

Christoph Scheurle

Die deutschen Kanzler im Fernsehen

Theatrale Darstellungsstrategien
von Politikern im Schlüsselmedium
der Nachkriegsgeschichte



[transcript] Kultur- und Medientheorie

Christoph Scheurle
Die deutschen Kanzler im Fernsehen

Christoph Scheurle (Dr. phil.) ist Lehrbeauftragter der Universität Hildesheim und forscht zur praktischen Theaterwissenschaft. Er ist Mitglied des Theaterensembles 3%XTRA! und lebt und arbeitet als freier Schauspieler und Dramaturg in Berlin.

CHRISTOPH SCHEURLE

**Die deutschen Kanzler im Fernsehen.
Theatrale Darstellungsstrategien von Politikern
im Schlüsselmedium der Nachkriegsgeschichte**

[transcript]

In leicht veränderter Fassung als Dissertation im
Fachbereich Kulturwissenschaften und Ästhetische Kommunikation
der Universität Hildesheim eingereicht unter dem Titel
»Kanzlerdarstellungen im Fernsehen – Inszenierung, Rolle, Figur«.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte
bibliografische Daten sind im Internet über
<http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2009 transcript Verlag, Bielefeld



**This work is licensed under a Creative Commons
Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 3.0 License.**

Umschlaggestaltung: Kordula Röckenhaus, Bielefeld
nach einer Idee des Autors
Umschlagabbildung: Titelcollage: Christoph Scheurle;
Angela Merkel, © Marc-Steffen Unger;
Der Denker, © Jonathan Gröger
Lektorat: Adjuta Bertsch
Satz: Christoph Scheurle
Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar
ISBN 978-3-8376-1052-9

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei
gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet:
<http://www.transcript-verlag.de>

Bitte fordern Sie unser Gesamtverzeichnis
und andere Broschüren an unter:
info@transcript-verlag.de

INHALT

Vorwort

9

I DAS THEATER DER POLITIK

Einleitung: Theater im Alltag der Politik

15

Das Theatermodell in der wissenschaftlichen Diskussion

18

Ansatz der Untersuchung

33

Theater als Modell für Darstellungsstrategien politischer ›Wirklichkeit‹

35

Politische Darstellungsstrategien am Beispiel der
Bundesratsdebatte vom 22. März 2002

36

Politik als Theater?

40

Politische Darstellungen im Wahrnehmungsdreieck von
Inszenierungsrahmen und -formen, Rolle und Figur

41

Darstellungen, Darsteller, Publikum

47

Der Körper als Medium der Darstellung

48

Techniken der Darstellung

49

Darstellungstechnik des Schauspielers

50

Darstellungstechnik des Politikers

53

Politische Darstellung als gemeinsame Darsteller-Publikumsleistung	54
Räumliche Bedingungen der Darstellung	55
Politische Darstellungen als kontinuierlicher Veröffentlichungsprozess	58
Darstellungen zwischen <i>Sagen</i> und <i>Zeigen</i>	59

II KANZLERDARSTELLUNGEN IM FERNSEHEN

Die (Fernseh-)Bühnen der Kanzler

	67
Konvergente Darstellungsweisen in verschiedenen Fernsehformaten	68
Datenerhebung	70
Methode und Auswahlkriterien für das Analysematerial und Auswahl der Fernsehsendungen	70
Ereignisbezogenes Stichtagsmodell und ergänzendes Analogieschema	72
Darstellungsformate im Fernsehen	73
Rede-Duelle: <i>Drei Tage vor der Wahl</i> und <i>Kanzlerduell</i>	78
Interviews – <i>Zur Person</i>	81
Live-Berichterstattung – <i>Wahlkampf Live</i>	83
Wahlwerbespots	87
Der biographische Film – <i>Die Mächtigen der Republik</i>	90

Kanzlerdarstellungen im Fernsehen

	93
Kanzlerdarstellungen im Wahrnehmungsdreieck von Inszenierung, Rolle und Figur	94

Bedingungen der Inszenierung	96
Die Inszenierung des Politischen	99
Bedingungen der Rolle	100
Kanzlerdarstellungen als Darstellungsleistung von Rollenurheber, Rollenspieler und Publikum	102
Bedingungen der Figur	111
Analyseverfahren und Reichweite der Analyse	115
Telemediale Inszenierungen als dramatische oder epische Inszenierungen – Inszenierungsrahmen und -formen	118
Dramatische Inszenierungsformen: <i>Wahlkampf Live, Zur Person, Drei Tage vor der Wahl</i> bzw. <i>Kanzlerduell</i>	122
Epische Inszenierungsformen: Werbefilm und Dokumentation	136
Epische vs. dramatische Inszenierungsformen	153
Normative Bedingungen der Kanzler-Rolle: Zwischen Rollenträgerschaft und Rollenspiel	155
Rollenspiele in Werbespots als Simulation und projektive ›Wirklichkeitsangebote‹	161
Personale Image-Darstellungen in Werbespots am Beispiel des SPD-Films <i>Bürger für Brandt</i> von 1969	164
Rollenspiele in <i>Live</i> -Formaten als gegenwärtiges Erzeugen der Kanzlerrolle	168
Rollenentwürfe zwischen positiven Selbstdarstellungen und negativen Fremddarstellungen	176
Kanzlerfiguren	179
Formatsbezogene Figurationen: Personifikation – Typ – Individuum	180

Verkörperungen der Kanzlerfigur	189
Ikonische vs. situative Kanzlerdarstellungen	200
Angela Merkel - Die Medienkanzlerin?	203
Kanzlerindarstellungen – ein (vorläufiges) Resümee	212
Ausblick	215
Quellen- und Literaturverzeichnis	217
Filme	217
Wahlwerbefilme	217
Günter Gaus: <i>Zur Person</i>	218
Fernsehduelle	219
<i>Wahlkampf Live</i>	219
Guido Knopp: <i>Die Mächtigen der Republik</i> ; 6-teilige Reihe über die Bundeskanzler	220
Podcasts und Dokumentation Angela Merkel	220
Bücher und Aufsätze	221
URLs	238
Theaterprojekte	239
Sonstige Filme und Fernsehsendungen	240
Danksagung	241

VORWORT

Die Idee zu diesem Buch entwickelte sich während meines Studiums an der Universität Hildesheim. Hier hatte ich Gelegenheit, mein »Lieblingsthema« Theatralität bei Hajo Kurzenberger, dem Betreuer dieser Arbeit, in vielen Seminaren und auch außerhalb der Universität zu studieren und zu diskutieren. Die Seminare zur politischen Ideengeschichte bei Wolfgang-Uwe Friedrich und die von Klaus Wallraven zu den Interdependenzen von Medien und Politik haben mich im Besonderen dazu angeregt, über die Theatralität der Politik und den Darstellungsstrategien der Politiker auf der Fernsehbühne nachzudenken. Profitiert hat das Buch auch von meinen eigenen Erfahrungen als Schauspieler und Dramaturg: Die praktische Theaterarbeit lehrt, dass zwischen Theateraufführung und Alltagsdarstellung nur ein schmaler Grat besteht.

Dennoch: Das Programm, die »Kanzlerdarstellungen im Fernsehen« als theatrale Aufführung zu untersuchen, stellt eine Herausforderung dar. Denn die Komplexität der »realen« Welt durch den Filter einer wissenschaftlichen Disziplin wie der Theaterwissenschaft zu betrachten, bedeutet immer eine transformierte und aspektierte Wiedergabe des Sachverhalts. Die dabei notwendige Auswahl einzelner Kanzlerauftritte in nur einigen Fernsehformaten und die damit selektive Betrachtung einzelner Darstellungen können weder den Akteuren noch dem politischen System in vollem Umfang gerecht werden. Insofern schafft das hier gewählte Untersuchungsfeld auch seine eigenen Probleme: Will man die Selbst-Darstellung der Politiker im Fernsehen als theatrale Darstellungen verstehen, so kann dies nur statthaft sein, wenn eingestanden wird, dass sich der Gegenstand der Untersuchung dieser Zuordnung immer wieder auch entzieht. Die politische Realität durch einen bestimmten Filter zu betrachten – hier dem der Theaterwissenschaft – bedeutet immer auch, die Komplexität dieser Wirklichkeit zu vereinseitigen. Denn es ist klar, dass es sich bei der Darstellung eines solchen Wirklichkeitsbildes immer auch um eine spezielle Konstruktion und Deutung des Gegebenen handelt.

Dies gilt nicht nur für die hier vorliegende Analyse, sondern auch für die in dieser Arbeit untersuchten politischen Akteure, die durch bestimm-

te Darstellungsstrategien den Versuch unternehmen, den Wähler von ihrer Weltsicht, ihren politischen Programmen und letztlich von sich selbst zu überzeugen. In dieser Untersuchung geht es primär darum, ein Bild von den Konstruktionen solcher politischer (Selbst-)Darstellungsstrategien zu zeichnen. Und man würde der Sache nicht gerecht werden, wenn man die Kanzlerdarstellungen hier lediglich nach rein theatralen Gesichtspunkten behandelte. In einer Welt, in der alles Tun ohnehin »immer auch Darstellung« (Nibbrig 1994: 7) ist, ist es grundsätzlich notwendig, den Inszenierungshintergrund stets mit zu reflektieren. Dadurch schieben sich beim gewählten Thema zwangsläufig immer auch die politischen Inhalte und die medialen Gesetzmäßigkeiten ihrer Vermittlung nach vorn. Der interdisziplinäre Ansatz, wie ihn diese Arbeit mit der Ausweitung des Diskursfeldes auf die politische Wissenschaft und die Medienwissenschaft verfolgt, versucht dieser Tatsache gerecht zu werden. Es soll daher nicht darum gehen, Politik als »reines Theater« ab- oder aufzuwerten, sondern geprüft werden, inwiefern die Rede von der *Politik als Theater* (Meyer 1998) und den Politikern als *Staatsschauspielern* (Ort- heil 1986) adäquat ist.

Da es hier nicht möglich ist, den theatralen Darstellungsdiskurs in vollem Umfang zu diskutieren, konzentriert sich die vorliegende Arbeit auf den Teil des theatralen Darstellungsdiskurses, der für die Untersuchung des gewählten Gegenstands auch tatsächlich produktiv gemacht werden kann. Auch aus diesem Grund erscheint es sinnvoll, in der Untersuchung mit dem Begriff »Darstellung« flexibel umzugehen und ihn als weites Diskursfeld zu verstehen, das ganz unterschiedliche Sachverhalte umfasst. Im Folgenden wird der Begriff »Darstellung« in der Hauptsache auf die Kanzlerdarsteller bezogen, die das Hauptinteresse der Untersuchung bilden. Er bezieht aber auch die Bereiche mit ein, die nicht mehr, oder nur teilweise den Darstellungen des Akteurs zugerechnet werden können. Dies ist beispielsweise dort der Fall, wo die Selbstdarstellungen der Kanzler durch die Fremddarstellungen anderer Akteure ergänzt werden und zudem das, was von ihnen im Bild zu sehen ist, durch die Technik des Mediensystems (Kameraausschnitt, Musik, Kommentar etc.) gesteuert wird. Insofern ist der Darstellungsbegriff in der Untersuchung zwar eng an die Protagonisten gebunden, es wird allerdings mitbedacht, dass nicht alles, was sich auf dem Bildschirm zeigt, auch tatsächlich so durch den Darsteller hervorgebracht wird.

Die flexible Handhabung des Darstellungsbegriffs, der hier einmal enger und mal weiter für die verschiedenen Bereiche gefasst wird, erscheint auch deshalb sinnvoll, weil der theatrale Darstellungsbegriff der Fülle der unterschiedlichen Darstellungsmöglichkeiten nur gerecht werden kann, wenn er flexibel für diese unterschiedlichen Darstellungsbe-

nen anwendbar bleibt. Dies zeigt sich auch daran, dass die hier hinzugezogenen Vertreter des theatralen Darstellungsdiskurses der Moderne, von Max Reinhardt bis Christoph Schlingensiefel, zwar alle mit dem Begriff ›Darstellung‹ operieren, dabei aber offensichtlich Unterschiedliches in den Blick nehmen. Dies verdeutlicht auch allein schon die Tatsache, dass derjenige, »der heutzutage das Wort ›Theater‹ selbstverständlich im Mund führt« die Frage provoziert, »von *welchem* Theater denn überhaupt die Rede sei« (Roselt 2005c: 358; vgl. auch Kurzenberger 2005b).

Nach der Sichtung von über hundert Stunden Filmmaterial steht fest, dass die Kanzlerdarstellungen nur einen kleinen Teil der Darstellungsproblematik des theatralen Diskurses sind. Die Kanzlerdarstellungen im Fernsehen erweisen sich als grundsätzlich wenig abwechslungsreich, sie folgen typologischen Mustern und ereignen sich in der Regel in den gleichen Formaten und nach den gleichen inszenatorischen Gesetzmäßigkeiten.

Das Buch ist in zwei Abschnitte unterteilt: Der erste Teil, »Das Theater der Politik«, unternimmt eine allgemeine Annäherung an das Thema. Hier wird zum einen der wissenschaftliche Stand referiert, zum anderen der eigene Ansatz hergeleitet und begründet. Dabei geht es auch immer wieder darum, die Beziehungen, Analogien und Differenzen der beiden Systeme ›Politik‹ und ›Theater‹ auszudeuten, wobei dem Medium Fernsehen eine entscheidende Mittlerfunktion zuerkannt wird.

Der Zweite Teil widmete sich dann den eigentlichen »Kanzlerdarstellungen im Fernsehen«, wobei zunächst die unterschiedlichen Medienformate als Darstellungsbühnen der Kanzler untersucht werden, bevor eine kritische Würdigung der eigentlichen Darstellungsleistungen vorgenommen wird.

Zuletzt bleibt anzumerken, dass die Forschungsarbeit am ›lebenden Objekt‹ immer wieder von der sich rasch ändernden Wirklichkeit eingeholt und in Frage gestellt wird. So war im Jahr 2003, als die Idee zu dieser Arbeit entstand, nicht abzusehen, dass schon bald eine Frau an der Spitze der deutschen Bundesregierung stehen würde. Daher umfasste die eigentliche Arbeit bislang nur die männlichen Kanzler Adenauer, Brandt, Schmidt, Kohl und Schröder. Der Umstand, dass seit der Bundestagswahl 2005 Angela Merkel als erster weiblicher Kanzler an der Spitze der Bundesrepublik Deutschland steht sowie die Tatsache, dass sie sich dieses Jahr den Bürgern ein zweites Mal zur Wahl stellen wird, habe ich zum Anlass genommen, das Buch um ein Kapitel zu ergänzen, dass sich mit den Darstellungsstrategien der »heimlichen Medienkanzlerin« (Schwennike 2008) befasst.

Berlin im Januar 2009

I DAS THEATER DER POLITIK

»Alle Politik ist auch Theater,
besonders in der Demokratie,
in der es auf den Applaus
des Publikums ankommt.«
Berthold Kohler, 2003

EINLEITUNG: THEATER IM ALLTAG DER POLITIK

Nicht nur in der Politik ist seit einiger Zeit eine zunehmende Durchdringung unserer Lebenswirklichkeit durch das Theater festzustellen. Städte, Architektur und Design werden als »kulissenartige Environments«, unsere zeitgenössische Kultur prinzipiell »als eine Kultur der Inszenierung« beschrieben (Fischer-Lichte et al. 1995: 3).

In dieser »durchinszenierten« Gesellschaft zeigt sich die Repräsentation und Darstellung von Politik – zumal in Wahlzeiten – als politisches Schauspiel, ihre Protagonisten üben sich in Rollenspielen: Helmut Kohl fliegt als Wahlkämpfer 1994 öffentlichkeitswirksam in Binz auf Rügen ein (vgl. Bellut 1998: 311), noch spektakulärer landet George W. Bush in einem Kampfjet und in voller Flieger-Montur auf einem Flugzeugträger und imitiert damit Szenarien populärer Filme (vgl. Marx 2005: 131), Gerhard Schröder gibt sich in der Sendung *Wetten, dass...?* als »Erster Fahrer seines Staates« (Illies 1999: 50).

Solche Auftritte finden ihren Niederschlag nicht nur in spektakulären Fernsehbildern und Berichten, sondern auch in der Reflexion der politischen Darstellung. Immer wieder ist vom »Schauspiel Politik« die Rede, von den »Staatsschauspielern«, die sich auf den »medialen Bühnen« der Republik produzieren und sich so ihrem Publikum, den Wählern, darbieten. Die Rede vom alljährlichen »Sommertheater«, die mit großer Pünktlichkeit kurz vor der Sommerpause die Runde macht und deren Beendigung mit der Rückkehr des »Staatsschauspielers Nummer 1« aus dem Urlaub, des Kanzlers¹, für beendet erklärt wird, macht deutlich, dass die Verwendung der Theatermetapher zur Beschreibung der kommunikativen Vorgänge in der Politik etablierte Praxis ist.

Auch die Wissenschaft hat sich des Phänomens angenommen. Die *Politische Inszenierung im 20. Jahrhundert* (Arnold 1998) und als deren Teilbereich die *Inszenierung politischer Kampagnen* (Albrecht 1995) fo-

1 Wenn hier von den Kanzlerdarstellern, den Politikern oder den Polit-Darstellern immer in männlicher Form die Rede ist, so hat dies damit zu tun, dass sich diese Arbeit in der Hauptsache mit den männlichen Kanzlern beschäftigt. Der Bundeskanzlerin Merkel ist ein eigener Abschnitt am Ende des Buches gewidmet.

kussieren zunehmend den Blick auf die Darstellungs- und Inszenierungsprozesse, die mit der Verlautbarung und Veröffentlichung der Politik einhergehen. Dabei geraten zwangsläufig die Medien gewissermaßen als Bühne dieser Polit-Darstellungen in den Blick. Ja, mehr noch: »Der Tatbestand, daß Medien in den Vermittlungsprozessen moderner Gesellschaften inzwischen eine Schlüsselrolle einnehmen, rechtfertigt es, von einer ›Mediengesellschaft‹ zu reden.« (Sarcinelli 1998a: 11)

In der öffentlichen Wahrnehmung stellt sich dies oft so dar, dass der Inszenierung der Politik durch die Medien nicht nur Vorschub geleistet wird, sondern dass die Medien die Prozesse politischer Inszenierung überhaupt erst konstituieren. Dabei wird die politische Inszenierung zwar als *generelles* Problem des aktuellen Politikvermittlungsgeschäfts gesehen (vgl. Sarcinelli 1998b), aber die Inszenierung und Theatralisierung des Politischen werden ursächlich als Inszenierung der Medien behandelt. Übersehen oder ignoriert wird dabei oft, dass die politischen Akteure auf die mediale Wahrnehmung ihrer Figur bedacht sein müssen, »und diese antizipatorisch in ihr Handeln einbauen« (von Beyme/Weßler 1998: 316), bzw. dass das, was als Medienwirkung erscheint, oftmals »tatsächlich die Wirkung der Kommunikationsstrategien der politischen Primärkommunikatoren ist, der Parteiwahlkampforganisationen und der Politiker, die sich der Medien direkt oder indirekt instrumentell bedienen« (Langenbucher 1983: 114).

Die »Vorab-Inszenierung der Medien« (Meyer 1998a: 48) erweist sich solchermaßen als Medienbühne, mit der der Polit-Darsteller bestens vertraut ist. Dementsprechend lässt sich mit dem Theaterwissenschaftler Hajo Kurzenberger das Fernsehen zwar als der Ort verstehen, »wo Kunst und Leben inszenatorisch zusammengeführt, verknüpft und vermischt werden« (Kurzenberger 2003: 453), ob dieses Medium dabei allerdings die Theatralität dieses Ereignisses einzig konstituiert, ist fraglich. Denn es wird oft darauf hingewiesen, dass es zu allen Zeiten, also auch schon lange vor Entstehung der Massenmedien, eine Inszenierung des Politischen gab (etwa Fischer-Lichte 2002: 9ff.), und dass auch die Medien »gelegentlich den Inszenierungen [der Polit-Darsteller; C.S.] ausgesetzt sind« (Bellut a.a.O.). Die Bedeutungen, die dieser Befund hinsichtlich der politischen Inszenierung hat, wurde in der wissenschaftlichen Diskussion zuletzt vor allem im Spannungsfeld von Irrelevanz und Manipulation diskutiert. Die *Manipulationsthese* unterstellt, Politik sei darauf aus, die »Massen hinters Licht zu führen« (Fischer-Lichte 2002: 7), indem die Politiker hinter verschlossenen Türen, also heimlich, ihr politisches Geschäft betreiben, um anschließend im Fernsehen von den getroffenen Entscheidungen abzulenken und die Bevölkerung solcherart zu

manipulieren; die *Irrelevanzthese* unterstellt, dass die politische Inszenierung vor allem dem Zweck diene, die Bevölkerung »über die Irrelevanz von Politik und Politikern im Unklaren zu lassen« (ebd.). In den Inszenierungen täuschten die Politiker Handlungsfähigkeit und politische Gestaltungsmacht vor, die sie in der globalisierten Welt in Wirklichkeit längst nicht mehr besitzen. Für eine so radikale These spricht etwa die Beobachtung, »daß die eigentlichen Entscheidungen nicht im parlamentarischen Verfahren fallen, sondern durch Abmachungen zwischen politisch relevanten Kräften außerhalb des förmlichen Verfahrens zustande kommen« (Luhmann 1969: 174).

Die Erkenntnis, dass es in heutiger Zeit für den Politiker, sowenig wie für den Zuschauer, »kein Jenseits der Massenmedien« (Meyer et al. 2000: 14) gibt, hat zwar dazu geführt, die Inszenierungsbedingungen der Massenmedien genauer zu untersuchen, die Darstellungsbedingungen und Darstellungsleistungen der Politiker bleiben jedoch weitestgehend im Dunkeln. Die Inszenierungssysteme der Medien werden als Rahmen-szenarien analysiert, ebenso werden die unterschiedlichen Rollenanforderungen, die das System an die Akteure stellt, erörtert, die politische Figur, die einen großen Teil der Darstellungsprozesse konstituiert, fällt jedoch oftmals aus der Analyse heraus: Entweder spielt sie in der Diskussion gar keine Rolle oder sie wird hinter dem nicht weiter ausgedeuteten Begriff »Personalisierung« zum Verschwinden gebracht.

Diese Missachtung der Figur, wenn von der Theatralität der Politik die Rede ist, findet ihr Vorbild in der Theaterwissenschaft. Auch hier wurde vor kurzem noch festgestellt, dass »das Verhältnis Figur – Schauspieler bzw. die Darstellung der Figur oder Rolle durch den Schauspieler in der aktuellen wissenschaftlichen Diskussion [...] deutlich unterbelichtet ist« (Kurzenberger 1997a: 110).

