Technik der *theatralen Hervorhebung* verstanden, ist sie sowohl für Schauspieler als auch für andere Öffentlichkeitsdarsteller von elementarer Bedeutung. In den Akten ihrer Hervorbringung – sei es auf dem Theater, sei es in der Politik –

17 Andersherum gilt damit auch: Alles was sich in seiner Gestalt zu dem Gestus des Überzeugens zusammenfügt, ist Darstellung.

18 Vgl. hierzu Dieter Mersch: »Im Gegensatz zur Sprache bürgt [...] das *Sich-zeigen* für *sich selbst*.« (Mersch 2000: 71; Herv. im Original)

19 Diese Lesart findet sich auch in einer Aussage Ludwig Erhards, der den Wahlkampf und die Ansprache an das Volk als wesentliches Kommunikationsmittel der Politik begreift: »Ich glaube, in unserer modernen Zeit, kann ein Politiker auf diese unmittelbare Ansprache gar nicht verzichten. Das ist nicht so primitiv, daß man's mit Publicity ausdeuten kann. Es vielmehr das Gefühl der Verbundenheit zwischen den Menschen. Der Mann, der politisch Verantwortung trägt, muß sich auch stellen, und er muß für sich zeugen.« (Ludwig Erhard zit. in: Gaus 2000: S.75)

20 Das heißt aber nicht, dass seine Darstellung nicht fragwürdig wäre, gerade dadurch ist sie es im höchsten Maße; es heißt nur, dass in dem Moment, in dem das Publikum die Zeugenschaft des Darstellers akzeptiert, aufhört zu fragen.

zeigt sich das Wesen der Darstellung in einer Gesamtheit der Aktion von verbaler Sprache, Körperausdruck und mimischen Ausdruck.

Wenn Richard Southern feststellt, dass Theater »auf die gleiche Weise ein Akt (ist), wie es ein Akt ist, wenn ich mich verbeuge und ›guten Morgen‹ sage« (Southern 1991 [1962]: 121), so hebt er hier weniger eine besondere Eigenschaft des Theaters, als eine Eigenschaft der Darstellung hervor. Denn ein solcher Akt beschreibt den bewussten Vorgang einer Person, die sich vor Anderen präsentiert. Ebenso gilt seine Einschätzung, eines der Geheimnisse des Theaters sei, »daß diese ›andere Person‹ nicht eine, sondern eine Menge sind« nicht nur für Vorgänge im Theater, sondern betrifft Darstellungsvorgänge ganz allgemein. Damit scheinen für Darstellungsvorgänge, sei es im Theater, sei es anderswo, vor allem zwei Kriterien Gültigkeit zu besitzen:

Zum einen ist die Anwesenheit eines Publikums für solche Akte konstitutiv, zum anderen zeichnet die Bewusstheit des Darstellers über die Situation – dass er etwas darstellt (darzustellen hat), also auch sein genaues Wissen darüber, dass er etwas darstellt – den Darstellungsvorgang aus.

In seinem Essay *Staats-Theater oder das Satte Lächeln vom Tiger* beschreibt George Tabori den Prozess der Darstellung – für den Darsteller als eine Art Moment des »gesteigerten Seins«. Unabhängig von der Rolle, die er zu spielen hat, verleugnet sich der Schauspieler nicht in seiner Rolle. »Er bleibt er selbst, er wird es nur noch mehr. Die Rolle ist nicht Negation, die dem Selbst von außen aufgezwungen wird, sondern ein neues Selbst, das unter den vielen Gestalten, die das Selbst ausmachen, entdeckt wird.« (Tabori 1991: 121)

Für seine Darstellungen setzt der Darsteller nicht nur Worte ein, er ist unmittelbar mit seiner Darstellung verknüpft, in dem er das Produkt seiner Darstellung aus sich selbst schöpft. Er ist nicht nur Produzent der Darstellung, sondern auch ihr Produkt und geht in ihr auf, wie sie zum Teil in ihm aufgeht.

Wenn wir einen Darsteller betrachten, dann sehen wir nicht nur seine Persönlichkeit, die sich in seinem Verhaltenskanon spiegelt, wir sehen auch eine visionäre Figur, die sich in der Darstellung formuliert und von der wir als Publikum glauben, dass sie auf so etwas wie einen authentischen oder persönlichen Kern des Seins verweist. Und auch das scheint richtig: Schließlich ereignet sich in dem Darstellungsvorgang immer auch eine ›Versubjektivierung‹. Indem der Darsteller eine bestimmte Realität formuliert, subjektiviert er einen Sachverhalt, macht ihn zu ›seiner Sache‹, indem er ihn in seinem Sinne deutet. Darstellungen sind, so gesehen, nichts anderes als die Interpretationen des Darstellers einer be-

stimmten Realität, die er gegenüber einem oder mehreren Anderen äußert.

Darstellungen im öffentlichen Raum hängen demnach von zweierlei Dingen ab: Zum einen von der Autorität der öffentlichen Figur, zum anderen von der persönlichen Wirkungskraft desjenigen, der diese Rolle einnimmt.²¹ Während sich in der autoritären Figur vor allem normative und gesellschaftliche Zuschreibungen vereinigen, formuliert sich in der persönlichen Wirkungskraft vor allem das darstellerische Potential der Darsteller-Person.

Darstellungen streben ein bestimmtes kommunikatives Ziel an, welches sich im Darstellungsvorgang ausdrückt. Es ist, wie sich gezeigt hat, kein rein sprachlich-logisches Vorgehen, das den Darstellungsvorgang ausmacht: Darstellung bedient sich der Wort- und Körpersprache, verweist damit auf bestimmte gesellschaftliche Realitäten und Konventionen und ist insofern »ein Vermittlungsgeschehen umfassenderer Art« (Kurzenberger 2005b: 58). Es ist planvoll, aber – zumindest dort, wo es die Affekte des körperlichen Ausdrucks einsetzt – wirkungs offen. Darstellungen streben damit zum einen nach Aufmerksamkeit, zum anderen nach Öffentlichkeit. Dies steht jedoch in einem gewissen Konkurrenzverhältnis zueinander. Denn, wie die Analyse der Kanzlerauftritte zeigen wird, birgt das Streben nach Publizität immer auch die Gefahr der Dekonzentration, zumal im medialen Distributionssystem.

21 In diesem Sinne lässt sich in der Figurendarstellung immer auch etwas allgemein Repräsentatives ausmachen, auf das der kluge Darsteller verweist. Kohls Beharren, in der Öffentlichkeit immer nur als der »Herr Bundeskanzler« angesprochen zu werden, verweist auf dieses allgemein Repräsentative, welches die Persönlichkeit des Darstellers (nicht die der Figur) in den Hintergrund drängt. Dabei verleiht die (soziale) Rolle der Kanzlerfigur der Persönlichkeit die Autorität, als »Kanzler aller Deutschen« zu sprechen.