Dies sei der Fall, so Kurzenberger, obwohl die Wichtigkeit des Schauspielers am Darstellungsprozess immer wieder betont wird. Mit »der berechtigten Annahme, in dieser Relation stecke das Schöpferische der Schauspielkunst, geht [aber] merkwürdigerweise die Vernachlässigung, ja die Vermeidung seiner Untersuchung einher« (ebd.). Die aktuelle Theaterwissenschaft, so Kurzenberger weiter, beschränke sich, »was die schauspielerische Darstellung der Figur betrifft auf das Sortieren des Problems bzw. auf seine Verschiebung in Bereiche, wo sie sich zu Hause fühlt« (ebd.). Hier werde die Figur zur funktionalen »Sinnklammer« reduziert, die den Rezipienten, »durch den Dschungel der Zeichen« (Guido Hiß) weist oder die »Tätigkeit des Schauspielers« findet seine Erfüllung »als Zeichen« selbst (Erika Fischer-Lichte), dessen einzige Aufgabe es sei, Bedeutung zu produzieren, oder die Figur werde als Hohlform be-

schrieben, die von dem Schauspieler mit Bedeutung »aufgefüllt« (Manfred Pfister) wird. (vgl. Kurzenberger 1997: 110ff.) Erst in letzter Zeit wurde in der theaterwissenschaftlichen Diskussion, das Verhältnis von Schauspieler, Rolle und Figur genauer untersucht²; wenn allerdings vom *Theater der Politik* die Rede ist, wird die Figur noch immer ausgeklammert. Oft beschränkt sich der Diskurs auf die Rahmenbedingungen der politischen Inszenierung und den normativen Rollenanforderungen für die Gestaltung von politischen Figuren. Er schließt damit die Figur als Erzeugnis einer individuellen Darstellungsleistung des politischen Akteurs aus. Damit wird ein wichtiger Aspekt des theatralen Prozesses schlicht ausgeklammert. Dies ist nicht nur deswegen zu beklagen, weil damit der Anteil der Darsteller am theatralen Prozess marginalisiert wird, sondern erscheint auch deshalb als Manko, weil der Diskurs damit unvollständig bleibt.

DAS THEATERMODELL IN DER WISSENSCHAFTLICHEN DISKUSSION

Diese Arbeit betrachtet zwar politische Kommunikationsprozesse aus theatralischer Perspektive. Das bedeutet allerdings nicht, dass sie sich auf das Feld der Theaterwissenschaft beschränken kann. Insofern sie der Frage nach dem ›Öffentlichkeitsspiel‹ gerecht werden will, muss sie die anderen Disziplinen, die sich mit diesem Thema befassen – im Wesentlichen die Politischen Wissenschaften, genauer: derjenige Teil der Politikwissenschaften, der sich mit der politischen Kommunikation befasst und die Medienwissenschaften – mit einbeziehen.

Hier haben im deutschsprachigen Raum bereits Andere auf die theatralen Qualitäten von politischen Prozessen – besonders in Darstellungsprozessen im Fernsehen – hingewiesen. Aus medienwissenschaftlicher Perspektive haben Holly, Kühn und Püschel bereits 1985 politische Diskussionen im Fernsehen untersucht und auf die Inszeniertheit solcher Diskussionen hingewiesen. Das Medium, so die Autoren, erfordere ein mediengerechtes Verhalten und bringe es mit sich, dass man als Rezipient kein übliches Verhalten der Akteure sieht:

-
- 2 So hat der Theaterwissenschaftler und Bühnenautor Jens Roselt in seinem Aufsatz zur Figur deutlich auf die Differenz zwischen Rolle und Figur hingewiesen. (Vgl. Roselt 2005b: 105) Der Theaterwissenschaftler und Dramaturg Ole Hruschka hat unter dem Titel *Magie und Handwerk* die Reden einiger bedeutender Schauspieler über die Schauspielkunst analysiert und solchermassen erörtert, wie sich »Schauspieler ihren Figuren« (Hruschka 2005: 11) – nicht ihren Rollen! – annähern.

»Wir sehen stattdessen Körpersprache, die unter dem Einfluß des sogenannten ›Agora-Effekts‹ steht – so hat man den Sachverhalt bezeichnet, daß Protagonisten im Fernsehen sich der Kamera bewußt sind und entsprechend verhalten.« (Holly et al. 1985: 263)

Die Akteure – ob Moderatoren oder Politiker – seien damit in einer »ähnlichen Situation wie z.B. Schauspieler, Hochstapler oder Agenten« (ebd. 261). Diese Sichtweise auf politische Darstellungen hegt den Verdacht, inszenierte Politik sei generell mit einer Täuschungsabsicht verbunden, in dem in der Darstellungsabsicht andere Ziele verfolgt werden, als öffentlich geäußert. Politiker, so die Vermutung, bedienen sich der Medien in der Hauptsache um wohlfeile Eigenwerbung und Selbstdarstellung zu betreiben. (Vgl. ebd. 242 u. 246)

Von politikwissenschaftlicher Seite hat sich vor allem Ulrich Sarci-nelli mit den Problemen der Politikvermittlung der Demokratie in der Mediengesellschaft befasst (1987, 1991, 1998a, b). Thomas Meyer hat auf Strukturanalogien von Theater und politischen Kommunikationsprozessen aufmerksam gemacht und immer wieder auf das Potential des Theatermodells hingewiesen, sowohl die öffentlichkeitsorientierte »Politikvermittlung des politischen Systems selbst« (Meyer 1998b: 128; s. hierzu auch ders. 1998a, 2000 sowie Meyer et al. 2000), als auch die »dominanten Kommunikationsweisen« (ebd.) der westlichen Demokratien angemessen beschreiben zu können.

Im gleichen Sinne sprechen Hans Mathias Kepplinger und andere von mehreren Bühnen der Politik: Auf einer Vorderbühne – für die Allgemeinheit ist dies das Fernsehen – ereignet sich demnach die Politik (als ein Schauspiel) gemäß den normativen Erwartungen der Öffentlichkeit, während auf einer Hinterbühne ganz andere Maßstäbe – etwa zwischen Politikern und Journalisten – gelten. Diese folgen zwar auch bestimmten Regeln, die allerdings nicht kommunizierbar sind, »weil die Kommunikation über die Regeln der Hinterbühne, die Abweichungen zu den Regeln der Vorderbühne offen legen und damit die Hinterbühne zur Vorderbühne machen würde« (Kepplinger et al. 1993: 214). Auch diese Sichtweise ist dem traditionellen Theatermodell entlehnt, das ein Schauspiel bereithält, dessen Hintergründe und Vorbereitungen für das Publikum im Dunkeln liegen. Die Erkenntnis, dass politische Kommunikation »nicht nur ein Mittel der Politik, sondern selbst schon Politik« (Saxer 1995: 131) ist, bietet die Begründung für das gesteigerte wissenschaftliche Interesse an ihren Herstellungsverfahren. Der Umstand, dass politische Kommunikation zumeist plurimedial und menschengebunden erfolgt, legt nahe, solche Vorgänge mit den Mitteln des Theaters zu beschreiben.

Diese Annäherung der Politik an das Theater wird auch von einem Theater begünstigt, das den ihm zugewiesenen, hermetisch abgeschlossenen Kunstraum immer öfter verlässt und sich zunehmend im öffentlichen Raum etabliert. Es reagiert und interagiert unmittelbar auf und mit aktuell politischem Geschehen und bezieht dieses in seinen Diskurs mit ein. Dieser direkte Bezug des Theaters zur politischen Wirklichkeit zeigt sich etwa in den Theateraktionen von Christoph Schlingensief, der sein Theater nicht als originäre Kunstwerke verstanden wissen will, sondern als unmittelbaren Versuch, die ›Wirklichkeitsinszenierung‹ mit Hilfe des Theaters umzuinszenieren. (Vgl. Carp, Schütz 1998: 84; Scheurle 2001: 89f.) Die heute sehr erfolgreichen Theatermacher Helgard Haug, Daniel Wetzl und Stefan Kaegi arbeiten unter dem Namen *Rimini-Protokoll* bevorzugt mit ›Experten des Lebens‹, die ihre besonderen Lebensentwürfe und Erfahrungen einem anwesenden Publikum mitteilen (*Deadline*, Hamburg/Berlin/Hannover 2002) oder unmittelbar erfahrbar machen (*Call-Kutta*, Berlin/Indien 2005). Mit ihrer Inszenierung *Deutschland 2* im alten Wasserwerk Bonn (2002), bei der sie mit 620 Laien einen Tag im Bundestag parallel zu einem Tag im Parlament in Berlin (nach-)inszenierten, schufen sie nicht nur einen merkwürdigen Doppelungseffekt einer bestehenden politischen Realität, sondern machten für Zuschauer und Mitspieler diesen bestimmten Ausschnitt politischer Wirklichkeit sinnlich-konkret erfahrbar. (Vgl. Kurzenberger 2005a: 241f)³ Auf diese Art und Weise reflektiert das Theater nicht nur gesellschaftliche Prozesse, es wird auch gesellschaftlich wirksam, indem es (andere) Lebenswirklichkeiten unmittelbar erfahrbar macht oder, wie bei Schlingensief, gar zu verändern sucht. In diesen Theater-Aktionen scheint sich die These Hans Georg Soeffners zu bestätigen, welche die Interaktionsfähigkeit des Theaters mit gesellschaftlichen Prozessen konstatiert:

-
- 3 Um die Aktion transparent zu machen, sei hier ein kurzer Programmausschnitt zitiert: »In Auftritten, Reden, und Debatten wird im Bundestag seit 14 Wahlperioden Zukunft inszeniert. 666 Parlamentarier vertreten hier Wähler und repräsentieren das Volk. Lässt sich dieses Verhältnis auch umgekehrt denken? Was ist, wenn die Wähler einmal ihre Politiker vertreten? Was, wenn Politik einmal wirklich nur Theater ist? Am 27. Juni wird in Bonn von 9 Uhr bis in den späten Abend eine komplette Bundestagssitzung live kopiert. Nach dem Prinzip der Simultanübersetzung sprechen Wähler die Reden von Politikern nach. Jeder ›Darsteller‹ übernimmt dazu die Rolle eines Abgeordneten. Die Debatte wird live aus Berlin durch Ohrhörer souffliert und durch fliegend wechselnde Interpreten wiedergegeben.« (In: www.rimini-protokoll.de/; Fundzeit: 2.3.2006; 16:23 Uhr)

»Wenn die Einsicht vorhanden ist, dass bereits die alltägliche Wirklichkeit von Theater durchsetzt ist und [...] nach dem Modell des Theaters in Form von Regieanweisungen, Inszenierungsstrategien und Ensembleleistungen beschrieben werden kann, drängt sich die Vermutung auf, dass, wenn schon *die gesellschaftlichen Konstruktionen der Wirklichkeit* von Theater durchzogen sind, das Theater seinerseits in die Wirklichkeit eingreifen kann.« (Soeffner 2003: 661)

In diesem Sinne hat die Theaterwissenschaft bereits seit längerem die theatralen Aspekte des öffentlichen Lebens untersucht und dabei die Grenze für das, was als theatral erfahrbar erachtet werden kann, sukzessive ausgeweitet. So wurde in einem DFG-Forschungsprojekt »Theater als kulturelles Modell in den Kulturwissenschaften« (Fischer-Lichte et al. 1995) zu etablieren versucht. Dabei ging man davon aus, dass sich unsere Gegenwartskultur »zunehmend nicht mehr in Werken, sondern in theatralen Prozessen der Inszenierung und Darstellung« formuliert, die »häufig erst durch die Medien zu kulturellen Ereignissen werden« (ebd. 2). Wirklichkeit sei dem Theater gleichzusetzen, denn, so heißt es in dieser integrativen Theaterformel, als »Wirklichkeit (Theater)« werde »eine Situation erfahren, in der ein Akteur an einem besonders hergerichteten Ort zu einer bestimmten Zeit sich, einem Anderen oder etwas vor den Blicken Anderer (Zuschauer) darstellt oder zur Schau stellt« (ebd. 3).

Nicht nur diese Definition, die auf so gut wie jede alltägliche und öffentliche Situation angewendet werden kann, legt nahe, andere, nicht-Theater Situationen mit den Mitteln des Theaters zu beschreiben. So plädiert Andreas Kotte dafür, Theater generell als historische, spielerische und konkret hervorgehobene Situation zu begreifen. (Kotte 1998: 121ff.; s. auch ders. 1997) Noch weiter geht der Philosoph und Dramaturg Rüdiger Bittner, der die absichtsvolle Darstellung eines Menschen vor anderen als wesentliches Merkmal des Theaters beschreibt (Bittner/Böhnisch 1998). Hier haben sich Theater und Leben aufeinander zu bewegt, indem sich das Theater den öffentlichen Raum aneignet, und »Wirklichkeit« sein per se ästhetisches Wesen offenbart.

Es lässt sich feststellen: Theater findet heute nicht mehr nur auf eigens dafür hergerichteten Bühnen statt, im Gegenteil: Seine besonderen Qualitäten und Wirksamkeiten zeigt es gerade in der Konfrontation mit (anderen) öffentlichen Räumen.

Im selben Maße zeigt sich auch die Öffentlichkeit von Theatralen infiziert: In Alltagsinszenierungen oder in besonderen Events zeigt sich die Durchdringung des Alltags mit theatralen Formen (vgl. Fischer-Lichte et al. 1995: 3). Dies bedeutet aber auch, dass sich Menschen den darstellerischen und (re-)präsentativen Aspekten des Lebens und der Kommunikation immer mehr bewusst werden und sich dementsprechend verhalten.

Früh haben die sozialwissenschaftlichen Arbeiten von Georg Simmel (1993 [1909]: bes. 424ff.) und Helmut Plessner (1966: bes. 23ff.) auf die Parallelität von Alltag und Theater hingewiesen, wo der Mensch wie ein Schauspieler mit unterschiedlichen Darstellungsaufgaben konfrontiert ist. Sich an diesen Überlegungen orientierend, kommt Hans Robert Jauss zu dem Schluss, dass zwischen schauspielerischen und »normalen« Verhalten nicht das Spielerische die Differenz sei und damit die Ästhetik der Darstellung, sondern, so Jauss, die Grenze sei da zu ziehen, wo sich die Wiederholung eines Darstellungsvorgang vom spielerisch-ästhetischen in den pathologischen Wiederholungszwang wendet. (Vgl. Jauss 1993: 220)

Diese Perspektive entspricht dem Titel eines populären Buches des Sozialpsychologen Erving Goffman, das in seinem Titel unterstellt: »Wir alle spielen Theater«⁴ (Goffman 1983), denn im Grunde genommen sei die Formulierung des Selbst vor anderen Menschen nichts anderes als die Inszenierung eines figurativ entworfenen Selbstbildes vor einem Publikum. Insofern sind die Fragen, so Goffman, mit denen sich »Schauspielkunst und Bühnentechnik befassen [...] allgemeingültig; sie treten offenbar überall im sozialen Leben auf...« (ebd. 18).

Die darstellerischen Fähigkeiten vom Menschen würden genutzt, um auf einer Vorderbühne anderen Menschen das Stück der eigenen Existenz vorzuspielen. Diese Darbietung werde wiederum auf der Hinterbühne des menschlichen Bewusstseins vorbereitet. (Vgl. ebd. 217) In diesem Sinne seien alltägliche Situationen mit einer Aufführungssituation vergleichbar. Allerdings verfolgt Goffman nicht das Ziel, die ganze Welt als Bühne zu begreifen, es geht ihm vielmehr darum, auf Strukturanalogien zwischen Theater und Leben hinzuweisen. Diese, von Goffman verwendete »Strategie der Analogien« (Lenz 1991: 57)⁵, die Modelle, die aus einem anderen Zusammenhang stammen, auf das zu untersuchende Phänomen überträgt, soll vor allem hilfreich sein, eine neue Perspektive auf das zu untersuchenden Phänomene zu gewinnen. (Vgl. Lenz ebd.) Die Gerüste des Theaters seien letzten Endes dazu da, »andere Dinge [...] zu erbauen und sie sollten im Hinblick darauf errichtet werden, daß sie wieder abgebaut werden« (Goffman 1983: 232).

Diese in vollem Umfang hier nicht darzustellenden Überlegungen scheinen für die Politik besonders zutreffend, die sich zu einem Großteil als

4 Dieser etwas reißerische Titel kommt allerdings in der englischen Originalfassung etwas nüchterner daher, dort heißt das Buch: *The Presentation of Self in Everyday Life*. (Goffman 1959, New York)

5 Lenz macht allerdings darauf aufmerksam, dass diese von Goffman verwendete Strategie bereits »in den Anfängen der Soziologie von Georg Simmel« (Lenz 1991: 57) verwendet wurde.

Darstellung ereignet. Mit Hilfe des ›fremden‹ Modells, erscheint es möglich, die Selbstverständlichkeiten in der Beobachtung des Alltäglichen aufzubrechen und deren Mechanismen sichtbar zu machen, wie Meyer und andere hervorheben. (Vgl. Meyer et al. a.a.O.: 49f.) Alltägliche Situationen seien deswegen mit einer Aufführungssituation auf dem Theater vergleichbar, aber dennoch kein Theater. Politisches Geschehen etwa wäre in dieser Perspektive zwar nicht als ästhetisches Theater zu betrachten, aber Funktionen und Mechanismen ihrer Darbietung seien denen des Theaters analog.

In der Prämisse, »daß das Theater nicht das Leben, sondern nur eine Form und Perspektive seiner Beobachtung ist« (ebd.), lässt sich das Theatermodell zur *Beobachtung* von Wirklichkeit heranziehen; allerdings findet die Analogie von Theater und Wirklichkeit ihr Ende dort, wo eine normative Betrachtungsweise den Vergleich des Politischen mit dem Theater verbietet, weil Theater hier als realitätsfernes Spiel oder als unverbindlicher Test betrachtet wird, welches mit der Sozialpflichtigkeit des ›wirklichen‹ Lebens nichts gemein habe.

Diese Hypothese, in deren Tradition die meisten Ansätze der theatralen Rezeption des Politischen stehen, erscheint vor allem aus zwei Gründen problematisch: Zum einen wird diese These, wie wir gesehen haben, weder einem modernen Theaterbegriff noch der modernen Theaterpraxis gerecht und impliziert aus einem konventionellem Theaterverständnis, Theater sei vor allem Simulation, ohne sozialpflichtige Wirklichkeitsanbindung. Zum anderen verstellt die Einschränkung auf die Wahrnehmungsperspektive den Blick auf den Bereich, wo die Unterschiede von behaupteter Simulation und Wirklichkeit unscharf werden. Mit der Zuweisung der Beobachter- und Kommentarrolle des Theaters auf die ›Wirklichkeit‹ besteht die Gefahr, dass die Wirksamkeiten von Theatralität gerade an den Stellen negiert oder schlicht ignoriert werden, wo sie durchaus aktiv den politischen Prozess mitbestimmen.⁶ Dies ist etwa bei den Theateraktionen von Christoph Schlingensiefel der Fall. Die Theateraktion *Chance 2000* mündete in der Gründung einer politischen Partei, die tatsächlich zur Bundestagswahl 1998 antrat und so gesellschaftliche Prozesse auch außerhalb einer theaterästhetischen Wirklichkeit gestalten wollte. Gleiches gilt, wenn auch auf andere Weise, für seine Aktion *Ausländer raus!*, die im Jahre 2000 für Furore sorgte, und in der die Grenzen

6 Damit soll nicht geleugnet werden, dass hinter den Darstellungsprozessen auf dem ästhetischen Theater und auf politischer Ebene fundamental andere Motive stehen können. Es geht hier allerdings auch nicht um Spekulationen über Motive und Hintergründe bestimmter Handlungsmaßnahmen, sondern um die konkreten Mittel der Gestaltung von Kommunikationsprozessen.

von Inszenierung und gesellschaftlichen Realitäten unscharf wurden, und im Laufe der Ereignisse die theatrale Inszenierung den politischen Diskurs eines Landes und deren gesellschaftliche Realitäten und Zeitläufe ganz wesentlich mitbestimmte.⁷ Gerade in solchen Inszenierungen, in denen Schlingensiefel und sein Ensemble selbst unsicher sind, welche Richtung die Inszenierung nimmt, wird die Bedeutung des Darstellers jenseits konventioneller Rollenvorstellungen unterstrichen, denn ohne die je besonderen Eigenheiten und Fähigkeiten der Darsteller wäre eine solche Inszenierung nicht nur nicht dasselbe, sie wäre nicht möglich. (Vgl. Schütz 1998: 79)

Auf dem Feld der Politik ist die Frage, inwiefern die Akteure der Politik als Darsteller Anteil an der Theatralität des Politischen haben, noch weitgehend unbeleuchtet. In den bisherigen Untersuchungen zeigt sich eine starke Fokussierung auf Strukturen und Gesetzmäßigkeiten politischer Inszenierung, die vor allem auf die mediale Darstellung politischer Sachverhalte abhebt. (Z. B. Meyer et al. 2000) Zwar wurden unter dem Begriff der Personalisierung einige grundlegenden Überlegungen zur Figuren- und Rollengestaltung im politischen Darstellungsprozess angestellt, die Personen wurden dabei aber in der Regel vor allem als Funktions- oder Rollenträger verstanden, deren spezifische Eigenheiten nicht weiter thematisiert wurden: »Unter Personalisierung [werden] jene gesellschaftlichen Vorgänge verstanden [...], in denen und durch die eine Person als politisches Symbol funktioniert und funktioniert wird.« (Käsler et al. 1991: 28)

Um die Alltagsrede von den »Staatsschauspielern« zu fundieren, hat die Wissenschaft bislang vor allem verschiedene Rollenmodelle entwickelt. In diesem Sinne stellt Meyer fest, dass »das Theater der Politik ein breites Repertoire verschiedener Heldenrollen« (Meyer 1998a: 16) kennt und deduziert hieraus verschiedene Akteurstypen, wie den »klassischen Helden« oder den »Vater«. Er orientiert sich damit an Schwarzenberg, der bereits 1980 *Politik als Showgeschäft* beschrieben hat und dabei eine differenzierte Rollentypologie entwickelt und in einzelnen Kapiteln beispielhaft an unterschiedlichen Staatsmännern exemplifiziert hat.

In der Bundesrepublik wird, wenn im Rahmen von Wahlkämpfen von Personalisierungsstrategien gesprochen wird, auch der Begriff »Amerikanisierung« synonym gebraucht. Die These von der »Amerikanisierung« der Wahlkämpfe soll die Vorreiter-Rolle der USA in der politischen Kommunikation herausstellen, an der sich, laut dieser These, auch die deutschen Parteien mehr und mehr orientieren.

7 Zu dem Ereignis s. die Dokumentaton von Lilienthal/Philipp (2000) und Scheurle (2001).

Gerade was die Tradition des politischen Systems und die damit verbundene Fernseh- und Darstellungskultur im Rundfunk angeht, tun sich allerdings, bei den USA und der Bundesrepublik Deutschland, große Unterschiede auf. In meiner Analyse habe ich daher absichtsvoll darauf verzichtet, die »Theatralität der bundesrepublikanischen Politik« in eine amerikanische Tradition zu stellen, wie es etwa die grundlegenden Arbeiten von Christoph Rybarczik (1997) und Ralf Stegner (1992) nahe legen. Ich sehe mich hier in Übereinstimmung mit Thomas Mergel, der den Darstellungsstil in der »alten« Bundesrepublik als »medialen Stil der ›Sachlichkeit‹« (2003) beschreibt und diesen Stil zu dem, auf Showelementen basierenden US-amerikanischen Wahlkampfstil abgrenzt. In diesem Zusammenhang fragt er kritisch, ob es überhaupt sinnvoll ist, die deutsche politische Kultur in die Tradition der US-amerikanischen Kultur zu stellen. (Vgl. Mergel 2003: 30) Nicht nur, weil der damals in den 70er und 80er Jahren in der Bundesrepublik vorherrschende Darstellungsstil sich deutlich abgrenze, sondern auch weil heute das »transnationale Netzwerk der Experten für politische Kommunikatoren [...] sich nicht mehr so einfach an einem normativen Vorbild USA, sondern an den jeweils besten Lösungen [orientieren]. Ob amerikanisch oder nicht.« (Ebd.)

Auch Hans J. Kleinsteuber stützt diese Sichtweise, wenn er auf die unterschiedlichen kulturellen politischen Traditionen von Bundesrepublik und USA verweist. (Vgl. Kleinsteuber 2005, 2002) Schon allein die strukturellen Differenzen würden dazu führen, dass die Darstellungsformen unterschiedliche sind: Der deutsche Spitzenkandidat bleibt nach wie vor ein Vertreter seiner Partei. Sein Wahlkampf ist wesentlich durch die Partei getragen, anders als in den USA, wo die Präsidentschaftskandidaten »Einzelkämpfer« sind: »Keine Partei hilft ihm dabei, seine Profilierungsstrategie zu entwerfen, in die Medien zu kommen und das Ganze zu finanzieren.« (Kleinsteuber 2002) Bezogen auf die Medien in der Bundesrepublik kommt er zu dem Schluss: »Der Medienwahlkampf [...] bleibt ›teutonisch‹!« (Ebd.)

Gerade Formate die in der Bundesrepublik als »amerikanische Modelle« wahrgenommen würden, wie etwa die TV-Duelle, weisen eine dezidiert europäische Tradition auf:

»Die ernüchternde Tatsache ist: Es gibt in den USA keine Duelle, sondern nur TV-Debatten. Die Metapher des Duells, als höfisches Ritual eng mit der europäischen Geschichte verknüpft, kommt im dortigen Vokabular nicht vor.« (Kleinsteuber 2005: 247)

Zudem habe sich eine kontinuierliche US-Fernsehdebatten Kultur in den USA erst ab 1976 mit Gerald Ford und Jimmi Carter entwickelt. (Vgl.

ebd.) Die TV-Debatte zwischen Kennedy und Nixon 1960 war zunächst ein singuläres Ereignis. Die ›Elefantenrunde‹ *Drei Tage vor der Wahl* weist mit ihrer Erstaussstrahlung 1972 nicht nur eine etwas längere Tradition auf, sie hat auch andere Wurzeln.

Kleinsteuber weist aber noch auf einen entscheidenden strukturellen Unterschied hin:

»Das Leitmedium für politische Kommunikation ist bei uns das öffentlich-rechtliche Fernsehen, das schon vom Programmauftrag her auf Ausgewogenheit und Pluralität festgelegt ist, was eine dialogische Grundstruktur einbezieht, die oft in Politiker-Duellen umgesetzt wird (etwa in der Show von Sabine Christiansen). Weder finden wir in den USA mit ihrer umfassenden Kommerzialisierung ein vergleichbares TV-Angebot, noch gibt es vergleichbare politische Talkshows im allgemeinen Programm.« (Ebd. 250)

Neuere Untersuchungen, die sich auf Akteure der bundesdeutschen Politikszene beziehen, rücken den Körper des Politikers in den Mittelpunkt des Interesses. So untersucht Werner Dieball am Beispiel der Körpersprache Gerhard Schröders die Aussagefähigkeit der körperlichen Präsenz von Politikern im Fernsehen. Politische Inszenierung, so die Annahme, lebe »von der Körpersprache der Beteiligten« (Dieball 2002: 127), denn, so die Begründung, in Zeiten zunehmender Telepräsenz gewinne die Körpersprache »distanzüberwindende Stellvertreterfunktion« (ebd. 48). Dieser Ansatz ist jedoch nicht unproblematisch: Er konzidiert zwar, dass »die Kunst für die im Medienzeitalter agierenden Politiker« darin bestehe, »die richtige Rolle zu spielen« (ebd. 184), kreiert aber im Spannungsfeld von ›Wahrheit‹ und ›Lüge‹ eine artifizielle Unterscheidung von natürlicher = wahrhafter (Körper-)Darstellung und künstlicher = unwahrhafter (Rede-)Darstellung, die so nicht besonders sinnvoll erscheint, weil die These vom Körper als authentisch-wahrhaftem Kern, der im Gegensatz zur wirklichkeitsverstellenden Sprache gesetzt wird, längst überholt ist:⁸ Der Körper als semiotisches Zeichensystem lässt sich

8 Die Begrenztheit einer solchen körpersprachlichen Analyse haben m. E. auch die Erklärungsversuche des ›Experten für Körpersprache‹, Samy Molcho, gezeigt, der in Anschluss an das Wahlduell zwischen Angela Merkel und Gerhard Schröder vom 4. September 2005 in der ARD, anhand der Gestik der beiden Duellanten Angela Merkel als offen und ehrliche Person charakterisierte, während er bei Schröder, der seine Gefühlshand, die meiste Zeit in seiner Tasche verborgen halte und nur mit seiner ›Macher-Hand‹ kommunizierte, die Frage aufwarf, ob dieser etwas zu verstecken habe. (Vgl. Knill 2005) Auch hier erscheint die Reduktion des Körpers als ›Hort der Wahrheit‹ äußerst fragwürdig, weil davon ausgegangen werden muss, dass beide Polit-Darsteller um die ›verräterischen‹ Zeichen des Körpers

gleichermaßen zum ›Lügen‹ wie auch zum ›Wahr-Sprechen‹ verwenden. (Vgl. Eco 1987: 26)⁹ Insofern lässt sich mit dem Philosophen Dieter Mersch feststellen: »Die Körperlichkeit des Körpers genügt keiner mimetischen Identifikation.« (Mersch 2000: 59)¹⁰ Die authentische Wirkung von Darstellung wäre hier allenfalls als (erwünschtes) Darstellungsziel zu verstehen, Authentizität als Effekt bestimmter Darstellungsstrategien zu erörtern.¹¹

Die Arbeit von Astrid Schütz (1992) zielt in diese Richtung. Sie untersucht »die Selbstdarstellung von politischen Repräsentanten, die im Zuge der Personalisierung von Wahlkämpfen im Mittelpunkt des öffentlichen Interesses stehen« (Schütz 1992: 14). Bei der Untersuchung der Strategien bleiben die Erkenntnisse jedoch sehr allgemein und interpretieren die politischen Darstellungsweisen der politischen Akteure als ge-

-
- wussten. Der Umstand, dass Molcho selbst Seminare zur richtigen Verwendung der Körpersprache anbietet, impliziert ja, dass der Körper technisch handhabbar ist. Auf die Möglichkeit der bewussten Verwendung von »Zeichen für unbewusste Darstellungsmittel« (Matzke 2005: 27), macht auch die Untersuchung der Performance von Sarah Thoms durch Annemarie M. Matzke aufmerksam: »Gesten wie das Umherschauen im Raum oder das Kneten der Finger ... werden bewusst ausgestellt. Die Darstellerin setzt sie als Strategie ein, um ihre Aufzählung spontan wirken zu lassen.« (Ebd.)
- 9 Generell scheint es ohnehin nicht sinnvoll, das Diskursfeld der politischen Darstellung im Spannungsfeld von ›Wahrheit‹ und ›Lüge‹ zu erörtern. Darsteller müssen nicht in erster Linie wahr sein, sie müssen überzeugend sein. Die ›wahre‹ Darstellung kann hier nur ein technischer Aspekt sein. (Vgl. Schütz 1992: 33)
- 10 Dieter Mersch macht in diesem Zusammenhang zudem auf die Schwierigkeit aufmerksam, die der Versuch mit sich bringt, solche (Körper-)Darstellungen mit den Mitteln der Linguistik oder auch der Semiotik zur Gänze erfassen zu wollen, denn »das, was hier, vage genug, unter dem allgemeinen Titel leiblicher Artikulation firmiert, [ist] nicht ohne weiteres auf ein Netz von Botschaften oder Zeichen reduzierbar [...], [es bleibt] stets ein Rückhalt, eine *Unfüglichkeit*, die sich dem Zugriff der Lesbarkeit verweigert. Denn augenscheinlich figuriert die Rede von der ›Körpersprache‹ zunächst als Bild, als eine Metapher, die selbst aus dem Unterschied von Sprache und Leiblichkeit schöpft: Am Ausdruck enthüllt sich gerade die Grenze zur Sprache. Es ist daher ein Problem, sie nach dem Beispiel der Semiotik oder Linguistik interpretieren zu wollen, vielmehr hat man, indem man die Textualität der Gebärden betont, deren Rätsel noch gar nicht berührt.« (Mersch 2000: 56) So gesehen bleibt in den Darstellungen immer ein unauflösbarer Rest. Dies soll uns später noch beschäftigen.
- 11 Vgl. Hierzu den Sammelband von Jan Berg, Hans-Otto Hügel und Hajo Kurzenberger *Authentizität als Darstellungsform*. (Berg et al. 1997)

nerelle Muster. Sie folgt damit einem Trend der dahin geht, vor allem die prinzipiellen dramaturgischen Bedingungen politischer Darstellungen zu erörtern, wobei der Kern der Diskussion auf die medialen Bedingungen politischer Inszenierungen zurückgeführt wird, denn

»im Fall von Politik ist [...] die Ebene der Vermittlung durch die Medien mit-zudenken. Was wir als Zuschauer vom Politiker sehen, ist durch Selektionsprozesse in den Medien bestimmt. [...] Die uns präsentierte Realität [ist] zusätzlich eine von den Medien konstruierte.« (Schütz 1992: 35)

Die jüngere Studie von Jerkovic zu den Wahlduellen zwischen Bundeskanzler Schröder und seinem damaligen Herausforderer, Edmund Stoiber, zur Bundestagswahl 2002 analysiert die *Theatrale Politik in der Erlebnisgesellschaft* (Jerkovic 2005), begnügt sich jedoch damit, die »Theatralisierungstendenzen«, anhand des Rahmensystems der Medien zu beschreiben und auf die daraus resultierenden technischen »Theatralitätsanforderungen«, die an die Kandidaten gestellt werden, zu folgern. (Vgl. ebd. 218ff.) Dieser Ansatz, der die Darstellungsleistungen im Rahmen einer »pragmatischen Theatralität« (ebd. 110) erörtert, scheint zwar geeignet, die sich ereignenden Vorgänge auf der Bühne im Ablauf zu beschreiben und ein bestimmtes Rollenverhalten der Akteure zu analysieren. Sie gibt jedoch keinerlei Auskunft über das je Besondere der einzelnen Darstellung. Sie blendet damit den Teil der Darstellungsleistungen aus, der, laut den Schauspieltheorien seit dem 19. Jahrhundert (Iffland, Reinhardt, Tabori), in der durch die Darsteller-Persönlichkeit geleisteten Figurendarstellung zu suchen wäre und beendet die Diskussion an dem Punkt, wo der Theatralitäts-Diskurs erst beginnen müsste. Denn gerade in der Betrachtung der konkreten Figuren werden Fragen nach dezidierten Herstellungs- und Darstellungsverfahren virulent.

Hier kann sich der Diskurs freilich nicht mehr mit abstrakten und allgemeinen Erörterungen zu Inszenierung und Rolle begnügen, sondern muss den Versuch unternehmen, deskriptiv das jeweils Besondere der Figur zu fassen, das sich in der jeweiligen Eigen-Art des Darstellungsstils zeigt. Dafür ist es offensichtlich ungenügend, lediglich Inszenierungsrahmen, Redestrategien und ähnliches darzustellen und zu untersuchen. Denn die alltagsferne Künstlichkeit der jeweiligen telemedialen Situationen rechtfertigt zwar generell die Rede von dem Theater der Politik und umreißt auch relativ klar das Feld, in welchem sich politisch-theatrale Darstellungen für ein Publikum sichtbar abspielen, die deutlich unterschiedlichen Politik-Darstellungen lassen sich allerdings nicht mit den im Großen und Ganzen doch recht ähnlichen Darstellungsstrategien der Darsteller begründen, sondern nur mit dem *Darstellungsziel* der Akteure, das sich augenscheinlich nicht darin erschöpft, bestimmten Rollen-

anforderungen zu genügen, sondern die Darstellung einer eigenständigen, profilierten Figur ist. Die Inszenierung als Rahmen und das Rollenmodell als Spielanforderung lassen sich hier allenfalls als das notwendige Skelett der Darstellungen fassen, es fehlt allerdings das ›Fleisch‹, welches die Darstellung überhaupt erst mit Leben füllt und ein angenommenes Rollenmodell durch das Rollenspiel lebendig macht und das sich erst in der belebten, bzw. lebendigen Figur zeigt; denn: Ziel der politischen (Selbst-)Darstellung ist die politische Figur.

Die Betrachtungsweisen des politischen Diskurses, die sich unter dem Gesichtspunkt ›Theatralität‹ finden, gehen meiner Ansicht nach nicht weit genug. Zwar erscheint es sinnvoll, verschiedene Akteurstypen (Meyer) und Rollenmodelle (Schwartzberg) zu definieren, ebenso erscheint es zweckmäßig die korporalen Gegebenheiten politischer Darstellungen zu reflektieren (Dieball) und die medialen Gegebenheiten, die einen Politikerauftritt rahmen, zu betrachten (Hickethier) und in diesem Rahmen auch die Theatralität von Mediendiskursen (Meyer et al. 2000) zu erörtern, dennoch scheint mir damit die gestaltende Funktion politischer Akteure am Darstellungsprozess nicht ausreichend gewürdigt. Denn damit endet der Darstellungs- und Theatralitätsdiskurs dort, wo er für die politische Figur erst spannend zu werden verspricht.¹²

Eine Begründung für das Fehlen ästhetischer Kategorien in der politischen Analyse lässt sich in der normativen Forderung vermuten, dass Politik (und damit auch politischer Erfolg) auf rational begründbaren Entscheidungen und realen Leistungen, die empirisch nachvollziehbar sind, beruhen muss. Und dies leuchtet auch ein: Gäbe die Politik oder auch die politische Wissenschaft die Forderung einer solchen auf Fakten beruhenden Erfolgsmessung von Politik auf, so wäre aus dieser Perspektive zu befürchten, dass Politik nicht mehr als ein alltäglich aufgeführtes Medienschauspiel wäre. Und so gilt die systematische Unterscheidung zwischen faktischer Politik und ihrer Darstellung, wie sie von Murray Edelman (1976) vorgeschlagen wurde, für die wissenschaftliche Analyse als konstitutiv.

In der Forderung nach einer faktisch fundierten Politikrezeption lässt sich auch eine Erklärung für die schwache Stellung politischer Darstellungsleistungen innerhalb der Diskussion finden: Darstellungsleistungen

12 Die Untersuchung von Schütz, die den Versuch unternimmt, zwischen angestrebten Selbstbildern und tatsächlich wahrgenommenen Selbstdarstellungen zu differenzieren, gibt hier zwar ein Analyseinstrument zur Differenzierung von Darstellungsanstrengungen und ihrem Erfolg an die Hand, schweigt aber über die Herstellungsverfahren und sagt nichts über ihr Zustandekommen.

sind ästhetisch zu qualifizieren, aber nicht empirisch zu quantifizieren. Der Einfluss des Faktors ›Darstellung‹ ist ein ›weicher Faktor‹, und als ein solcher auf politischen Erfolg oder Misserfolg weder in den Rahmenanalysen der Inszenierung noch in einem allgemein formulierten Rollen-design zu erfassen. Sie erscheint damit außerhalb dessen, was für die Politikwissenschaft systematisch zu erfassen ist. Dies erklärt m. E. auch, warum die inszenatorische Leistung der Medien sehr wohl bei politischen Erörterungen eine Rolle spielen: Sendezeiten, Schnitte und Kommentare sind real messbar und zu berechnen.¹³

Was aber sind die Parameter, auf denen politische Darstellung beruht? Mit welchen Mitteln sind sie zu identifizieren? In welcher Form nutzen Politiker personale Darstellungsstrategien? Die Schwierigkeiten, die sich aus der Integration einer darstellerischen, also transitorischen Leistung in der Kritik der politischen Diskussion ergeben, liegen auf der Hand: Eine darstellerische Leistung ist nicht konsistent, der Erfolg oder Misserfolg einer darstellerischen Leistung ist nicht direkt zu messen und liegt zudem immer auch im Ermessen des einzelnen Betrachters. Dennoch wäre es m. E. falsch, die Erklärung der theatralischen Dimension des Politischen überwiegend im Mediensystem zu suchen. Schließlich wäre eine solche Vorstellung von den Medien als inszenierungsstarken Institutionen und von den Politikern als schwachen Protagonisten in letzter Konsequenz nichts anderes als ein Marionettentheater, in dem die Polit-Darsteller als Figuren nur die von den Medien als Puppenspielern vorgegebenen Bewegungen nachvollziehen, oder umgekehrt: In denen die vollzogenen Handlungen von Politikern unter der Deutungshoheit des Mediensystems erst theatralische Wirksamkeit entfalten, indem sie von ihm gedeutet werden.¹⁴ Das Fernsehen wäre dann als eine Art Theatrali-

13 So gibt es eine Reihe von Untersuchungen, die Aufschluss über die Relevanz von Telepräsenz und politischem Erfolg nachweisen sollen. Die Ergebnisse waren hier, dass zwischen Telepräsenz von Politikern und politischem Erfolg eine signifikante Relevanz besteht: Ein Mehr an Fernsehpräsenz (*mere exposure*) sei gleichbedeutend mit mehr politischem Erfolg. (Vgl. Semetko, Schönbach 1994) Allerdings geht die Studie nicht auf qualitative Aspekte, wie die Inhalte des Dargestellten in den Sendungen, ein, so dass offen bleibt, ob, und wenn inwiefern, auch die Inhalte der Sendungen einen Einfluss auf den politischen Erfolg haben.

14 Tatsächlich hat es in der Vergangenheit eine lebhafte Diskussion über die Medienwirkungen auf die Darstellung gegeben. Einen Vorschlag Denis McQuail folgend, kann man die Geschichte der Medienwirkung in vier Phasen unterteilen: einer Phase der starken Medienwirkungen (*all-powerful media*) zu Beginn des 20. Jahrhunderts, die in einer Testphase jedoch relativiert wird, weil erkannt wurde, dass die Medien innerhalb einer »*pre-existing structure of social relationships and a particular social and cultu-*

tätsmaschine zu begreifen, durch dessen katalysatorische Wirkung alle gezeigten politischen Handlungen theatral aufgeladen würden.

Zwar scheint es sinnvoll davon auszugehen, dass auch gerade die Darstellung im Fernsehen neue (theatrale) Bedeutungen schafft. M. E. wäre es jedoch falsch dem Mediensystem die Gesamtheit der theatralen Wirksamkeiten zuzuschreiben, die sich im politischen Darstellungsprozess entfalten. Will man den Theatralitätsbegriff für die Fragen der ästhetischen Dimension politischer Darstellung nutzen, so kann das politische Personal in diesem Spiel nicht außer Acht gelassen werden. Eine Diskussion, welche die Bedingungen einer Theatralisierung der politischen Wirklichkeit diskutiert und dabei ihre Protagonisten ignoriert, bliebe schließlich unvollständig.

Um die Bedingungen der politischen Inszenierung angemessen beschreiben zu können, bedarf es nach meiner Auffassung zweierlei:

ral context« (McQuail 1994: 329) wirken. Dieser Phase der eher schwachen Medienwirkung Mitte des 20. Jahrhunderts folgte dann, nach einer kurzen Phase der wieder erstarkten Medienwirkungen, eine Phase der »moderaten Medienwirkung« (*negotiated influence*) seit den 1970er Jahren. (Vgl. McQuail ebd. 328ff.) Allerdings übersieht eine solche Unterteilung, dass »zu allen Zeiten, in denen überhaupt empirische Kommunikationswissenschaften betrieben wurde, Hypothesen und Ergebnisse von wirkungsstarken und wirkungsschwachen Medien nebeneinander standen« (1995: 31). Generell wird an diesem Konzept bemängelt, dass es eher die Strömungen und temporären Schwerpunkte der Forschung wiedergibt, als dass sie die tatsächlichen Gegebenheiten widerspiegeln. In der Forschung lassen sich sowohl Befürworter eines Konzepts von wirkungsstarken Medien finden – das würde den Verdacht einer manipulativen Funktion von Medien in der Politikberichterstattung stützen, wie auch die Theorie des Zweifels an der Wirkungsstärke der Medien. Das Konzept einer »moderaten Medienwirkung« bezieht sich auf Beobachtungen, wonach »Wirkungsunterschiede vor allem durch Besonderheiten der Anlässe der Berichterstattung sowie durch theoretische und methodische Neuerungen der Forschung erklärbar sind« (Kepplinger u. Noelle-Neumann 2002: 601). Insofern scheinen die Wirkungsunterschiede in den verschiedenen Phasen vor allem Ausdruck bestimmter Trends in der Auswahl der Forschungsperspektive zu sein. Allgemein lässt sich mit Donsbach feststellen, dass die »Natur von Medienwirkungen als einem komplexen Prozess, bei denen inhaltsbezogene Variablen, allgemeine kognitive Variablen und individuell unterschiedliche Prädispositionen zusammenspielen, [...] in der Forschung bisher selten erfasst worden« (Donsbach a.a.O.) sind und auch nur schwer zu bestimmen sind, weil die grundlegende Annahmen auf Theorien beruhen und daher fragwürdig sind (vgl. hierzu auch: Kepplinger/Noelle-Neumann a.a.O.: 597).

- Zum einen bedarf es für die Betrachtung und Beschreibung politischer Vorgänge eines *erweiterten Theaterbegriffs*, der politische Darstellungsprozesse mit einbezieht,
- zum anderen eines praxisnahen *Darstellungsbegriffs* für das Feld des Politischen, der die theatrale Wirksamkeiten nicht in den Bereich der Medien abschiebt, sondern den politischen Akteur als Darsteller eines theatralischen Prozesses im politischen System begreift.

Während es, wie gesehen, zu einem erweiterten Theaterbegriff bereits vielversprechende Theorien und Ansätze gibt, die, zumindest was die inszenierungs- und rollenspezifischen Aspekte angeht, auch Eingang in die Diskussion des Politischen finden, wurde das Thema der Darstellungsleistungen der Protagonisten bislang eher stiefmütterlich behandelt. Der Darstellungsbegriff wird zwar oft in Verbindung mit dem Theaterbegriff erwähnt, scheint aber in der politischen Diskussion kein eigenes Diskursfeld zu besitzen, was auch damit zusammenhängen mag, dass es keine eigene Theorie der Darstellung gibt. (Vgl. Kurzenberger 2005b: 56)

In der Analyse von Darstellungsleistungen von Politikern in einem noch genauer zu definierendem Wahrnehmungsdreieck von *Inszenierung*, *Rolle* und *Figur* sehe ich einen Schlüssel, der zu einem weiteren und tieferen Verständnis von Theatralität im Politischen beitragen kann. Hier böte ein weit gefasster Darstellungsbegriff den Vorteil, dass er, anders als der Theaterbegriff, unbelastet von normativen Zuschreibungen zur Beschreibung politischer Wirklichkeit herangezogen werden kann. Der Begriff behielte auch vor dem Argument, dass Politiker eben primär Politiker und keine Schauspieler sind, seine Gültigkeit.¹⁵ Von einer solchen Differenzierung kann die zuweilen stark emotional geführte Diskussion über die theatrale Verfassung von Politik generell profitieren: Einerseits unterbliebe die In-Eins-Setzung von Politikern und Schauspielern, andererseits bliebe die Erkenntnis unberührt, dass sich ›Wirklichkeit‹ (auch) in theatralen Prozessen formuliert.

15 Siemke Böhnisch macht darauf aufmerksam, dass auch die Theaterwissenschaft ihre Disziplin paradoxerweise gegen neuere Ansätze von Theaterpraktikern abzuschirmen suchten. Sie schlägt vor, statt eines besetzten Begriffs von Theater und Theatralität, der den Bereich des ›Illusionstheaters‹ abdeckt, um einen erweiterten Darstellungsbegriff zu ergänzen, der in einer Darstellungstheorie weiter zu umreißen wäre. (Vgl. Böhnisch 1994) Ein solcher neuer Begriff macht allerdings nur dann Sinn, wenn er nicht nur für Darstellungssituationen im Theater Gültigkeit besitzt, sondern auch für andere Darstellungssituationen.

Wenn richtig ist, dass sich dabei in der Kanzlerdarstellung mehr zeigt, als nur die Erfüllung einer Rollenvorgabe innerhalb eines Inszenierungssystem, so bietet sich ›Verkörperung‹ als ein weiterer zentraler Begriff an, wenn von ›Darstellung‹ die Rede ist. Der Begriff macht nämlich deutlich, dass mit der konkreten Figurendarstellung der Körper des Darstellers nicht nur als semiotisches System oder Symbol ins Spiel kommt, sondern in der konkreten Figur auch eine je charakteristische Darstellung zum Ausdruck kommt, die von der Begabung, aber auch von der je besonderen Leiblichkeit des Darstellers abhängt.

Die Darstellungsleistungen der politischen Kanzler und Kanzlerkandidaten während der Bundestagswahlkämpfe bieten hierfür ein ideales Untersuchungsfeld. Denn, wie Sarcinelli feststellt, lassen sich im Wahlkampf »alle Strategien und Instrumentarien der Politikvermittlung in verdichteter Form untersuchen« (Sarcinelli 1987: 15). Mit der Konzentration auf den Polit-Darsteller kann die Diskussion den Blick auf Felder ausweiten, wo es zentral um Wirksamkeiten der Theatralität geht und wo die Diskussion spannend zu werden verspricht, da hier eventuell noch Geländegewinne für das Diskursfeld Theatralität zu erzielen sind.

ANSATZ DER UNTERSUCHUNG

Die vorliegende Untersuchung will die Rede von der Politik als Theater auch insofern ernst nehmen, als sie die inszenatorischen Bedingungen und Rahmungen, in denen sich politische Darstellung vollzieht, zwar mit in Betracht zieht, sich vor allem aber auf den Politiker als (sich) darstellenden Akteur konzentriert.¹⁶ Es wird davon ausgegangen, dass sich ein Gutteil der deutschen politischen Realität durch die Darstellungskraft der politischen Akteure – insbesondere der Kanzler – konstituiert und sich dieses vor allem durch die dargestellte Figur ausdrückt. Nicht zuletzt geht es darum, die populäre Rede vom politischen Theater und die von Politikern als Schauspielern zu versachlichen. In diesem Sinne versteht sich die vorliegende Arbeit auch als ein Diskussionsbeitrag zur politischen Kultur in Deutschland.

Als Analysegegenstand wurden fünf der acht ehemaligen deutschen Bundeskanzler ausgewählt. Die Untersuchung rückt damit das Phänomen

16 Ein Essay des Theaterpraktikers George Tabori weist in diese Richtung: In seinem Essay *Staatstheater oder das satte Lächeln vom Tiger* (1991) lässt er nicht nur die These von Politik als (theatrale) Darstellung durch ein einfaches Experiment sinnfällig werden, sondern nimmt auch eine kritische Würdigung der darstellerischen Fähigkeiten der prominenten deutschen Staatsmänner aus den 1970er und 1980er Jahren vor.

der *Kanzlerdarstellungen* in den Mittelpunkt. Hierfür sollen zunächst anhand eines Beispiels die allgemeinen Bedingungen Politischer Darstellungen erörtert werden. Als Resultat dieser Erörterung wird ein neues Perspektivmodell vorgeschlagen, das vorsieht politische Darstellungen in einem Wahrnehmungsdreieck von *Inszenierung, Rolle und Figur* zu diskutieren.

THEATER ALS MODELL FÜR DARSTELLUNGS- STRATEGIEN POLITISCHER ›WIRKLICHKEIT‹

Der hier verfolgte Ansatz propagiert den politischen Akteur als Protagonist und Hervorbringer politischer Theatralität. Dieser Ansatz erfordert ein weiter gefasstes Verständnis von Politik als Theater, als bisherige Untersuchungen zur Theatralität von Politik nahelegen und die von der politischen (Darstellungs-)Wirklichkeit überholt scheinen. Bislang wurde das Theatermodell zur Beschreibung des Politischen hauptsächlich als metaphorisches Modell angewendet, um bestimmte Begebenheiten angemessen beschreiben zu können. Hierbei wurde die Strukturanalogie von Theater und Wirklichkeit betont, um gleichzeitig die Unterschiedlichkeit der Fälle zu betonen. Diese Sichtweise unterstellt dem Theater eine prinzipiell spielerische Funktion ohne Auswirkung auf die Wirklichkeit, während im wirklichen Leben alle Vorgänge prinzipiell wirklichkeitskonstituierend wirken. Bestimmte Vorkommnisse und Strategien in der Politik legen allerdings nahe, die These vom Theater als strukturanalogen Modell, wie sie in diesem Zusammenhang vor allem von Thomas Meyer eingeführt wurde, zu erweitern. Es erscheint hier nämlich als durchaus sinnvoll, Politik in einem umfassenderen Sinne als Theater und politische Akteure als deren Darsteller zu begreifen, die mit ähnlichen Darstellungsaufgaben konfrontiert sind, wie Schauspieler.¹ Dabei wird die von Murray Edelman diagnostizierte Brechung der Politik in eine sichtbare Darstellungswelt und eine (mehr oder weniger) unsichtbare faktische Welt (Edelman 1976; vgl. hierzu auch Claus Offe im Editorial dess. Buches: VIII) als konstitutiv angesehen. Denn um den Theaterbe-

-
- 1 In diesem Zusammenhang hat etwa Peter Radunski festgestellt, dass Politiker der darstellerischen Medienkompetenz bedürfen und gefordert, dass der Politiker seinen Fernseh-Auftritt proben solle. Dabei komme es weniger darauf an, »daß er sich wie ein Schauspieler auf seine Rolle vorbereitet, die er dann in der tatsächlichen Sendung zu spielen hat« (Radunski 1980a: 97). Er solle sich vielmehr mit den Bedingungen der Sendung vertraut machen. »Oft sind es nebensächliche oder technische Überraschungen, die ihn in einer Sendung aus dem Konzept bringen. Er wirkt dann unsicher auf die Zuschauer, wo er tatsächlich politisch seiner Sache sicher ist.« (Ebd.)

griff auf dem Feld der Politik sinnvoll anwenden zu können, erscheint eine systematische Unterscheidung zwischen dem, was sich in der Politik praktisch ereignet und dem, wie sich Politik und Politiker öffentlich darstellen, zwingend geboten.

Die Arbeit befasst sich daher primär mit dem was in der Regel als symbolische Politik bezeichnet wird, wobei ich allerdings durch das Beispiel der Bundesratsdebatte vom 22. März 2002 zeigen möchte, dass akteursbezogene Darstellungsstrategien oftmals auch zu einer Verschmelzung von Herstellung und Darstellung von Politik führen. (vgl. hierzu auch: von Beyme/Weßler 1998: 316) Diese Eigenschaft ist auch dem Theater eigen und eignet sich daher nicht als Differenzkriterium zwischen ›Wirklichkeit‹ und Theater, es zeigt vielmehr, dass die Analogien zwischen beiden Bereichen weiterreichen, als bislang eingestanden wurde. Der damals in den Medien viel beachtete Eklat, soll im Folgenden deutlich machen, wie sich Politik zum einen als theatralische Darstellung ereignen kann und zum anderen als Effekt Tatsachen schafft.²

POLITISCHE DARSTELLUNGSSTRATEGIEN AM BEISPIEL DER BUNDESRATSDEBATTE VOM 22. MÄRZ 2002

Ein zentrales Wahlversprechen der 1998 neu angetretenen rot-grünen Bundesregierung war die Reformierung des Staatsbürgerschaftsrechts. Vor allem Mitgliedern der so genannten dritten Einwanderungsgeneration sollte die Möglichkeit eingeräumt werden, zunächst die Staatsbürgerschaft beider Staaten anzunehmen. Der Gesetzentwurf bedurfte allerdings der Zustimmung durch den Bundesrat. Hier kam dem Abstimmungsverhalten des durch eine große Koalition aus SPD und CDU regierten Bundeslandes Brandenburg besondere Bedeutung zu, da seine Ablehnung oder Enthaltung das Scheitern des Gesetzes bedeutete.

Nachdem das Land Brandenburg mit den Stimmen des Ministerpräsidenten Stolpe und des Innenministers Schönbohm uneinheitlich bei dem zur Abstimmung stehenden Zuwanderungsgesetz gestimmt hatten (Ministerpräsident Manfred Stolpe mit »Ja«, Innenminister Jörg Schönbohm mit »Nein«), ein Abstimmungsverhalten was im politischen Prozedere so nicht vorgesehen und, wie später vom Bundesverfassungsgericht festgestellt, auch nicht legitim ist,³ kam es zu einer zweiten Abstimmungsrunde mit gleichem Ergebnis. Auf wiederholtes Nachfragen des

2 Zu den theatralen Dimensionen dieses Ereignisses siehe auch Kurzenberger 2005a; Marx 2005.

3 Zur Urteilsbegründung siehe: http://www.bverfg.de/entscheidungen/fs20021218_2-bvf000102.html

damaligen Bundesratspräsidenten Klaus Wowereit, ob das Land Brandenburg dem Gesetz zustimme, antwortete der Ministerpräsident Stolpe mit »Ja«, der Innenminister Schönbohm dagegen mit den Worten »Sie kennen meine Meinung, Herr Präsident«. Daraufhin wertete der Präsident das Votum von Brandenburg als »Ja« und damit das Gesetz als angenommen.

Danach war es zu tumultartigen Szenen gekommen: Der Ministerpräsident des Landes Bayern, Edmund Stoiber, und andere Mitglieder der CDU/CSU protestierten lautstark, der Ministerpräsident des Landes Hessen, Roland Koch, schlug gar mehrmals mit der Faust auf den Tisch und rief laut: »Verfassungsbruch«, kurz: die Abgeordneten der christlichen Union machten ihrer Empörung lauthals und sichtbar Luft. Allerdings:

»Die dort (im Bundesrat) geäußerte Empörung entstand nicht spontan. Die Empörung haben wir verabredet. Und ich sage, das war Theater, aber es war legitimes Theater, weil die dort zum Ausdruck gebrachte Empörung einen ehrlichen Hintergrund hatte.« (Müller 2002: 11)⁴

Das räumte der Ministerpräsident des Saarlands, Peter Müller, wenige Tage später auf einer Podiumsdiskussion im Saarbrücker Theater zu dem Thema »Politik und Theater – Darstellungskunst auf der politischen Bühne« ein. Man habe einen solchen Abstimmungsausgang bereits einige Tage vorher in der Präsidiumssitzung als möglich erachtet und denkbare Reaktionen erwogen. Man sei, als die Sprache in der Sitzung auf ein solches Abstimmungs-Szenario mit entsprechender Wertung zu Gunsten der Regierung gekommen sei, ob dieser denkbaren Möglichkeit sehr empört gewesen, nur war zu diesem Zeitpunkt das Publikum und die Medien nicht anwesend gewesen und so sei man auf die Idee gekommen, diese bereits wahrhaftig stattgefundene Empörung noch einmal für die Öffentlichkeit nachzuspielen.⁵

An dieser Stelle kann nicht die politische Problematik erörtert werden, die Müller mit der Rede vom »legitimen Theater« angeschnitten hat.

4 Der von Peter Müller gehaltene Vortrag erschien als Abdruck in der F.A.Z. vom 28.03.2002.

5 Der gesamte Vorgang samt Vorspiel ist in einem Artikel der FAZ gut dokumentiert worden. Der Artikel *Das war ein Satz zuviel*, macht deutlich, wie in diesem Fall strategische politische Erwägungen nicht nur zu einem Drehbuchreifen Script führten, sondern auch die Offenheit der Situation einen theatralen Akt konstituierte. (Vgl. Pergande/Leithäuser 2002) Der Aufsatz *Legitimes Theater*, ein Tag später in derselben Zeitung erschienen, macht deutlich, dass dabei allerdings die Dramaturgie mitunter von der Verfassung mitbestimmt wird (vgl. Hefty 2002).

(S. hierzu Marx a.a.O.)⁶ Man kann aber ohne Mühe seiner Argumentation folgen: Hier hat, wenn auch nicht sonderlich subtil, Theater stattgefunden: Politiker haben in vorheriger Absprache ein Mini-Drama verabredet und vor einem Publikum zur Aufführung gebracht, das den Titel »Verfassungsbruch im Bundesrat« tragen könnte. Sie haben in diesem Fall nicht als *Politiker* gehandelt sondern als *Darsteller*. Denn hier ging es in erster Linie nicht um das Abhandeln und Aushandeln politischer Probleme, sondern um das Aus- und Darstellen einer Haltung zu einer bestimmten Situation und einer bestimmten Entscheidung. Es ging, entgegen aller Behauptungen, nicht darum, einer spontan entstandenen Empörung Luft zu machen⁷, sondern Empörung zu zeigen. Insofern war die Wahl der Mittel theatralisch, der Vorgang primär ästhetisch. Nicht nur mit dem Regisseur und Theatertheoretiker Michael Kirby können wir feststellen, dass »an dem Punkt das Schauspielen« beginnt, »wo um der Zuschauer willen die Gefühle ›in Szene gesetzt werden« (Kirby 2005: 369),⁸ auch der Verabredungscharakter, auf den Müller hingewiesen hat, weist die Situation als Theater aus. Denn hier wurde in erster Linie nicht Politik verhandelt, sondern ein Stück politischer Wirklichkeit mit ästhetischen Mitteln interpretiert.

Die Vorführung einer bestimmten Haltung vor anderen und für andere und die (ästhetische) Interpretation von Wirklichkeit ist, wie zu zeigen ist, das eigentliche Merkmal von Theater, denn: »Wer Theater spielt, will etwas zeigen.« (Bittner/Böhnisch a.a.O.: 273)⁹

-
- 6 Der politische Schaden, den das Verhalten der CDU verursacht habe wurde allerdings als recht hoch eingeschätzt. So wurde die Inszenierung der CDU von Seiten der FDP, insbesondere von Hildegard Hamm-Brücher, kritisiert, weil sie die Politik als ganzes unglaublich machte (vgl.: *Politik am Abgrund*. O. Autor 2002); zudem muss hier tatsächlich die Frage erlaubt sein, ob die CDU mit ihrer Inszenierung den Versuch unternahm, einen Abstimmungsprozess mit illegitimen Mitteln anzugreifen. Tatsächlich blieb ihr ja unbenommen, das Zustandekommen des Abstimmungsergebnisses von dem Bundesverfassungsgericht auf seine Rechtmäßigkeit hin überprüfen zu lassen.
 - 7 Entgegen der Darstellung Müllers hatte Angela Merkel das Wort »Inszenierung« in diesem Zusammenhang zurückgewiesen (vgl. Meng 2002), ebenso hatte Roland Koch darauf beharrt, »trotz aller vorherigen Spekulationen doch überrascht« (ebd.) und dann auch empört gewesen zu sein.
 - 8 Um es noch einmal ganz deutlich zu sagen: »Das bedeutet nicht, daß die Sprecher unaufrichtig sind oder ihren eigenen Worten nicht glauben, sondern lediglich, daß sie für das Publikum ein Element – die Emotion – auswählen und zum Ausdruck bringen.« (Kirby 2005: 369)
 - 9 Daraus schließt Bittner, dass nicht nur auf den Theaterbühnen Theater stattfindet: »Striptease, Musik, Predigt und so weiter [...]: das alles ist Theater,

Will man die Kategorie des Zeigens als grundlegend für die Identifizierung von Theaterprozessen annehmen, so lassen sich im Politikbereich neben dem eben diskutierten Beispiel weitere Beispiele finden, in denen Politiker primär als Darsteller fungieren. Nämlich all jene, in denen das Zeigen bestimmter Haltungen und die Interpretation bestimmter Sachverhalte – nicht die Präsentation des Sachverhalts selbst (!) – in den Vordergrund tritt. Sie sind als Theater aus eben jenem Grund zu bezeichnen, weil sich ihre Akteure (bewusst) »zuschauen und zuhören lassen«, weil sie »etwas zeigen [wollen]« (Bittner ebd. 273).

Zur Kennzeichnung einer politischen Situation als Theater schlage ich also die folgende Definition vor:

Politik ist eher dann Theater als faktenorientiertes Handeln, wenn das Zeigen eines Vorgangs und nicht der Vorgang an sich im Mittelpunkt der Darstellung steht.

Es ist dies beispielsweise der Fall, wenn politische Akteure, vorher verabredet, bestimmte Gesten und Posen vortragen, um bestimmte Einstellungen und Haltungen zu demonstrieren und ihre Darstellung im Hinblick auf eine bestimmte und gewünschte Wirkung hin gestalten. Das angeführte Beispiel zeigt, dass es zwei Spielarten der theatralen Politikdarstellung gibt:

- Politik ist eher dann Theater, wenn (1) bestimmte Umstände ein Nachspielen bestimmter Vorkommnisse in den Augen politischer Protagonisten notwendig machen. Solche Darstellungsübungen verfolgen nicht zuletzt den legitimatorischen Zweck, das Publikum über den eigenen Standpunkt aufzuklären, indem etwa bestimmte politische Realitäten (besser noch: die Einschätzung bestimmter Realitäten), die in Wirklichkeit schon stattgefunden haben oder zumindest antizipiert wurden, zu einem späteren Zeitpunkt erst kommuniziert, respektive dargestellt werden.
- Man kann (2) dann von politischem Theater sprechen, wenn Polit-Akteure gewisse Posen und Haltungen zur Darstellung bringen, wenn es Ihnen opportun erscheint, gleichgültig ob sie damit bestimmte politische Zustände ändern oder beeinflussen können. Dies muss vor allem dann gelten, wenn sich die Demonstration als exemplarisch erweist, also keine ›Einzelmeinung‹ darstellt, sondern sich als abstrahierte, reflektierte und stellvertretende Haltung intendiert ist.

nur die theatralischen Mittel sind verschieden.« (Bittner/Böhnisch a.a.O. 265)

Solche Darstellungen dienen zwar politischen Zwecken, sind aber keine politischen Verfahren und können insofern auch nicht mit dem politikwissenschaftlichen Instrumentarium beschrieben werden, wohl aber mit denen des Theaters.

POLITIK ALS THEATER?

Als kennzeichnend für eine Situation als Theater wird hier die absichtsvolle Darstellung eines oder mehrerer Menschen vor anderen Menschen bestimmt. Schließt man sich dieser Sichtweise an, so wird deutlich, dass ein großer Bereich der Politik theatral verfasst ist. Dabei deutet nicht das Kommunikationssystem der Medien politische Darstellungsprozesse in theatrale um, es sind hier vielmehr die Akteure selbst, die durch ihr Verhalten auf bestimmte Vorgänge in der Politik mit Mitteln des Theaters hinweisen und sie solchermaßen bedeutsam machen. Denn wie das o. g. Beispiel zeigt, gehen u. U. dem Veröffentlichungsprozess der Medien strategisch-darstellerische Erwägungen von Seiten der Polit-Akteure voran. Die Medien als »Hervorbringer des Diskurses« (Stolte 1996: 13) sind als Inszenierungssystem für die Theatralisierung von Darstellungsprozessen zwar bedeutsam, allerdings können sie unter diesem Gesichtspunkt nicht als deren Auslöser betrachtet werden. Die auf Wirkung bedachten Darstellungsprozesse der Akteure und die Bedingungen ihres Zustandekommens müssen hier in den Mittelpunkt der Erörterung rücken.

Politische Akteure treten, wie das Beispiel zeigt, als Darsteller und Interpreten vor ein Publikum. Sie verhandeln und vermitteln an dieser Stelle nicht nur politische Inhalte, sondern stellen gleichzeitig auch demonstrativ ihre Haltung zu diesen dar. Es wird hier also nicht ein Sachverhalt vorgestellt und ggf. diskutiert, sondern Fakten interpretiert. Dies ist nicht weiter zu bemängeln, sondern ist Teil unserer »politischen Deutungskultur« (Sarcinelli 1992: 160). Es geschieht allerdings nicht argumentativ sondern expressiv. So verhielt sich Roland Koch mit seiner kleinen Darbietung – Klopfen auf den Tisch, Aufstampfen mit dem Fuß, und dem Ausruf »Verfassungsbruch«, nicht diskursiv-politisch zum Thema, er handelte auch nicht spontan im Affekt, sondern affektiert-theatral.¹⁰ Er

10 Mit Recht weist Peter Marx darauf hin, dass sich nicht nur die CDU mit ihrer Verabredung theatral verhielt, sondern das Verhalten aller Parteien theatral aufeinander bezogen war: »Während der Sitzungsleiter (Klaus Wowereit; C.S.) demonstrativ die Geschäftsmäßigkeit seines Vorgehens ausstellte, war es den anderen angelegen, die Empörung über das Skandalon eines ›Verfassungsbruchs‹ darzustellen. [...] Theater gespielt haben alle Parteien

führte nämlich primär eine Haltung zu dem Abstimmungsergebnis vor und war sich über diese darstellerische Praxis auch bewusst. Ob er die dargestellte Haltung auch tatsächlich einnahm, wie er Glauben machen wollte, kann nicht belegt werden und ist auch nicht weiter relevant.¹¹ Denn so oder so war sein Verhalten primär ästhetisch und auf Wirkung ausgelegt. Wer sich solchermaßen geplanter und strategisch eingesetzter Darstellungsweisen bedient, indem er besondere Symbole und Zeichen verwendet, und damit nicht zuletzt auch auf die Glaubwürdigkeit der körperlichen Darstellung setzt, um überzeugend zu wirken, verhält sich theatral.

Peter Müllers Argument, man habe die wahrhaftig stattgefundene Empörung sichtbar nach außen dokumentieren wollen und seine Formulierung, es habe sich daher um ein Theater vor ehrlichem Hintergrund gehandelt, verharmlost die Situation. Sie impliziert, dass ›nur‹ bereits stattgefundene Vorgänge abgebildet wurden. Tatsächlich wurde aber mit dieser Darstellung, wie es auch dem Wesen des Theaters entspricht, nicht nur ein Stück Vergangenheit dokumentiert, sondern auch ein Stück neuer Realität geschaffen. Die Darsteller nutzten dabei die mediale Bühne und kalkultierten auch deren ästhetische Gesetzmäßigkeiten in ihr Handeln mit ein.

POLITISCHE DARSTELLUNGEN IM WAHRNEHMUNGSDREIECK VON INSZENIERUNGSRAHMEN UND -FORMEN, ROLLE UND FIGUR

Politische Kommunikationsakte sind in bestimmten Situationen vor allem absichtsvolle Darstellungen. Sie sind ihrer Natur nach und auch im Hinblick auf ihre geplante Außenwirkung vor allem ästhetisch verfasst und können so als theatrale Akte verstanden werden.

Zudem macht das Beispiel deutlich, dass die Akteure bei der Darstellung ihrer politischen Arbeit auf bestimmte Rezeptionshaltungen des Wählers spekulierten. Der Wähler wird so zum publikumsähnlichen Adressaten politischer Darstellungsbemühungen, die Medien, insbesondere

– die konkrete Rollenverteilung ist eine Konsequenz der politischen Machtverhältnisse, während die (mehr oder weniger gelungene oder gelingende) Ausführung dem jeweils Einzelnen obliegt.« (Marx 2005: 135)

- 11 Diese Perspektive impliziert, dass die theatralische Inszenierung eines Vorgangs, primär der Verabredung der Protagonisten bedarf, während das Urteil über den Grad ihres Gelingens vor allem eine Zuschauerentscheidung ist.

das Fernsehen, zum Distributeur oder auch zur Bühne solcher theatralen Akte.

Unterstellt man den von Peter Müller konzedierten Sachverhalt vom politischen Theater vor einem ehrlichen Hintergrund, dann zeigt sich die paradoxe Situation, in der sich die politischen Darsteller bei ihren Kommunikationsbemühungen befinden: Um bestimmte Ereignisse, Haltungen oder Ergebnisse, die bereits vollzogen sind, für die öffentliche Wahrnehmung nachvollziehbar zu machen, werden diese für die Öffentlichkeit nachgespielt. Zugespitzt lautet das Darstellungsparadox:

*Politiker müssen ein theatrales – in den Augen der Öffentlichkeit falsches – Spiel betreiben, um ihre wahren Anliegen, politische Programme etc., glaubhaft vermitteln zu können.*¹²

Hier zeigt sich, dass politischen Akteure den theatralen Darstellungsprozess allererst konstituieren. Theatralische Darstellungen im Politischen finden zwar in der Hauptsache im Fernsehen statt, und insofern spielt das Fernsehen als Medien-Bühne eine herausragende Rolle. Die theatralen Darstellungen werden aber nicht erst durch das Mediensystem hervorgebracht, sondern allenfalls modifiziert. Die Bewertung einer Situation als theatral, bzw. nicht-theatral muss sich hier an den schwer einzuschätzenden Intentionen der Polit-Darsteller orientieren. Das Kriterium der *absichtsvollen Darstellung*, bzw. die Bewusstheit des Akteurs über die eigene Darstellung, muss bei der Bewertung von politischen Situationen als Theater künftig die Trennlinie zwischen theatral – nicht-theatral markieren.

Auch wenn das Fernsehen nicht als primärer Hervorbringer politischer Theatralität gelten kann, so bietet es doch die *Bühne* für politische Darstellungen und stellt den *Inszenierungsrahmen*. Dadurch bestimmt es auch *formal* die Art und Weise der Darstellung in erheblichem Maße mit: Die Länge der Aufführung, den Ort und in ganz wesentlichem Maße die Zugangsbedingungen der politischen Akteure und des Publikums zu der Aufführung, kurz: die gesamte Aufführungsökonomie.

Damit gewinnt vor allem das Bild, das ein Politiker im Fernsehen abgibt, an Bedeutung. Denn im Fernsehen verkörpert der Politiker mehr seine Politik, als dass er sie argumentativ fundiert. Sein ganzes Auftreten, seine Erscheinung, sein Körper und sein Gebaren werden zum Ausweis seiner politischen Kompetenz. In einem Satz: Um der *Inszenierungsform* gerecht zu werden, muss er *Figur* machen. Denn die Bildhaftigkeit des

12 Dies ist vor allem ein dramaturgisches Erfordernis, denn anders können Politiker ihrer Pflicht, politische Prozesse transparent zu machen, nicht nachkommen.

Mediums bringt es mit sich, dass nicht nur verbalisierte Inhalte wichtig werden, sondern die gesamte Erscheinung des Politikers, also: Körper und Verhalten des Politikers. Politische Kommunikation im Fernsehen wird so zu einem Vermittlungsgeschehen umfassenderer Art: Die Darstellung erfolgt plurimedial. Das bedeutet vor allem auch eine Kompetenzverschiebung: Politische Akteure müssen fachlich-inhaltliche Kompetenz nicht mehr nur durch ihr Tun unter Beweis stellen, sondern sie müssen vor allem das Bild von Kompetenz erwecken; sprich: Politiker müssen vor allem *vermitteln* oder besser: *darstellen* können, dass sie kompetent sind. Darstellungskompetenz kommt neben der fachlichen Kompetenz als ein wichtiger Faktor für politischen Erfolg hinzu. Damit erweisen sich darstellerische Fähigkeiten als von immanenter Wichtigkeit für Politiker, denn die Zuschreibungen von Kompetenz hängen hier nicht nur von inhaltlichen Parametern ab, sondern in der Hauptsache vom darstellerischen Talent und Geschick der politischen Akteure.

Andererseits sind diese Kompetenz-Darstellungen nicht voraussetzungslos an den Akteur gebunden. Sie sind auch durch den Status der sozialen und öffentlichen Rolle, die er einnimmt, wesentlich mitbestimmt. So knüpfen sich an das Auftreten eines Bundeskanzlers bestimmte Erwartungen, die er als Kanzler-Akteur in seine Darstellung mit einbeziehen muss. Unter diesem Aspekt ist alle Darstellung und alles Handeln immer auch als Rollendarstellung bzw. Rollenhandeln in Betracht zu ziehen. Wer die Kanzler Rolle hat, darf viel, kann sich aber nicht alles erlauben. Das Beispiel Schröder zeigt, dass es für einen Kanzler-Kandidaten zwar statthaft ist, in einer Vorabendserie mitzuspielen¹³. Ein Kanzler aber, der als Model einer Modestrecke fungiert, oder seine Abende auf der Couch einer Unterhaltungssendung verbringt, wird von der Öffentlichkeit nicht akzeptiert und schnell zur Ordnung gerufen.¹⁴

13 So spielte Schröder in der Vorabendserie *Gute Zeiten – Schlechte Zeiten*, einen Politiker, oder besser gesagt: sich selbst, der in einem Restaurant eine Besprechung abhält.

14 So war Schröder 1999 bei *Wetten, dass...?* zu Gast, sagte aber aufgrund des negativen Feedbacks einen bereits zugesagten Auftritt bei Harald Schmidt sowie die Kommentierung eines Fußballspiels für SAT1 ab. Mit DeGaulle ließe sich die Kritik an Schröders Verhalten auch als Kritik an einem Mangel an Distanz zum Volk deuten, die quasi die Erhabenheit des Amtes in Mitleidenschaft zieht: »Ein politischer Führer [...] hält auf Distanz, denn Autorität ist ohne Prestige nicht denkbar und Prestige nicht ohne Abstand.« (DeGaulle zit. nach: Schwartzberg 1980: 26f.) Wenngleich auch eingeräumt werden muss, dass Schwartzberg diese Passage DeGaulles auf die Figur des Helden bezieht und offen ist, inwiefern Schröder der Heldenrolle insgesamt entspricht, könnte Schröders deutlich markierter

In dem Sinne, dass der mediale Darstellungsapparat den Zugang zur Öffentlichkeit bestimmt, hat das Fernsehen nicht nur erheblichen Einfluss auf die Darstellungsakte der politischen Akteure, sondern formen auch das soziale Bild, die Rollenfunktion mit, denn Politiker verfügen nicht unbegrenzt über Publizität im Fernsehen. Generell lässt sich feststellen, dass die Sendeökonomie in der Regel keine längeren und ausführlichen Darstellungen zulässt. Die Inszenierungen gleichen daher, je nach Vorgabe des Formats, ästhetisch verdichteten Mini-Dramen, Dialogen oder auch Monologen, die ihrer Form nach bestenfalls ganz auf die Bedürfnisse des Mediensystems zugeschnitten sind. Überspitzt formuliert: Politiker treten auf, machen ein gutes Bild oder eine gute Figur, indem sie in die Kamera lächeln oder winken, wichtige Mienen aufsetzen und bedeutsame Dinge sagen, um so das Publikum von ihrer Wichtigkeit zu überzeugen und verschwinden wieder.

Das Primat solcher persuasiven und (damit auch) theatralen Techniken vor den argumentativen lässt sich neben den Inszenierungszwängen des Fernsehens auch aus dem Umstand begründen, dass Politik häufig mehr das Zukünftige verhandelt, weniger das bereits Bestehende. So kam es den Politikern der CDU mit ihrer kleinen Aufführung vor allem darauf an, eine bestimmte Interpretation zu dem Verhalten des Bundesratspräsidenten zu liefern, und so anderen Deutungen zuvor zu kommen.

Hier zeigt sich, dass die Kausalität dessen, was politisch im Schwange ist, oft hypothetischer Natur und primär als Interpretationen einer zunächst nur möglichen Wirklichkeit aufzufassen ist. In diesem Konjunktiv verfangen, eignet sie sich trefflich als spekulatives Darstellungsobjekt.

Jeder der einmal im Fernsehen eine politische Diskussion verfolgt hat, kann feststellen, dass bestimmte Programme oder Vorhaben, je nach dem, ob ein Befürworter oder ein Gegner das Wort hat, mal wie die Lösung aller Probleme, mal wie das Ende der Gesellschaft klingt. Die Kreativen der politischen Zunft lassen, je nach Parteifarbe und -taktik bestimmte Wirklichkeitsentwürfe mal tief schwarz, mal blühend rot erscheinen.

Mit der Erkenntnis, dass politische Kommunikationsprozesse eher konjunktivisch verfasst sind, erweist sich die Bedeutsamkeit politischer Darstellungsleistungen als erheblich brisanter und als viel tiefer in der politischen Kommunikationskultur verankert, als es zunächst erscheinen mochte, denn im Sinne Bittners (und auch im Sinne Brechts) sind Poli-

Rückzug aus der telemedialen Talkshow-Öffentlichkeit der Erkenntnis geschuldet sein, dass er der Kanzlerfigur gerecht zu werden habe. »Das Lösegeld«, so Schwarzenberg, »welches solche ›Menschenführer‹ zu zahlen haben, ist die Einsamkeit.« (Schwarzenberg ebd.)

ker, zumal die in den Schlüsselpositionen, immer Darsteller (im Sinne von Zeigenden) ihrer Figur in einer politischen Rolle.

Darstellungsleistungen einzelner politischer Persönlichkeiten sind daher immer beides: Sie sind zum einen der Rollenanforderung geschuldet, die ein politisches Amt oder auch nur eine politische Tätigkeit in der öffentlichen Darstellung mit sich bringt (vgl. hierzu Saxer 1998: 32), sie stellen zum anderen aber auch immer originelle Akte dar, in dem vor allem das individuelle Darstellungsvermögen des Akteurs die Figur hervorbringt.

Ich schlage deshalb vor, politischen Darstellungsleistungen im Spannungsfeld der allgemeinen Rollenerfordernis und individueller Figurengestaltung im Rahmen medialer Inszenierungen zu diskutieren. Denn wie sich zeigt, ist es nur dann sinnvoll, politische Darstellungsleistungen zu erörtern, wenn dies in einem Wahrnehmungsdreieck von *Inszenierungsrahmen und -formen*, *Rolle* und *Figur* geschieht.

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 Urteilskraft, 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-renden 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.

II KANZLERDARSTELLUNGEN IM FERNSEHEN

»Wenn ich nicht Politiker wäre, würde ich etwas
anderes machen, das auch etwas mit Darstellung
zu tun hat.«

Gerhard Schröder, 1991

DIE (FERNSEH-)BÜHNEN DER KANZLER

Die zu erhebenden Daten von Kanzlerauftritten im Fernsehen sollten Verschiedenes leisten: Erstens sollten sie die unterschiedlichen Darstellungsweisen der verschiedenen Kanzler aufzeigen, zweitens sollten sie möglichst viele und vor allem unterschiedliche Darstellungsformen der einzelnen Kanzler in unterschiedlichen Situationen in den Blick nehmen, und zum Dritten sollte die Materialsammlung auch möglichst Veränderungen im Darstellungssystem aufdecken, die sich über die Jahre entwickelt haben.

Diese Ansprüche stellen an das zur Verfügung stehende Bildmaterial Anforderungen, die es so ohne weiteres gar nicht einlösen kann, denn es muss vor allem eines sein: vergleichbar. Dies erweist sich bereits als problematisch, wenn man die Entwicklungen des Mediums in Betracht zieht. Ohne hier genauer darauf eingehen zu können, lässt sich feststellen, dass sich seit Gründung der Bundesrepublik Deutschland die medialen Rahmenbedingungen ganz wesentlich verändert haben.¹ Dies gilt sowohl für die Produktions- wie auch für die Rezeptionsbedingungen des Fernsehens: Stellte Fernsehen bis Anfang der 60er Jahre etwas Besonderes dar, das an öffentlichen Orten gemeinschaftlich praktiziert wurde (vgl. Hickethier 1998a: 92),² entwickelte sich mit der nahezu abgeschlossenen Fernseh-Vollversorgung Ende der 1960er Jahre Fernsehen zuneh-

-
- 1 Eine geraffte Zusammenfassung der technischen Entwicklung des Fernsehens seit seiner Erfindung im Jahre 1883 bis in die 80er Jahre des 20. Jhd.s gibt Helmut Kreuzer. (Kreuzer 1979: 9-25, insbes. 9-11) Eine aktuellere und ausführliche Übersicht gibt Knut Hickethier in seiner *Geschichte des Deutschen Fernsehens* (Hickethier 1998a), eher anekdotisch aber nicht minder interessant gibt Schumanns Buch *Geliebte Glotze* einen Überblick (Schumann 1991).
 - 2 Darauf lässt auch eine Aussage Paul Gerhards schließen, der in einem Artikel, der 1954 in *Christ und Welt* erschien, von den »vielen Zuschauern« spricht, »mit denen ich am Bildschirm die John-Debate des Bundestages verfolgte« (Paul Gerhards, zit. nach: Elster, Müller, Spangenberg 1993: 46).

mend zur Privatsache (vgl. ebd. 110) und ist als Teil des »Alltagsleben« (Kreimeier 2003: 181) in die Gesellschaft integriert.

Weitere strukturelle Veränderungen brachte die sich ändernde Rundfunklandschaft mit sich: Der regional verankerte und überregional sendende Allgemeine Deutsche Rundfunk (ARD) wurde 1963 zunächst um das Zweite Deutsche Fernsehen (ZDF), und schließlich mit der Öffnung des Fernsehmarktes in den 80er Jahren (Duales System) um eine Vielzahl privater Sender ergänzt. Kleine »Revolutionen«, wie die Abschaffung des Sendeschlusses, verdeutlichen, dass die wachsende Zahl von Sendern (im Kabelfernsehen z. Zt. um die 40 Kanäle) den Markt beständig in Bewegung halten und umorganisieren. (Vgl. Hickethier 1993: 236)³ In Zuge dessen haben sich nicht nur die technischen Bedingungen ganz wesentlich verändert, sondern auch die formal-ästhetischen: Sendungen änderten ihr Design oder wurden ganz abgesetzt, neue Sendungen wurden entwickelt, so dass ein direkter Vergleich politischer Darstellungsleistungen nur schwer möglich ist. Eine Untersuchung der Darstellungsleistungen von politischen Akteuren muss diesen Veränderungen Rechnung tragen, in dem sie die unterschiedlichen Entwicklungsphasen des Fernsehens mit berücksichtigt.

KONVERGENTE DARSTELLUNGSWEISEN IN VERSCHIEDENEN FERNSEHFORMATEN

Auch auf inhaltlicher Ebene fällt eine systematische Trennung der Fernsehformate schwer, denn politische Darstellungen im Fernsehen zeichnen sich alle durch die gleichen, typisierten Handlungseinheiten aus: Politiker stellen sich dar und artikulieren sich auf den medialen Bühnen durch Interviews, Gespräche oder Statements. (Vgl. Kugler 1998: 158) Auch wenn diese Aufstellung lediglich die verbalen Äußerungsformen umfasst und damit andere körperlich-zeichenhafte Darstellungsweisen des Darstellers und den inszenierungsgebenden Rahmen des Medienformats außer Acht lässt, so macht sie doch auf einen wesentlichen Problem aufmerksam: Es gibt mehr oder weniger ähnliche, normierte Darstellungsweisen, die in den unterschiedlichen Fernsehformaten in den Gebrauch kommen und sich nur durch mehr oder weniger gewichtigen Nuancen differenzieren lassen. (Vgl. Kloeppel 2000: 31) Die Protagonisten müssen sogar im Fernsehen innerhalb eines bestimmten Darstellungskanons

3 Es wird abzuwarten sein, ob die UMTS-Technologie, die den Fernseh-Empfang auf Mobiltelefone ermöglicht, weitere Veränderungen der Wahlkampfkommunikation, bezüglich der Form von Distribution und Rezeption mit sich bringen wird.

agieren, denn Fernsehen lässt sich nur zu den Bedingungen des Fernsehens machen und nimmt wenig Rücksicht auf die Bedürfnisse der Politik. (Vgl. Jakubowski 1998: 54) Was dies betrifft, scheinen die vermittelten Inhalte zunächst unerheblich, da die fernsehmediale Darstellung unabhängig von der Qualität der verhandelten Inhalte und unabhängig von deren Niveau ist. Dem entspricht auf der anderen Seite, dass die Rezipienten weniger auf die Inhalte der Sendung, als auf die äußeren Formen ihrer Präsentation und ihre Repräsentanten zu achten scheinen.⁴ Salopp formuliert: Egal, ob intellektuell brillant oder geistig eher arm, alles lässt sich telegen kommunizieren.⁵ Das Format bestimmt die Form und die politischen Protagonisten haben sich ihr anzupassen.

Dennoch: Auch wenn die Inhalte eine scharfe Trennung der Formate nicht begründen können, so lassen sich die politischen Formate in **Nachrichtensendungen, Politische Magazine, Reportagen, Dokumentationen, Interviewsendungen, Rederunden** oder **Boulevardsendungen** unterscheiden. Ihnen allen gemeinsam ist die Fokussierung auf politische Ereignisse oder politische Persönlichkeiten. Unterschiede tun sich jedoch in der Aufmachung, in dem *Design* der verschiedenen Sendungen auf. Während die einen eher *Fakten* akzentuieren, setzen andere mehr auf die Darstellung von *Personen*.

Insofern ist es sinnvoll bei der Frage, welche Sendungen geeignet für eine Analyse der Darstellungsleistungen sein können, das Feld für die Erhebung des Datenmaterials zunächst möglichst breit zu anzulegen.

-
- 4 So beschreibt bereits Paul Gerhardt 1953 die Zuschauerhaltung folgendermaßen: »Vielen Zuschauer, mit denen ich am Bildschirm die John-Debatte des Bundestages verfolgte, war nicht die verhandelte Sache wichtig [...], sondern sie wollten sehen, ob der Kanzler erregt war, was für ein Gesicht der Innenminister machte, und so manche Bemerkung bezog sich auf die Frisur Carlo Schmidts, auf die Krawatte Kiesingers und auf die Handbewegungen Reinhold Meiers. Allgemein wurde gewünscht, die Kamera solle immer nur kurz auf den Redner blenden und möglichst viel im Saal herumwandern.« (Paul Gerhardt, zit. nach: Elster et al. a.a.O.: 46)
- 5 Nach der kritischen Einschätzung von Neil Postman gehört die Auffassung, »das begriffliche Niveau von Fernsehsendungen könne stark variieren« eher zu den »naiven Illusionen. Eine solche Variationsbreite« sei nur dann möglich, »wenn man im Fernsehen einen Hörsaal kopiert [...], in dem man auf dem Bildschirm nichts weiter sieht als einen »sprechenden Kopf, der Sätze von sich gibt.« (Postman 1983: 93) Dem gibt Reinhard Appel indirekt recht, wenn er einräumt, dass »[i]n der Regel [...] »fotografierter Rundfunk« ... für die Masse auf die Dauer ermüdend« ist und daher derjenige, »der politische Information über das Fernsehen vermitteln« wolle, »die Form der Vermittlung dem Medium anpassen« (Appel 1983: 155) müsse.

DATENERHEBUNG

Um trotz dieser Schwierigkeiten zu Datenmaterial zu kommen, mit dem sich die Kanzlerdarstellungen wenn nicht unter gleichen, so doch zumindest unter ähnlichen Bedingungen würdigen lassen, greift die Analyse in dieser Arbeit nur auf Material zurück, das ausschließlich von den öffentlich-rechtlichen Sendern (ARD u. ZDF) produziert und/oder ausgestrahlt wurde. Um auf einigermaßen objektive Kriterien der Auswahl zu kommen und gleichzeitig ein möglichst breites Darstellungsspektrum abzudecken, wurde im Vorfeld der Analyse zunächst eine Genrebestimmung vorgenommen, d. h. untersucht, in welchen Formaten sich politische Darstellungen prinzipiell und hauptsächlich ereignen, und dann in einer Mischung aus Stichtagsmodell und strukturanalogem Vergleich die zu analysierenden Sendungen definiert.

Die Datenerhebung stützte sich in der Hauptsache auf ein *ereignisbezogenes* Stichtagsmodell, das zunächst alle Sendungen zur Wahl der Jahre 1957, 1961, 1969, 1972, 1976, 1980, 1983, 1990, 1998 und 2005 in dem letzten Monat vor der anstehenden Bundestagswahl erhob. Da durch diese Erhebung auch Sendungen in Betracht kamen, die nach anderen Gesetzmäßigkeiten ausgestrahlt wurden, wurde dieses Modell um ein *personen- und formatsbezogenes* Analogie-Schema ergänzt.

Meyer und Andere machen darauf aufmerksam, dass eine Untersuchung, die keine quantitativen, sondern qualitative Maßstäbe ansetzt, »nur vergleichsweise geringe Reliabilität aufweist« (Meyer et al. 2000: 26) und sich damit dem Vorwurf mangelnder Objektivität, Repräsentativität und auch der Beliebigkeit aussetzt. Für diese Analyse, die eine dezidierte Auswahl zu untersuchender Kanzlerereignisse vornimmt, trifft dies zu, aber da gerade das Besondere und Singuläre einzelner Darstellungsleistungen in den Blick genommen werden soll, muss dieses Risiko eingegangen werden.

METHODE UND AUSWAHLKRITERIEN FÜR DAS ANALYSEMATERIAL UND AUSWAHL DER FERNSEHSENDUNGEN

Für die Auswahl des Analysematerials aus dem solchermaßen erhobenen Datenpool wurden vor allem drei Kriterien zugrunde gelegt: Zum Einen sollte sichergestellt werden, dass der Darstellerpersönlichkeit innerhalb einzelner Sendungen ein gewisses Maß an Autonomie zugestanden wurde, zum Anderen sollte die Auswahl der Sendungen ein gewisses Maß an Vergleichbarkeit zwischen den verschiedenen Kanzlerdarstellern garan-

tieren (dies sollte vor allem durch die Fokussierung auf das Wahlereignis gewährleistet werden), und zum dritten sollte schließlich gewährleistet sein, dass die in Frage kommenden Sendungen eine gewisse Relevanz für die jeweilige Epoche besitzen oder besaßen.

Zunächst wurden alle Sendungen ausgewählt, bei der die Kanzler nicht nur eine herausragende Position einnahmen, sondern vor allem auch Gelegenheit bekamen, sich selbst in Rede und Bild darzustellen. Sendungen, bei denen der Kanzler nur als Objekt etwa im Rahmen von Nachrichtenfeatures, auftauchte, kamen hingegen für die Analyse nicht in Betracht. Hier wurde eine deutliche Unterscheidung zwischen ›gezeigt werden‹ und ›sich zeigen‹ vorgenommen. Sendungen, die den Kanzler zeigen, ohne dass er selber Gelegenheit bekommt sich darzustellen, kamen von vornherein nicht in Betracht.

Dieses Kriterium ließ Politmagazine mit langer Sendetradition wie *Bonn direkt* bzw. *Berlin direkt*, *Monitor*, *Panorama* und der *Bericht aus Bonn* als ungeeignet für die Analyse erscheinen. (Häufig lenken diese Magazine zwar den Fokus auf die politische Arbeit des Kanzlers, er und seine Arbeit werden aber eher in bestimmten Zusammenhängen dargestellt, als dass ihm Gelegenheit gegeben wird, *sich selbst* und *seine* Politik darzustellen. Hier kann zwar journalistische Medienarbeit betrachtet und kritisch gewürdigt werden⁶, nicht aber die Darstellungsweisen der in Frage kommenden Protagonisten. Bei diesen Sendungen ist anzunehmen, dass der Grad der ›medialen Verzerrung‹ (vgl. hierzu Wallraven 2000: 3f. u. 10), also die Art und Weise, wie der Kanzler dargestellt wird, beträchtlich ist und nichts mit den möglichen Darstellungsstrategien der Kanzlerpersönlichkeiten zu tun hat, sondern eher mit den Sichtweisen der Produzenten der Sendung korrespondiert.⁷ Zudem befassen sich diese Sendungen mit einem weiten Spektrum von allgemeinen politischen Themen, so dass die Chance, hier auf vergleichbare Sendungen oder Filme zu stoßen, nicht sehr aussichtsreich erscheint.

6 So etwa durchgeführt von Meyer et al. 2000.

7 Kepplinger vergleicht dabei die Massenmedien mit einem Prisma, »das die Welt jenseits der eigenen Erfahrungsgrenzen gebrochen wiedergibt« (Kepplinger 1992: 77), wobei unklar ist, was der Auslöser dieser Brechung ist. Joshua Meyrowitz findet es, entgegen der Vorstellung von den Manipulationen durch die Produzenten einer Sendung, »viel wahrscheinlicher, daß die systematische Verzerrung durch die Eigenschaft elektronischer Medien [selbst] hervorgerufen wird« (Meyrowitz: 1987: 83). Ob produzenten- oder systembedingt: Diese Verzerrung wird in unserer Untersuchung als zum Inszenierungs-System der Medien gehörig betrachtet und muss bei der Analyse der Kanzlerdarsteller billigend in Kauf genommen werden.

Ereignisbezogenes Stichtagsmodell und ergänzendes Analogieschema

Die Arbeit nimmt nicht alle Bundeskanzler und Regierungen in den Blick. Daher berücksichtigte das gewählte Stichtagsmodell zunächst nur die Sendungen aus den Jahren 1957, 1961, 1969, 1972, 1976, 1980, 1983, 1990, 1998 und 2005 und damit jeweils die Jahre, in denen Bundestagswahlen stattfanden, bei denen also die zur Debatte stehenden Bundeskanzler am Anfang und am Ende ihrer Regierungszeit standen.⁸ Diese Beschränkung in Verbindung mit dem Ereignis der Bundestagswahlen barg vor allem zwei Vorteile: zum einen reduzierte sie die ungeheuren Mengen an politischen Sendungen auf ein überschaubares Maß, zum anderen war davon auszugehen, dass die so in den Blick fallenden Sendungen auf Grund des anstehenden Wahlereignisses die Kommunikations- und Darstellungsleistungen der jeweiligen Spitzenkandidaten in besonders verdichteter Weise fokussieren würden. In Hinblick auf die jeweils anstehenden Wahlen konnte schließlich davon ausgegangen werden, dass hier die ganze Bandbreite fernsehästhetischer Darstellungsmöglichkeiten zum Einsatz kamen und damit auch alle darstellungsrelevanten Formate in den Blick fallen würden.

Mit Hilfe des ereignisbezogenen Stichtagsmodells wurden zunächst alle politischen Sendungen, in denen sich der Kanzler oder Kanzlerkandidat live und unmittelbar äußern und darstellen konnte und die jeweils innerhalb der letzten vier Wochen vor den anstehenden Bundestagswahlen ausgestrahlt wurden, für die Untersuchung ausgewählt.

Mit dem Stichtagsmodell wurden allerdings auch Sendungen erhoben, die zwar teilweise im Rahmen einzelner Bundestagswahlen ausgestrahlt, aufgrund ihrer Sendegeschichte jedoch anderen Sendes-Rhythmen als dem anvisierten Ereignis der Bundestagswahl gehorchten.⁹ Daher wurde der ereignisbezogenen Blick um einem formats- und personenbezogenen Blick ergänzt: Sendungen, die sich aufgrund ihrer kontinuierlichen Aus-

8 Ausnahmen bilden dabei freilich die Wahljahre 1957 und 1990. Vor dem Hintergrund des eingeschränkten TV-Sendebetriebs vor 1957 erschien es nicht sinnvoll, die Datenerhebung früher anzusetzen. Die Wahl 1990 stellt Aufgrund ihrer geschichtlichen Relevanz (erste gesamtdeutsche Wahl) einen Sonderfall dar, der trotz der Abweichung zum Schema in die Analyse einbezogen wurde.

9 So produzierte beispielsweise Günter Gaus im Jahre 1998 im Rahmen seiner Sendereihe *Zur Person*; je ein Interview mit Helmut Kohl und eins mit Gerhard Schröder, die beide im Rahmen des Wahlkampfprogramms gezeigt wurden.

strahlung oder anderer Kriterien – etwa den häufigen Auftritten der Kanzler – als eine Art Darstellungsroutine und -pflicht der Kanzler erwiesen und somit analoge Ereignisse in den unterschiedlichen Kanzlerviten darstellten. Diese Fernsehereignisse können als feste Größe des politisch-medialen Kommunikations-System gelten und wurden daher in die Analyse mit einbezogen.

DARSTELLUNGSFORMATE IM FERNSEHEN

Mit der hier vorgestellten Methode und den Ausschlusskriterien wurden fünf Formate gefunden, die nicht nur für die Politikerdarstellung im Wahlkampf bedeutsam erscheinen, sondern auch für die Analyse des Darstellungsverhalten vielversprechend sind: (1) Rede-Duelle, (2) Interviews, (3) Live-Übertragungen von politischen Ereignissen, (4) Wahlwerbefilme und (5) Dokumentationen.

Bei den Überlegungen zu der Erhebung wurden zunächst vor allem Veränderungen in den Beziehungen zwischen politischen System und Mediensystem deutlich. Wenn auch diese hier aufgrund des Untersuchungsdesigns nur in den für das Fernsehen gewaltigen Sprüngen von mindestens vier Jahren beschrieben werden können, so lassen sich dennoch in der Gesamtheit der Entwicklung signifikante Wandlungen feststellen: Das Fernsehen stellt in den Wahlen '53 und '61 den politischen Parteien hauptsächlich ein Forum, um ihre Botschaften zu vermitteln, ohne selbst aktiv an der inhaltlichen Gestaltung dieser sog. »Wahlsendungen« beteiligt zu sein. Nur am Wahlsonntag selbst, wurde der Sender (damals nur die ARD) mit einem »Wahlsonderdienst« aktiv.

Die Wahlwerbung als »Bürgerinformation« in Form von Zeichentrickfilmen oder wochenschauähnlichen Berichten waren Bestandteil aller Bundestagswahlen seit 1953. Mit den erstmals 1957 zugelassenen Wahlwerbesendungen der Parteien im Fernsehen wird den Parteien ein zusätzliches Instrument der Selbst- und Kandidatendarstellung zur Verfügung gestellt; infolgedessen verlieren die Tonfilmwagen¹⁰ an Bedeutung für die Ausstrahlung der Wahlwerbespots. Gleichzeitig orientieren sich die Wahlwerbespots im Fernsehen zunehmend an der Konsumwerbung: Die Wahlwerbefilme werden kürzer, die Schnitte schneller. Das

10 Bei diesem Wahlkampfinstrument handelte es sich um einen Lastwagen, auf dem eine Leinwand montiert war. Mit diesen Wagen kamen die Wahlkämpfer auch in die entlegensten Ortschaften, in denen es kein Kino gab und konnten so ihre Wahlsspots zeigen.

Fernsehen als Institution hat jedoch selbst keinen Anteil an der Gestaltung der Spots und keinen Einfluss auf deren Inhalte¹¹.

Mit der Einführung der politischen Magazine, die über aktuelle politische Geschehnisse berichten (*Panorama* ab 1961, später auch *Report*, *Bericht aus Bonn*, *Monitor*, *ZDF-Magazin* u.a.) wird das politische Geschehen von den Sendern zunehmend in Eigenregie dargestellt. Immer noch scheint hier eine systematische Trennung zwischen sich ereignender Politik und dem Bericht darüber gegeben: All diesen Magazinen ist eine starke Moderatorenzentrierung eigen. (Vgl. Hall 1979: 156) Die Politik wird gleichsam aus der Ferne des Mediensystems beobachtet, dem Zuschauer darüber berichtet. Die Politiker selbst kommen nur selten zu Wort und haben dementsprechend nur wenige Möglichkeiten zur Selbstdarstellung in diesen Formaten.

Ab Ende der 60er Jahre ist in den Fernsehprogrammen ein deutlicher Politisierungsschub im Umfeld von Wahlen festzustellen sowie eine gewisse Kontinuität in der Form der Berichterstattung zu den Bundestagswahlen zu erkennen, in der hier nicht nur das Ereignis der Bundestagswahl eine vergleichbare Basis ergibt, sondern auch ihre formale Gestaltung. Das Fernsehen bietet seitdem neben den obligatorischen Werbezeiten im Fernsehen den Politikern auch andere Formate für ihre Darstellungen.¹² Unterschiedliche Formate, die mal den Politikern Gelegenheit geben, sich selbst und ihre politischen Programme und Ideen vorzustellen, mal die unterschiedlichen Wahlalternativen betrachten oder auch als unterhaltsame Dokumentationen die zur Wahl stehenden Personen vorstellen, stehen für eine beginnende Vermischung der systematisch und strukturell verschiedenen am Fernsehen beteiligten Akteure: In talkshowartigen Diskussions-Sendungen werden Politiker visuell auf eine Ebene mit Journalisten und Moderatoren gebracht und werden damit zu gleichberechtigten Darstellern der Medienbühne.¹³

-
- 11 Worauf ein Text sowohl zu Beginn als auch am Ende des Spots hinweist.
 - 12 Nicht nur dieses erhöhte Sendeaufkommen ist dafür ein deutliches Indiz. Auch die Sendungen vom Wahlsonntag selbst veränderten sich in dieser Zeit deutlich: Wurden 1953 und 1961 nur kurze Wahlsondersendungen zum Ausgang des Wahlergebnisses ausgestrahlt, so gab es ab 1969 bereits ein abendfüllendes Programm zur Wahl, das von 18:00 Uhr bis Sendeabschluss von den Wahlen berichtete.
 - 13 Mit der 1953 auf Sendung gehenden *Wessel-Runde*, gab es zwar schon relativ früh eine Sendung in der Politiker und Journalisten systematisch und strukturell auf einer Ebene einem Fernsehpublikum nahe gebracht wurden. Im Umfeld von Wahlen wurde dieses Format allerdings erst ab 1963 mit Reinhard Appels Sendung *Journalisten fragen – Politiker antworten* relevant. Dieselbe Sendung wurde in der Wahl '76 sehr erfolgreich als ›Wahl-

Für diese Entwicklung steht die Sendung *Drei Tage vor der Wahl* wie auch das Format *Wahlkampf Live*. Im Zuge des steigenden Politikan-teils im Fernsehen wird deutlich, dass das politische System und das me-diale Distributionssystem sich annähern und politische Protagonisten ebenso die Form der Sendung, wie auch das Medium die Bedingungen der politischen Darstellungen (mit-)prägen. Dabei sehen sich Redakteure und Macher der Sendung zunehmend in der Pflicht beizutragen politische

»Tatbestände durch Bürgerbeteiligung verständlicher darzulegen, breitere Be-völkerungskreise zur politischen Meinungsbildung anzuregen, den Abstand zwischen Wählern und Gewählten zu verringern, das Auskunftsrecht eines je-den gegenüber Regierenden und Parlamentariern ins Bewusstsein zu bringen, den Mut zu fördern, in der Öffentlichkeit aufzutreten und seine Meinung zu sa-gen.« (Appel 1983: 166 ff.)

Diese Tendenz nimmt in den 80er Jahren noch zu, wie Lipp anhand des Wahlkampfes 1980 feststellt:

»1980 bemühte sich das Fernsehen intensiver als je zuvor, den Bundestags-wahlkampf in Hearings, Viererrunden und Sonderbeiträgen umfassen darzustel-len. So boten ARD und ZDF zusammen neben den üblichen politischen Sen-dungen im September 26 Stunden zusätzliche Wahlkampfberichterstattung an.« (Lipp 1983: 240)

Die Entwicklung des Fernsehens und die Entwicklung der Politikdarstel-lung verläuft damit parallel: Mit der nahezu abgeschlossenen Fern-seh-Vollversorgung nimmt auch die Politik-Berichterstattung zu.¹⁴ Auch wenn die großen Wahlkampf-Sendungen im Fernsehen als Gemein-schaftssendungen von ARD und ZDF dafür zunächst wenig Anhalts-punkte geben, so ergab sich durch die Gründung des ZDFs durch den Staatsvertrag der Bundesländer 1961 und der Aufnahme des Sendebe-triebs 1963 eine gewisse Konkurrenz-Situation auf dem Markt der Bild-

hearing« fortgesetzt, in dem die Bürger ihre Fragen zu den Wahlprogram-men der unterschiedlichen Parteien stellen konnten.

- 14 Es muss indes zunächst offen bleiben, ob dies auch mit der ersten SPD-geführten Bundesregierung und ihrem charismatischen, medientaugli-chen Kanzler, Willy Brandt zu tun hat. Immerhin wäre dies eine mögliche Erklärung, die einer gewissen Logik nicht entbehrt, wenn man an die Per-sonalisierung der Wahlkampagne der SPD von 1961, die mit der Ernen-nung von Willy Brandt zum Kanzlerkandidaten einherging. (Vgl. Münkler 2003: 56ff.)

schirmmedien¹⁵, so dass die beiden Sender, auch was die politische Berichterstattung angeht, zunehmend im Wettbewerb stehen.

Durch die hohe Präsenz des Politischen und der Politiker im Medium wird aber nicht nur Politik vermittelt. Es geschieht auch noch etwas Anderes: Die Bildlichkeit des Mediums bringt den ›Polit-Star‹ hervor (vgl. Plasser 1985: 14; Meyer 1997: 75; Schütte 1998: 122), als deren erster Vertreter Willy Brandt gelten kann. Die unterschiedlichen Formate werden so zu Bühnen, auf denen sich der Politiker nicht nur als eigenständige Figur, sondern auch in Konkurrenz zu anderen Fernsehstars zu bewähren hat.

Die verschiedenen Sendungen, die mit dem steigenden Programmangebot entstehen, decken dabei ein breites Darstellungsspektrum ab, das auf unterschiedliche Weise Inhalte und Positionen von Politik zu vermitteln sucht:

Bei **Duellen** wird den Politikern ein Forum geboten, politische Konzepte vorzustellen, zu diskutieren und zu kritisieren. Anders als im Interview sind die Diskussionspartner keine Journalisten oder Redakteure des Senders, sondern Politiker-Kollegen, Fachleute oder Bürger (Betroffene). Das Personal des Senders fungiert hier allenfalls als Schiedsrichter und Moderator. Sie führen in die Sendung ein, organisieren die Worterteilung und fassen die Ergebnisse zusammen. Das Konfliktpotential, das in der direkten Konfrontation von verschiedenen politischen Personen und deren Konzepten liegt, macht die Sendung nicht nur zu einem attraktiven informativen Angebot, sondern auch zu einem spektatorischen Ereignis¹⁶: In den so genannten *Elefantenrunden* vor den Wahlen kann der Bürger sich nicht nur über die verschiedenen politischen Programme informieren, sondern ihm wird auch die Gelegenheit geboten, sich ein Bild von den Kandidaten zu machen. In den Sendungen *Drei Tage vor der Wahl* und den *Kanzlerduellen* kann zudem die Auseinandersetzung zwischen Kanzler und Herausforderer ein Anreiz zum Einschalten der Sendung bieten. Wie bei einem Wettkampf, kann man hier die Leistung seines Favoriten verfolgen oder aus neutraler Position den Rede-Kampf zwischen Regierungsbündnis und Opposition, bzw. zwischen Kanzler und Herausforderer verfolgen und einen der Diskutanten zum Sieger erklären.¹⁷

15 Zur Konkurrenzsituation und Kooperationsmodellen der beiden Sender, siehe Hickethier 1993: 208ff.

16 Zu dem Begriff siehe Jan Berg 1985.

17 Dieser Wettkampfcharakter der Veranstaltungen wird vor allem durch die unmittelbar nach den Veranstaltungen erhobenen Umfragen deutlich, die

Interviews, nicht als Befragungstechnik verstanden, sondern als Sende- und Darstellungsformat, sind nicht nur als *Inserts* oder Bestandteile von Magazin-Sendungen anzutreffen, die unter bestimmten Titeln eine kontinuierliche Mini-Serie innerhalb größerer Serien begründen (etwa die bekannten *Sommerinterviews* innerhalb der Sendung *Berlin direkt*, ZDF), sondern treten auch als eigenständige Fernsehereignisse auf. Die Interviewreihe *Zur Person*¹⁸, in der Günther Gaus prominente Zeitzeugen zu ihrem Leben und ihren Vorstellungen befragt, kann hier als ihr prominentestes Beispiel gelten.

Livesendungen dokumentieren die sich regelmäßig abspielenden und langfristig geplanten Ereignisse im Vorfeld der Bundestagswahlen: Sendungen wie *Bericht vom Parteitag* oder *Wahlkampf Live* vermitteln als kommunikative Brücke zwischen Parteien und Wähler. Sie erlauben nicht nur wie bei den Rederunden, sich ein Bild vom Kandidaten zu machen, sondern vermitteln auch einen atmosphärischen Eindruck, den so genannten ›Stallgeruch‹ der Wahlkampf-Situation: Als *Live*-Bericht erwecken sie den Eindruck des Unvermittelt-Authentischen und stellen solcherart die mediale Partizipation des Rezipienten am Wahlgeschehen sicher.

Im Umfeld von Bundestagswahlen ist mit Beginn der 80er Jahre ein erhöhtes Sendeaufkommen von **Dokumentationen** zu beobachten. Ab den 90er Jahren werden innerhalb von Wahl-Sondersendungen die Bewerber um das Kanzleramt und damit in der Regel den amtierenden Kanzler und seinen Herausforderer vorgestellt. Sie tragen Titel wie *Der Wahlkämpfer Helmut Kohl*, oder *Gerhard Schröder – Endspurt des Herausforderers*. Andere versuchen aus historischer Sicht in Form von Reihen das jeweils Besondere der unterschiedlichen Kanzler herauszustellen – zu ihnen gehört auch die Dokumentationsreihe *Die Mächtigen der Republik*. Diese befasst sich vor allem mit Stilfragen und unternimmt den Versuch, das jeweils Besondere der jeweiligen Kanzlerschaft im Kontinuum der politischen Geschichte herauszustellen.

bereits schon in den 70er Jahren etwa von Carl Weiß (1976) durchgeführt wurden.

- 18 Sie stellen zudem in der Fernsehgeschichte ein einzigartiges Dokument der über 40-jährigen deutschen Fernseh- und Politikgeschichte dar. Die komplette Reihe von Günter Gaus' *Zur Person* ist im Bonner *Haus der Geschichte* archiviert. Die Sendungen, in denen die Kanzler während, vor oder nach ihrer Amtszeit zu Gast waren, wurden mir dankenswerter Weise von dieser Institution zur Analyse zur Verfügung gestellt.

Wahlwerbefilme – bis 1969 noch mit eigenem Programmplatz in der Fernsehzeitschrift *HörZu* angekündigt – entziehen sich zwar der Wirkungskontrolle des Sendebetriebs (vgl. Radunski 1983: 144), sind aber dennoch fester Bestandteil des Sendekanons. Dies hat vor allem auch mit dem Verlautbarungsrecht der Parteien zu tun, dass ihnen qua Gesetz eine bestimmte Zeit für ›Wahlinformationen‹ im Rundfunk zugesteht. Allerdings ist Politik hier in seiner Darstellung nicht zu verstehen als journalistisches, informatives Angebot, sondern als politisches: Der im wahren Sinne des Wortes *parteiliche* Spot gibt ein euphemistisches, unwidersprochenes, unkritisch präsentierte Versprechen, dass sich in der Darlegung eines »Konditionalprogramms« (Wachtel 1988: 21) äußert: Für den Fall der Wahl, werden mehr oder minder genau definierte Folgehandlungen in Aussicht gestellt (vgl. ebd.), die sich an bestimmten Programmen und Ideologien orientieren. Dementsprechend ist der sich darstellende Kandidat Vertreter eines bestimmten politischen Produkts, für das er steht. Für Partei und Personen ist es aber auch eine Möglichkeit der Abrechnung: Regierungsparteien stellen ihre Ergebnisse dar, während die Opposition in der Regel die Arbeitsleistung der Regierung kritisiert.

In der deutschen Sendetradition lassen sich zu den jeweiligen Formaten bestimmte Sendungen finden, die bereits auf lange oder längere, eng mit der Entwicklung der Bundesrepublik verwobenen Tradition zurückblicken können. Im Folgenden werden die unterschiedlichen Formate und Sendungen kurz beschrieben.

Rede-Duelle: *Drei Tage vor der Wahl* und *Kanzlerduell*

Von 1972 bis 1987 bildete die Sendung *Drei Tage vor der Wahl* als politische Diskussion zwischen den Spitzenkandidaten der jeweils im Bundestag vertretenen Parteien in der Woche vor dem Wahlsonntag so etwas wie den medialen Showdown des jeweiligen Wahlkampfes.¹⁹ Für die

19 Der Vollständigkeit halber sei noch erwähnt, dass es bereits 1969 zu einer Wahlsendung mit dem Titel *Drei Tage vor der Wahl* kam, in denen die Spitzenvertreter der Parteien, damals Kanzler Kiesinger, Außenminister Brandt, Finanzminister Strauß sowie der Vorsitzende der FDP, Walter Scheel, teilnahmen. Da allerdings 1969 die strukturellen Bedingungen dieser ersten Runde gänzlich andere waren als in den darauf folgenden Wahlperioden, waren die Voraussetzungen einer Fernsehdiskussion nicht erfüllt: So war diese Sendung keine Gemeinschaftssendung von ARD und ZDF, sondern entstand in der alleinigen Verantwortung des ZDFs, zudem war sie explizit nicht als Diskussionsrunde sondern als Interviewsendung konzi-

70er und 80er Jahren kann sie als prominentestes Beispiel des Fernsehformats ›politische Diskussion‹ gelten. (Vgl. Klein 1990: 14) War die Veranstaltung 1972 mit ca. 120 Minuten ein noch relativ gut konsumierbares Ereignis, so entwickelten sich diese, auch ›Elefantenrunden‹ genannten Rede-Duelle in den folgenden Jahren zu wahren Mammutsendungen: 1976 dauerte die *Open-End*-Veranstaltung gut vier Stunden, und in den folgenden Wahljahren wurde immerhin die Drei-Stunden-Marke jedes Mal übersprungen. Dass nach 1987 die Sendung abgesetzt wurde, hat verschiedene Gründe: Michael Lipp deutet an, dass bereits die Nachwahlkritik von 1980 in den Fernsehredaktionen Überlegungen nach sich zog, von den klassischen ›Vierer-Runden‹ wegzukommen und »statt dessen ›Meet-the-press‹-Modelle ein[zu]führen, bei denen mehrere Journalisten einen oder höchstens zwei Politiker befragen« (Lipp 1983: 255). Die Weigerung Kohls, sich mit seinen jeweiligen Herausforderern im Fernsehen zu ›duellieren‹ (etwa mit Oskar Lafontaine 1990) war die bereits seit 1961²⁰ bekannte und stereotype Reaktion des jeweils amtierenden Kanzlers auf die Forderung des Kandidaten, sich in einem Fernsehduell zu stellen. (Vgl. Wagner 2005: 389) Dies mag ein weiterer Grund für die duellfreien Wahlkämpfe in den 1990er Jahren gewesen sein.²¹ Außerdem war das Zuschauerinteresse zwar in jedem Jahr hoch, jedoch im Verlauf der Zeit merklich gesunken: Wies die Einschaltquote 1972 noch 58% auf, folgten dem Ereignis 1983 nur noch 36% aller Fernsehzuschauer. (Quelle: TV-Duelle in: Wikipedia)

Dies mögen wiederum insgesamt die Gründe sein, warum das 2002 erstmals ausgestrahlte *Kanzlerduell*²², das eine Wiederaufnahme der Tra-

piert. (Vgl. Klein 1990: 11f.) Deshalb geht die vorliegende Untersuchung auf diese Sendung nicht weiter ein.

- 20 In diesem Jahr forderte Willy Brandt in seinem ersten Wahlkampf als Kanzlerkandidat Konrad Adenauer zu einem Fernseh-Wahlduell heraus, der lehnte jedoch ab. (Vgl. Koch 1988: 244)
- 21 Dies trifft allerdings nur für die Kanzlerkandidaten zu. So gab es eine Menge duellmäßiger Auseinandersetzungen zwischen den Vertretern der verschiedenen Parteien auf niedrigerer Ebene. Ein Aufeinandertreffen der Kanzlerkandidaten blieb allerdings aus. Nicht ohne Witz erscheint im Zusammenhang mit der Weigerung Kohls, sich einem Duell zu stellen, dass der ehemalige CDU-Bundesgeschäftsführer und Wahlstrategie, Peter Radunski in den 80ern ein solches Duell zwischen den Kanzlerbewerbern als unabdingbar für einen fairen (Fernseh-)Wahlkampf gefordert hatte. (Vgl. Radunski 1983: 134)
- 22 2002 kam es zu zwei Duellen. Das erste Duell wurde von RTL und SAT1 vier Wochen vor der Wahl, das Zweite von ARD und ZDF zwei Wochen vor der Wahl übertragen. Hier wird allerdings nur das von den öffentlich-rechtlichen Sendern übertragene Streitgespräch, das von Sabine Chris-

dition bedeutete, gänzlich neue Strukturen aufweist. So trafen hier nur die Kanzlerkandidaten der beiden sogenannten Großen Volksparteien, CDU und SPD, aufeinander.²³ Auch waren die Sendungen mit zweimal 75 min. (2002), bzw. einmal 90 min. (2005) deutlich kürzer als ihre Vorgänger. Der Umstand, dass 2005 nur ein Wahlduell stattfand²⁴, hatte zur Folge, dass dieses von RTL, Sat1, ZDF und ARD gemeinsam übertragen wurde mit der Konsequenz, dass sich die beiden Kanzlerkandidaten vier Moderatoren²⁵ gegenüberstehen. Die Regel, dass sich die Moderatoren auf Nachfragen und konkretisierende Fragestellungen sowie dem Einleiten neuer Themen zu beschränken hatten, relativierte zwar das augenfällige Missverhältnis von Fragenden zu Befragten, unterstreicht aber auch die Tatsache, dass bei diesen ›Zwei-Plus-Vier-Gesprächen‹ mindestens zwei Moderatoren überflüssig waren.²⁶ Dramaturgisch gliederten sich die Kanzlerduelle »in ein klares 90-60-30 Sekunden-Format« (Wagner 2005: 324): Zu jedem Thema können sich die Kandidaten zu Beginn zwei Minuten äußern, auf Nachfragen der Moderatoren können sie 60 Sekunden antworten und auf eine neuerliche Nachfrage weitere 30 Sekunden. »Tatsächlich wurden die Vorgaben, exklusive der dem Zweisenderformat geschuldeten Moderatoren, aus dem Clinton-Dole Wahlkampf 1996 1:1 übernommen.« (Ebd.)

Hier werden die drei Sendungen *Drei Tage vor der Wahl* der Jahre 1972, 1976 und 1983 untersucht sowie das von ARD und ZDF übertragene erste *Kanzlerduell* aus dem Jahre 2002 und das Kanzlerduell aus dem Jahre 2005. Der Einfachheit halber werden, wenn von dieser Inszenierungs-

tiansen (ARD) und Maybrit Illner (ZDF) moderiert wurde, Beachtung finden.

- 23 Mit Guido Westerwelle, als Kanzlerkandidaten versuchte die FDP sich 2002, wenn auch erfolglos, beim Bundesverfassungsgericht in das Duell einzuklagen (zur Urteilsbegründung siehe: BVerfG, 2 BvR 1332/02 vom 30.8.2002, Absatz-Nr. (1-10), http://www.bverf.de/entscheidungen/rk20020830_2bvr133202; Fundzeit: 7.11.2006, 11:33 Uhr). Dieses Vorkommnis lässt es notwendig erscheinen, diese genaue Definition vorzunehmen.
- 24 Angela Merkel, begründete ihre Zusage zu nur einem Wahlduell im Fernsehen mit dem Hinweis, dass die Kürze des Wahlkampfes ein zweites Aufeinandertreffen im Fernsehen nicht zulassen würde.
- 25 Dabei handelte es sich um Maybrit Illner (ZDF), Sabine Christiansen (ARD), Peter Kloeppel (RTL) und Peter Kausch (SAT1).
- 26 Nicht nur dieses ›Mismatch‹ von Fragern zu Befragten unterstreicht die Bedeutung, die die Fernsehsender dem Ereignis beimaßen, auch die etwa 700 akkreditierten Journalisten und andere ›Schlachtenbummler‹, die das Duell in einem Nachbarstudio auf Großleinwänden verfolgten, machten die gut 90minütigen Veranstaltung zu einem medialen Mega-Ereignis.

form die Rede ist, beide Sendeformate unter dem Generalbegriff ›Duell‹ zusammengefasst.

Interviews - *Zur Person*

Die Interview-Reihe *Zur Person – Porträts in Frage und Antwort* – ist seit ihrer Erstaussstrahlung 1963 fest mit dem Gastgeber der Sendung, dem Journalisten und Autor Günter Gaus verknüpft. Die Entwicklung des Formats, die mit der Gründungsphase des ZDF zusammenfällt (vgl. Schütt 2000: 17), gilt als stilbildend für diese Form des Interviews als langes und intensives Gespräch (vgl. Friedrichs 1997). Eine prominente Person aus Politik, Wissenschaft oder Kunst stellt sich in einem etwa 45minütigen Gespräch den Fragen von Günter Gaus. Während des Interviews ist Gaus nicht zu sehen. Das Bild zeigt den Befragten aus verschiedenen Kameraperspektiven, allenfalls der Hinterkopf von Gaus ist im Anschnitt bei manchen Einstellungen zu sehen.²⁷ Hinter dieser Aufnahmetechnik und dem Verzicht auf Schnittbilder stand das Bemühen, einen neuen, fernsehgerechten Stil des Interviews zu entwickeln, der nicht nur die verbalen Aussagen des Interviewten, sondern auch die physisch-gestischen Aussagen erfassen soll. (Vgl. Gaus 1964: 11) Mit seinen Fragen *Zur Person*, die teilweise auch unter anderen Titeln in verschiedenen deutschen Fernsehsendern gesendet wurden,²⁸ protokollierte Gaus hier nicht nur den Bericht von Zeitzeugen, sondern lieferte durch sein eindringliches Fragen und unnachgiebiges Nachhaken auch eindrückliche Darstellungsstudien von Personen der Zeitgeschichte. Die konzentrierte Atmosphäre des Interviews überträgt sich dabei auch auf den Zuschauer.²⁹

Die Sendereihe wollte als aufklärerischer Beitrag zur Förderung der öffentlichen Meinung (vgl. Schütt 2000: 21) und damit zur Politisierung

27 Dieser Umstand führte dazu, dass Gaus zum viel zitierten »berühmtesten Hinterkopf« des deutschen Fernsehens avancierte. (Vgl. etwa Siebenmorgen 2004)

28 Ab 1963 *Zur Person* zunächst im ZDF, später dann bis Anfang 1973 unter dem Namen *Zu Protokoll* im ARD und bis 1984 im SWF. Ab 1984 unter dem Titel *Deutsche* im WDR fortgeführt. Ab 1990 wieder als *Zur Person* im DFF, ab 1992 RBB (Quelle: www.rbb-online.de; URL: http://www.rbb-online.de/_zurperson/biografie_jsp.html; Fundzeit: 20.01.2005; 11:31 Uhr).

29 Gaus' Talent, sich in die Biographie und Themen seiner Interviewgäste einzuarbeiten, trug ihm u.a. den Namen, »Robert DeNiro des Journalismus« (vgl. Schütt a.a.O.: 17) ein.

der bis in die 60er als prinzipiell unpolitisch wahrgenommenen deutschen Gesellschaft beitragen (vgl. Gaus 1964: 9ff.). Der Beginn ihrer Ausstrahlung 1963 steht exemplarisch für einen beginnenden Klimawandel der politischen Kultur in Deutschland: Politik soll zunehmend nicht mehr nur ›denen da oben‹ überlassen werden, sondern soll für eine möglichst große Anzahl von Menschen lebendig und anschaulich gemacht werden, indem Politiker Zeugnis über ihr politisches Leben ablegen (vgl. hierzu auch Fliszar in seinem Vorwort zu Klein 1990). Mit Gaus' Tod im Jahre 2004 scheint diese Form der Chronik deutscher Geschichte zwar endgültig abgeschlossen, für unsere Studie erweist sich die Sendereihe dennoch als Glücksfall, waren doch alle untersuchten Kanzler³⁰ und auch die amtierende Kanzlerin – wenn auch teilweise noch nicht oder bereits nicht mehr im Amt – Gast dieser Sendung: Konrad Adenauer stellte sich 1965 dem Interview; Willy Brandt war gleich zwei Mal zu Gast, einmal 1964 als frischgebackener Kanzlerkandidat der SPD und ein weiteres Mal 1987, kurz vor seinem Rücktritt vom SPD-Vorsitz. Helmut Schmidt kam 1966 zum Gespräch, Helmut Kohl 1970 und 1998, auch Gerhard Schröder kam zweimal (1998 u. 2003); Angela Merkel stellte sich 1991 dem Interview.

Dabei hat sich die Sendung seit ihrer Erstaussstrahlung formal nur wenig geändert. Selbst die Titelmelodie mit den *Takten für ein Ritterballet* von Beethoven wurde durchgehend beibehalten.³¹ So kann hier für die Darstellungsleistungen der Akteure von nahezu gleichen Bedingungen ausgegangen werden. Allerdings muss für die Kanzlerdarsteller eingeräumt werden, dass Adenauer zum Zeitpunkt seines Gesprächs 1965 bereits außer Dienst war. Bei dem ersten Gespräch mit Willy Brandt 1964, bei dem Interview mit Helmut Schmidt 1965 sowie bei Helmut Kohl 1970 schien eine baldige Kanzlerschaft dieser Protagonisten eher unwahrscheinlich, ebenso wie bei Angela Merkel. Dennoch ist die Möglichkeit der Kanzlerschaft in diesen Gesprächen immer auch Thema und die Protagonisten machen, wenn nicht aus ihren Ambitionen, so doch zumindest aus ihrem Zutrauen, im Falle des Falls dem Amt gewachsen zu sein, keinen Hehl.

Im Übrigen macht das Interview mit dem jungen Helmut Kohl von 1970 im direkten Vergleich mit dem späteren Interview von 1998 deutlich, dass durchaus davon auszugehen ist, dass bestimmte Darstellungs-

30 Ludwig Erhard war 1963, kurz vor seiner Kanzlerschaft, der erste Gast der Sendung. Lediglich Kurt Georg Kiesinger kam nie in Gaus' Sendung.

31 Einige marginale Änderungen sind dennoch festzustellen: 1984 wechselt man von Schwarz/Weiß zu Farbe und seit 1990 stellte Gaus den jeweiligen Interviewgast durch ein 20-sekündiges Intro, bei dem er *en face* zu sehen ist, mit einem kurzen Text vor. (Vgl. Schütt 2000: 25)

und Einstellungsweisen über die Jahre erhalten bleiben. Die Gespräche mit Willy Brandt: 1964 und 1987 rahmen dessen Kanzlerschaft und auch er scheint bestimmte Überzeugungen und Darstellungsstile in der Zwischenzeit beizubehalten. Da diese Interviews keine Tagespolitik thematisieren, sondern vor allem die Persönlichkeit des jeweiligen Gastes fokussieren, kann davon ausgegangen werden, dass auch bei Schmidt und Brandt grundlegende Einstellungen und Darstellungsweisen beständig bleiben. Dies bestätigt sich auch im Vergleich bei deren Auftritten in anderen Formaten, denn weder das Gespräch von 1964 mit dem amtierenden Bürgermeister von Berlin und neuen Parteivorsitzenden der SPD, Willy Brandt, noch das Gespräch von 1966 mit dem neuen Oppositionsführer der SPD im Bundestag, Helmut Schmidt, lassen inhaltlich größere Diskrepanzen zu anderen Darstellungsformaten erkennen. Insofern erweisen sich die Aufzeichnungen als Charakterstudien, in denen die Kanzler in Spe ihre Schatten bereits vorauswerfen. Ebenso legen die Gespräche mit Gerhard Schröder, das eine 1998, wenige Wochen vor seiner Kanzlerschaft, das andere während seiner Amtszeit 2003, nahe, dass das Amt zwar auch äußerlich einiges am Stil zu ändern vermag, grundlegende Darstellungsmuster allerdings stabil bleiben. Sie lassen damit m. E. Rückschlüsse auf dezidierte stilistische Charakteristika und darstellerische Eigenschaften zu.³²

Live-Berichterstattung - *Wahlkampf Live*

1972 bringt das ZDF erstmals im Rahmen der Wahlberichterstattung eine Sendung, die *live* von den Wahlkampfveranstaltungen der im Bundestag vertretenen Parteien berichtet.³³ Hierbei schaltet die Sendung jeweils drei

-
- 32 Damit scheint die Sendung zumindest ein von Gaus formuliertes Ziel zu erreichen: Es soll in diesen Gesprächen nicht um ein Rededuell gehen, aus denen einer als Sieger hervorgeht, denn »mein Partner« so Gaus, »soll nicht mit mir argumentieren, sondern von sich erzählen. [...] [Er soll] 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)
- 33 Bereits 1958 berichtet ein Film über die Auftaktveranstaltung der CDU zum Wahlkampf 1957. Aus verschiedenen Gründen kann er jedoch nicht mit dem späteren Format *Wahlkampf Live* verglichen werden. Zum einen ist der Film als Wahlwerbefilm der CDU konzipiert und ist dementsprechend nur mit dieser Partei befasst, zum anderen handelt es sich nicht um eine *live* gesendete Veranstaltung, sondern um eine Veranstaltung, die zu-

Mal ungefähr gleich lang zu den jeweiligen Wahlveranstaltungen der vier im Bundestag vertretenen Parteien (1972: CDU, SPD, CSU und FDP), um die Kandidaten bei ihren Wahlkampfveranstaltungen und -reden zu beobachten. Diese televisionäre Form der Wahlbeobachtung soll, so der damalige Sendeleiter Florian Hoener, Unterschiede der Parteien in Programmik und Stil offen legen und damit eine mögliche Hilfe für die Wahlentscheidung der Bürger sein. Um dies zu gewährleisten, verfolgt die Sendung in Sprüngen die Abläufe der Partei-Veranstaltungen vor Ort. Indem sie sich immer wieder *live* in die laufenden Veranstaltungen einlinkt, folgt und dokumentiert sie das Geschehen – in der Hauptsache die Reden der Politiker – vor Ort und überträgt es ins Fernsehen.

Zu Beginn eine 90minütige Sendung, die zur *prime time* um 20:15 Uhr ausgestrahlt wurde, etablierte sich das Format rasch zu einem festen Bestandteil bundesdeutscher Wahlberichterstattung. Allerdings war die Sendung einigen Wandlungen unterworfen, die teilweise der Programmgestaltung, teilweise der sich verändernden politischen Landschaft zuzuschreiben sind: Während die Sendungen der 1970er, der 1980er Jahre und 1990 mit Sendezeiten zwischen 90 und 75 Minuten den einzelnen Parteien und ihren Veranstaltungen gut 20 Minuten Sendezeit zugestanden³⁴, müssen diese ab Ende der 1990er Jahre mit wesentlich weniger Präsenzzeit auskommen³⁵: Als Grund für eine drastische Verkürzung der gesamten Sendezeit auf durchschnittlich 47 Minuten³⁶ ist vermutlich auch die Vergrößerung des Parteienspektrums im Bundestag von vier auf sechs Parteien zu sehen.³⁷

1983 rutschte die Sendung von ihrem attraktiven Platz im Abendprogramm auf einen Sendeplatz im Vorabendprogramm (19:30 Uhr, ab 1998

nächst aufgezeichnet, und erst zu einem späteren Zeitpunkt ausgestrahlt wurde.

34 1972 ca. 90 Min.; 1976 ca. 75 Min.; 1980 ca. 73 Min.; 1983 Ca. 90 Min.; 1990 ca. 90 Min.

35 Die Rede- und Präsenzzeiten der Parteien während der Sendung werden proportional zu ihren letzten Wahlergebnissen vergeben. Für 1998 bedeutet dies konkret: die Präsenzzeit reduziert sich auf ca. 2 x 4 Minuten bei den großen Parteien (CDU u. SPD) und auf ca. 2 x 90 Sekunden bei den kleinen Parteien (Grüne, FDP, CSU und PDS).

36 1998 ca. 46 Min.; 2002 ca. 50 Min.; 2005 ca. 45 Min.

37 Diese Zählweise rechnet CDU und CSU als eigenständige Parteien. 1983 zogen erstmals Die Grünen in den Bundestag ein, seit 1990 ist auch die PDS im deutschen Bundestag vertreten – seit 2005 zusammen mit der WASG, die nach dem offiziellen Zusammenschluss bundesweit als *Die Linke* antreten.

19:25 Uhr³⁸), 2005 wurde die Sendung unter dem Namen *Wahlkampf Pur* erstmals von der ARD ausgestrahlt und um ein durch Umfrageergebnisse gestütztes Stimmungsbild in der Bevölkerung ergänzt.

Die Veranstaltungen, von denen berichtet wird, veränderten über die Jahre nur wenig ihre Form. Parteienabhängig lassen sich bestimmte Präferenzen für die Gestaltung des Ereignisses feststellen. So präsentieren sich die Veranstaltungen im Fernsehen mal als klassische Wahlkampf-Redeveranstaltung, mal als ›Kultur-Event‹ oder auch als inszenierter Dialog.³⁹

Die *klassische* Wahlkampfveranstaltung ereignet sich hauptsächlich in der Rede. Der Protagonist steht dabei frei auf einer Bühne oder hinter einem Pult, stellt die eigene Programmatik vor und rechnet mit dem politischen Gegner ab.

Während SPD, CDU, CSU und FDP in den 70er und 80er Jahren vor allem Veranstaltungen des ersten Typs zeigen, können die Grünen, von deren Veranstaltung 1983 erstmals berichtet wird, als Erfinder des Wahlkampfes als *Kulturevent* gelten.

Die Wahlveranstaltung als *Kulturevent* gibt sich multikulturell, verzichtet weitgehend auf programmatische Reden und unterhält stattdessen sein Publikum mit einem vielseitigen musikalischen und/oder kabarettistischen Programm. Bei ihrem ersten Bundestagswahlkampf 1983 treten bei den GRÜNEN neben den Politikern Petra Kelly und Gerd Bastian prominente Musiker (z. B. Konstantin Wecker) oder Folklore Gruppen auf. »Mit viel Musik und wenig Reden«, so der Korrespondent des ZDF, Dieter Zimmer setzt sich die Grünenveranstaltung von 1983 deutlich von denen der anderen Parteien ab.

Diese Strategie wurde auch 1990 fortgesetzt. Unter dem Motto »Gnadenlos Deutsch« bestreiten die Grünen mit einem Kabarett den Hauptteil ihrer Veranstaltung. Neben den Reden (u. a. von Christian Ströbele und

38 Da die öffentlich-rechtlichen Sender nur zwischen 18:00 und 20:00 Werbung ausstrahlen dürfen, erscheint es möglich, dass der Sender die Aufmerksamkeit für den Wahlkampf auch für ihre eigenen Werbestrategien nutzen wollte. Andererseits mag die Sendezeitverkürzung auch ein Indikator für die wieder im Schwinden begriffene Bedeutung der Veranstaltung sein; der Umstand, dass die Sendung von dem attraktiven Sendeplatz um 20:15 Uhr auf einen Platz im Vorabendprogramm rutscht, würde etwa dafür sprechen.

39 Dieser Typologisierung können allerdings nur die im Fernsehen gesendeten Bildern, die das Ausgangsmaterial für die Analyse bilden, zu Grunde gelegt werden, sie können jedoch nicht für die Veranstaltungen als Ganzes gelten, die ›ungesendet‹ und daher ungesehen stattfindet.

Marianne Birthler) wurde dieses auch durch musikalische und andere künstlerische Einlagen ergänzt.

Mit Oskar Lafontaine als Spitzenkandidat übernimmt die SPD im gleichen Jahr Teile des Modells und lädt neben der Band *Fury in the Slaughterhouse* auch den Kabarettisten Dieter Hildebrandt ein, der sich schon in den 70er Jahre für die SPD engagiert hatte. Außerdem thematisiert die SPD – vor dem Auftritt des Spitzenkandidaten Oskar Lafontaine – politische Inhalte in einem Dialog zwischen der SPD-Spitzenpolitikerin, Anke Fuchs, und dem Fernsehmoderatoren und Kabarettisten Ron Williams. Damit gibt sich die SPD-Wahlveranstaltung unter anderem auch als *inszenierter Dialog*: Ein prominenter Showstar tritt als Moderator und Dialogpartner der politischen Protagonisten auf und dient ihnen als Stichwortgeber. Wahlkampfprogrammatik und Politik sollen dem Zuschauer auf diese Art unterhaltsam und als lockeres Gespräch nahe gebracht werden. In einer Variante inszeniert die PDS die Wahlveranstaltung als *moderierte Talkrunde*: Hier sitzen mehrere Politiker an einem Tisch und »unterhalten« sich über Politik und Programmatik der Partei.

Betrachtet man jedoch die in den Sendungen von 1972, 1976, 1980, 1983, 1990, 1998, 2002 und 2005 gezeigten Ausschnitte der Veranstaltungen in ihrer Gesamtheit, so erscheinen die Typen Wahlkampfveranstaltungen als Kultur-Event, bzw. als moderiertes Gespräch eher als experimentelle Abweichungen, während sich der klassische Typ der Wahlveranstaltung spätestens ab 1998 parteienweit durchgesetzt zu haben scheint. Zumindest für die hier berücksichtigten *Wahlkampf Live*-Sendungen 1998, 2002 und 2005 ist festzustellen, dass hier während der Übertragung die Spitzenkandidaten der Parteien vor allem als Redner am Pult agieren.⁴⁰

40 Dies mag allerdings auch an der verkürzten Sendezeit liegen, die die Parteien dazu zwingt, ihre Präsenzzeit für die als wesentlich erachteten Botschaften zu nutzen und schließt nicht aus, dass die Veranstaltungen aus diesen Jahren nicht auch teilweise unterhaltende Elemente aufweisen. So spricht der Journalist Günter Neufeld 1998 von einem »riesen Show-Programm« (Neufeld in: WL98), dass die SPD in Saarbrücken aufgezogen habe; von der Sendung werden jedoch lediglich die Redner Lafontaine und Schröder ins Bild gebracht.

Wahlwerbespots

Wahlwerbespots, von Anfang an elementarer Bestandteil der bundesrepublikanischen Wahlkampfpropaganda, verändern kontinuierlich ihre Form.⁴¹ So suchen sich die Botschaften nicht nur in unterschiedlichen Ästhetiken, sondern auch auf verschiedenen Bühnen ihr Publikum: Wurden in den 1950er Jahren vor allem Filmwagen eingesetzt, die die Spots der Parteien in jedes noch so abgelegene Dorf brachten (vgl. Wagner 2005: 229 u. 233), so machte sich in den beginnenden 1960er Jahren die zunehmende Bedeutung des Fernsehens bemerkbar. Spätestens in den Wahlkämpfen 2002 und 2005 gewinnt auch das Internet als vielfältig genutzte Wahlplattform an Bedeutung, ohne dass sein Potential jedoch vollständig ausgenutzt würde. (Vgl. Scheurle 2008, Suter 2003)⁴²

-
- 41 Eine gute Übersicht über die verschiedenen Wahlwerbespots zu den Bundestagswahlen von 1953-2005 gibt die Bundeszentrale für politische Bildung auf ihrer Homepage: <http://www.bpb.de> (http://www.bpb.de/methodik/GBSNH5,,0,Wahlwerbespots_der_Parteien.html; Fundzeit: Mittwoch 11. Januar 2006, 10:30 Uhr)
- 42 In einer, auf die Nutzungsgewohnheiten des Internets der Politikszene in Zürich bezogenen Studie, die sicherlich auch für die bundesdeutsche Szene zutrifft, kommt Hansueli Suter zu dem Ergebnis, dass das Internet nicht seinem Potential entsprechend eingesetzt wird, und dass die »alten Massenmedien [...] für Wahlkampfkandidaten und Politiker nach wie vor die wichtigsten Kanäle für ihre PR« (Suter 2003: 200) bilden. In Deutschland wurde 1998 das Internet von der SPD vor allem als Koordinationsplattform genutzt; über die Homepage der CDU, seit dem 17. Oktober 1995 online, stellte sich Kohl immerhin zwei Stunden für einen *Internetchat* den *Usern* zur Verfügung (vgl. Wagner 2005: 284, 285 u. 289 f.), dennoch erscheint die Bedeutung des Internets für die Selbstdarstellung der Kandidaten für 1998 marginal. Erst 2002 gewinnt es als Darstellungsplattform an Bedeutung. Dies gilt nicht nur für die so genannten kleinen Randparteien, denen Aufgrund ihrer schlechten Wahlergebnisse nur wenig bis gar keine Sendezeiten für ihre Wahlwerbefilme im Fernsehen zugesprochen wird, sondern auch für die etablierten Parteien, die nicht nur alle ihre Wahlspots zur Betrachtung ins Netz stellten, sondern das Internet auf vielfältige Weise nutzen. So berichtete der Generalsekretär der CDU, Volker Kauder, im Bundestagswahlkampf 2005 auf www.cdu.de in einem täglichen *blogg*, einer Art Internettagebuch, vom täglichen Kampf um die Wahl. Die SPD stellte auf ihre Seite (www.spd.de) nicht nur ihre Wahlkampftour graphisch dar, sondern stellte aus stimmungsvollen Bildern auch ein Art Fototagebuch der Wahlkampfkundgebungen ins Netz. Vgl. hierzu auch die Themenausgabe *Politik im Internet* in: *Das Parlament*)

Formalästhetisch lassen sich vor allem zwei Änderungen feststellen: Zum einen ist eine drastische Verkürzung der Spotlänge im Fernsehen von Wahlkampf zu Wahlkampf festzustellen. Analog dazu wird die von den Sendern zur Verfügung gestellte Sendezeit verkürzt.⁴³ Diese Tendenz zeigt auch das vorliegenden Material: War ein Werbespot der CDU mit Adenauer von 1957 noch ca. 10 min. lang, begnügen sich die Spots der SPD 1969 mit etwa 5 Minuten⁴⁴. Die Wahlsprachen von Helmut Schmidt bringen es 1980 noch auf 2½ Minuten, die Imagespots von Gerhard Schröder 1998, 2002 und 2005 kommen in der Langversion mit etwa einer Minute aus und unterbieten damit die seit 1998 vorgegebene maximale Spotlänge von 90 Sekunden. Sie werden durch so genannte 30-Sekunder ergänzt, die bevorzugt auf den privaten Kanälen ausgestrahlt werden. Mit der Verkürzung der Sendezeit einhergehend, wandeln sich die Spots von in langen Einstellungen gehaltenen, argumentativen Erzählungen zu Clips, die in schnellen Schnitten die affektive Seite des Publikums ansprechen sollen.⁴⁵

Diese Veränderungen werden durch weitere ästhetische und stilistische Neuerungen, die den jeweiligen Moden und Sehgewohnheiten angepasst sind, begleitet.⁴⁶ So bestehen die Spots der CDU in den 1950ern und Anfang der 1960er vornehmlich aus Zeichentrickfilmen, die auf Filmwagen gezeigt werden⁴⁷ und in gereimter Form Konrad Adenauer und Ludwig Erhard als Wirtschaftswundermacher der Bundesrepublik

43 Von 130 min. 1957 auf 70 Minuten in ARD und ZDF bei der Bundestagswahl 1969 (Vgl. Franke 1979: 84) und auf unter 50 min. 1998. (Vgl. Holtz-Bacha 2000: 156)

44 Entgegen der von mir für 1969 gemessenen Zeiten stellt Holtz-Bacha fest, dass ab dem Bundestagswahlkampf 1969 die Spotlänge auf zweieinhalb Minuten festgelegt wurde (vgl. Holtz-Bacha 2000: 156), der Autor hat hierfür keine andere Erklärung, als dass ihm für die Untersuchung eine Kino-Version, die doppelt so lang wie die Fernsehversion ist, zur Verfügung gestellt wurde.

45 Vgl. hierzu auch Holtz-Bacha: »Formal zeichnet sich mit der Verkürzung der Spots ein Trend zu einer immer schnelleren Schnittfolge ab.« (Holtz-Bacha 2000: 158)

46 Dies betrifft kontextbezogen beispielsweise Kleidermoden, die Art des im Film vorkommenden Personals und die Sprache, formal vor allem die Länge der Spots, Geschwindigkeit, Farbwahl, den Rhythmus der Schnitte usw.

47 Das Kino scheint im Wahlkampf von 1957 nur eine marginale Rolle gespielt zu haben: »Mehrere große Kinofirmen weigerten sich, Propagandafilme und Diapositive der Parteien zu zeigen, und die Wochenschauen erwähnten den Wahlkampf selbst auf seinem Höhepunkt nicht. Nur eine beschränkte Anzahl von Filmbühnen zeigte einen Vorspann, der für die Partei des Kanzlers warb.« (Kitzinger 1960: 224 f.)

und die SPD und deren Personal als ›Schmierenkomödianten‹ und ›Taschenspieler‹ darstellen. (Vgl. hierzu auch: Kitzinger: 85f.) Die SPD revanchiert sich mit Spots und Plakaten, in denen Adenauer und die CDU als Kriegstreiber und Handlanger der Industrie dargestellt werden. (Vgl. ebd. 54f., 107ff.)⁴⁸

Wahlwerbung im Fernsehen wird erstmals anlässlich der Bundestagswahl 1957 ausgestrahlt. Im Fernsehen und Rundfunk werden die Partispots zur besten Sendezeit, »unmittelbar vor dem Hauptabendprogramm« (Franke 1979: 85) gesendet. Allerdings beschränken sich die Protagonisten zunächst auf Ansprachen, »die das Interesse des Publikums nicht sonderlich zu wecken vermochten« (ebd. 80). In diesem Zusammenhang scheint es Kitzinger, der in seiner Untersuchung des Deutschen Wahlkampfes 1957 generell die Nutzung von Hörfunk und Fernsehen durch die Parteien kritisiert (vgl. Kitzinger 1960: 223ff.), zweifelhaft, »ob die Fernsehprogramme irgendwelchen Einfluss auf die Stimmabgabe ausübten« (ebd. 224).

Mit ihrem Spitzenkandidaten Willy Brandt etabliert die SPD im Wahlkampf 1961 einen neuen, deutlich auf die Person fokussierten Wahlkampf, der als stilbildend für die neuen personalisierten Wahldarstellungen in den Spots gelten kann. Seitdem wird der Kanzlerkandidat, gleich welcher Partei, in den Spots als sympathischer und bürgernaher Politiker dargestellt. Ob später in fingierten Interviews (Brandt 1972, Schmidt 1976) oder in Fernsehansprachen (Brandt 1969, 1972; Schmidt 1980; Kohl 1983, 1987, 1990)⁴⁹, ob in der dokumentarischen Darstellung des politischen Erfolgs (Brandt 1969, 1972; Kohl 1990, 1994, 1998) oder im persönlich wirkenden Dialog mit der Bevölkerung (Brandt 1972, Schmidt 1976) – fortan bilden die Kanzlerkandidaten und weniger die

48 Wolfgang Dresler und Jutta Ackermann zeigen ihn ihrem Film *Parolen und Polemik* (Als DVD bei Starmedia erschienen) einen relativ guten Überblick deutscher Parteienwerbung von den 50er bis zu den beginnenden 80er Jahren. Wenn die Spots auch meist nur in Ausschnitten zu sehen sind, so macht der Film immerhin die ästhetischen Veränderungen anschaulich.

49 Diese Darstellungsformen, die gängige Nachrichtenformate kopieren, sind grenzwertig da nicht mehr unbedingt gewährleistet werden kann, dass der Zuschauer die Eigenwerbung der Parteien erkennt sondern die Werbung als offizielle Nachrichten bzw. Programmanteile der Sender missversteht. Immerhin haben die Parteien in Vereinbarungen mit den Rundfunkanstalten ihr Recht auf freie Darstellung freiwillig einschränkt: »Diese Vereinbarungen sehen vor, dass die Parteien weder Symbole der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten verwenden, noch typische Sendungen der Anstalten simulieren. Auch dürfen in den Wahlsendungen nicht Symbole der gegnerischen Parteien verwendet werden.« (Franke 1979: 89)

Programme der Parteien den Dreh- und Angelpunkt jeder Wahlkampagne.⁵⁰

Der biographische Film - *Die Mächtigen der Republik*

Die ›Kanzlerreihe‹ von Guido Knopp dokumentiert das Leben der Kanzler mit Filmsequenzen, die hauptsächlich aus Filmmaterial bestehen, die schon in anderen Kontexten gesendet wurden und mehrheitlich aus bereits vorhandenem, historischem Filmmaterial bestehen. So zeigen die Filme zwangsläufig auch einige Ausschnitte und Sequenzen aus Filmen oder Spots, die hier auch in anderen Zusammenhängen zur Sprache kommen. Neben diesen Zeugnissen der jeweiligen Zeitepochen kommen noch lebende Zeitzeugen aus dem näheren und weiteren politischen und privaten Umfeld des Protagonisten zu Wort, die in kurzen Interviewsequenzen entweder generelle Aussagen zum Charakter oder Auftreten der jeweiligen Figur machen oder sich dezidiert zu bestimmten geschichtlichen Ereignissen äußern. Die Geschichten werden zwar in der Hauptsache durch eine Erzählerstimme per *voice over* vorangetrieben, aber diese auktoriale Stimme wird noch durch eine Vielzahl von Fremd- und Einzelsichten ergänzt, so dass ein heterogenes und vielfarbiges Bild des jeweiligen Protagonisten entsteht. Dabei ist das Bemühen der Autoren, mit einer je besonderen ›Sprache‹ dem jeweiligen Protagonisten gerecht zu werden und so eine figurengerechte Ästhetik zu entwickeln, deutlich zu erkennen. Insofern sind diese Filme, wie die anderen Formate auch, vor allem als subjektive Darstellungen zu verstehen⁵¹, allerdings mit dem Unterschied, dass sich ihre Aussagen auf mehr oder weniger objektive Zeugnisse oder zumindest auf vielfältige, teilweise auch konträre Aussagen stützen. In dem Rückgriff auf Dokumente der jeweiligen Zeit lassen sich günstigstenfalls auch zeittypische Themen, Probleme und Darstellungsweisen feststellen. In ihrem Rückgriff auf Archivmaterial ver-

50 Die spätere Analyse wird zeigen, dass die konkrete Darstellung der Kanzlerfigur im hohen Maße von der auratischen Wirkung des jeweiligen Akteurs und vor dem Hintergrund der sich vollziehenden Geschichte abhängig ist.

51 Das ist nicht als Kritik an den Filmen zu verstehen, sondern beschreibt ganz allgemein die Gegebenheiten für geschichtliche Darstellungen. Vgl. hierzu Franz Neubauer: »Das Faktum und das Bewusstsein vom Faktum sind so wenig dasselbe, daß sie vielmehr überhaupt erst in ihrer Trennung die Bedingung dafür sind, daß die Vorstellung von der objektiven Wirklichkeit in ihrer Bedingtheit durch das einzelne Bewußtsein als subjektiv verstanden werden kann.« (Neubauer 1984: 5)

deutlicht vor allem dieses Genre den Umstand, dass das Fernsehen heute »nicht nur eine mediale Technik zur Vermittlung von Geschichtswissen« ist, das andere erarbeitet haben, »sondern auch eine eigene Instanz der öffentlichen Geschichtskultur« (Knopp, Quandt 1988: 10), indem sie die sich ereignende Geschichte beständig dokumentiert und durch ihren ›Blick‹ filtert.

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 Schweizer 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 Rollentidentifikation, 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 Rollennurheberschaft 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 mitzubeachten.

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 gezeigten 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 biederer 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 Einzugsort 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 angesprochenen 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 Amts, 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.

föhrliche 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 Kleinstеuber 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 Erzähltalent«, 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 Heldentod: 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 Bilder 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 ROLLENTÄGERSCHAFT 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 Parteirepräsentant 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 Rollentwurf 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« (Kindelmann 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 Kindelmann 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. Kindelmann 1994: 32) In der politischen Rolle, so führt Kindelmann aus, kommen dabei die Qualifikationen und politischen Fähigkeiten zum Tragen, sie fassen den Darsteller als Amtsinhaber und Repräsentant. »Die stilistische Rolle« hingegen erfaßt laut Kindelmann »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 jungdlichem, 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 denen 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 unglaubwürdig 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 Hannarenate 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 verschiede-

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, wetterten 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 der 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 Elementen-

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.

ANGELA MERKEL - DIE MEDIENKANZLERIN?

Eine unbekannte Frau (aus dem Osten) kommt in ein kleines Mediendorf (Adlershof), das sich fest in der Hand des großen Medienzampanos Schröders befindet, der bislang noch alle seine Gegner im Duell bezwungen hat. Obwohl von Freund und Feind gewarnt, entschließt sich die offensichtlich chancenlose Frau, den übermächtigen Schröder herauszufordern und es kommt zum alles entscheidenden Duell.

So hätte sich vermutlich die Synopsis im Vorfeld des TV-Duells gelesen, das am 4. September 2005 abends um 20:15 Uhr stattfand, wäre es nicht um Politik gegangen. Denn der Umstand, dass zum ersten Mal eine Frau in einer öffentlichen Fernsehdebatte um den Einzug ins Kanzleramt kämpfen würde, hatte die Medien elektrisiert. Hinzu kam, dass Merkel als *Underdog* gegen den medienversierten Schröder chancenlos schien.

Wenig überraschend sah dann auch die Mehrzahl der Zuschauer in Schröder den Gewinner des Duells (vgl. Maurer et al. 2007: 237), attestierten der Herausforderin jedoch, sich gut geschlagen zu haben und besser als erwartet gewesen zu sein. Die Zeitungen wiederum stellten dieses Votum der Bürger auf den Kopf, indem sie hauptsächlich »das positive Auftreten Merkels herausstrichen« (ebd.) und sie damit indirekt zur Siegerin des Duells erklärten und anschließen auch »hochschrieben«.¹

Überraschender Weise und anders als im Vorfeld des Duells wurde weder in der medialen Duell-Auswertung noch im Duell selbst der Umstand, dass hier eine Frau den amtierenden Kanzler herausforderte, thematisiert, was daran liegen mag, dass weder Merkel noch Schröder diesen Umstand sonderlich betonten. Die Prognose Alice Schwarzers im Vorfeld des Duells, dass Merkel ein Terrain betrete, das bisher noch nie weiblich besetzt worden sei und sie daher etwas Neues erfinden müsse (vgl. AMD_05),² hat sich in diesem Sinne nicht bewahrheitet, weil zum

1 Damit sollte sich die Prognose Ulrich Reitz' von der Westfälischen Allgemeinen Zeitung bewahrheiten, der unmittelbar nach dem Duell genau diese Medienreaktion vorausgesagt hatte.

2 Alice Schwarzer äußerte diese These wiederholt: So in dem ZDF-Dokumentarfilm *Angela Merkel – Jetzt oder nie*, gesendet am 16. August 2005

einen die Legitimität ihres Eindringen in dieses Terrain von niemandem ernsthaft in Frage gestellt wurde und weil sie sich zum anderen in ihrem Auftreten von ihrem männlichen Gegenüber nicht sonderlich unterschied. Im Gegenteil, es war, »als würden da zwei Männer steh'n...« wie Esther Schweins in der Nachkritikrunde des ZDFs feststellte. Von daher mag es vielleicht nicht sonderlich überraschen, dass in der Nachkritik kaum noch über den Genderaspekt diskutiert wurde, es überrascht aber doch insofern, als das Thema im Vorfeld eine Hauptrolle zu spielen schien.

Schweins Beobachtung relativiert m. E. auch einige Aspekte der Politikdarstellung, die bislang immer als Nachteile für Frauen gewertet worden waren. Sie reichen von der zweifellos zutreffenden Feststellung, dass Politikdarstellung im Fernsehen, sieht man von den überwiegend weiblichen Moderatorinnen ab, vor allem eine von Männern dominierte Arena sei (vgl. Daiber/Skuppin 2006: 123), bis hin zu der These, dass »Aussehen und Kleidung [...] bei Frauen in Führungspositionen besonders kritisch beäugt« (ebd., 115) werden.

»Medien«, so die Merkel-Biografin Nicole Schley, »nehmen Politiker geschlechtsspezifisch wahr« (Schley 2005: 74), Frauen würden daran gemessen,

»ob sie schick angezogen sind, die neueste Schuhmode vorführen, einen guten Haarschnitt tragen und eine französische Maniküre bevorzugen. [...] Die Medien und die Sehgewohnheiten der Zuschauer verlangen von Frauen, sowohl durch Kleidung und Styling als auch durch eine angenehme Mimik und Körpersprache aufzufallen.« (Ebd.)

Dieser Auffassung kann ich mich nicht anschließen. Das Gegenteil scheint mir eher richtig zu sein, dass nämlich für männlich wie auch weibliche Politiker die *Maxime* gilt, bei der Kleidung auf Extravaganzen zu verzichten.³ Dem mehr oder weniger festgelegten Dresscode bei Männern, dunkler Anzug und eine (häufig rote) Krawatte, steht zwar eine etwas größere Auswahl der Garderobe bei Frauen gegenüber, und es mag sein, dass der größere Variantenreichtum mehr »potenzielle Fehlerquellen« (Voß 2007) birgt, die Gründe, daraus einen generellen Nachteil zu konstruieren, bleiben aber unersichtlich, besonders wenn man bedenkt,

(AMD_05), sowie direkt im Rahmen der Vorberichtserstattung des Duells beim ZDF.

- 3 Mirjam Dietz gesteht Frauen hier sogar etwas mehr Spielraum zu und sieht dies als ein Vorteil, denn, so die Modeexpertin, »[s]ie ist nun mal eine Frau und kann so auch modisch darstellen, dass sie anders an Probleme rangeht« (Dietz zit. n. www.charismakurve.de).

dass auch Schröders Stil und Auftreten – Brioni, Zigarre und (gefärbte?) Haare – häufig Thema einer kritischen Berichterstattung in den Medien waren. Es scheint viel mehr so zu sein, dass weder männliche noch weibliche Politiker vor einer solchen Kritik gefeit sind. Sowohl das Beispiel Schröder wie auch das Beispiel Merkel beweisen aber auch die diesbezügliche Lernfähigkeit der Polit-Darsteller. Fehler werden erkannt und abgestellt.⁴

Ein tatsächlicher Nachteil scheint Frauen aus ihren körperlichen und stimmlichen Voraussetzungen zu entstehen. Eine höhere Stimme und ein naturgemäß kleinerer Körperwuchs können zu unglücklichen Bildkompositionen führen, etwa dann, wenn die Kanzlerin beim Bad in der Menge zwischen den Personenschützern und männlichen Honoratioren der Partei kaum mehr zu sehen ist und/oder hin- und her geschubst wird. Stimmlich kann die Durchsetzungskraft weniger durchschlagend sein, auch wirkt eine sonore und tiefe Stimme allgemein vertrauenerweckender. Aber auch hier gibt es Beispiele aus der männlichen Politikerriege, die mit sprachlichen Mankos für Kritik oder Satire eine Angriffsfläche bieten, wie etwa Stoibers Neigung, die Sätze durch viele »Ähs« und eine abgehackte Sprache zu zerstückeln.

Frauen generell weniger zuzutrauen oder als politikunfähig darzustellen ist seit der »Frauen- und Gedöns«-Rede von Gerhard Schröder ein Tabu, und jedem ernstzunehmenden männlichen Politiker ist spätestens seitdem klar, dass mit machohaftem Auftreten und rüpelhaftem Benehmen kein Staat zu machen ist.⁵ Im Wahlkampfjahr 2005 verbot es sich von selbst,

-
- 4 Auf einen interessanten Aspekt weist Paula Diehl hin. In ihrem Aufsatz *Schönheit als Pflicht – Oder warum sich Berlusconi operieren ließ* (2007) führt sie aus, dass – zumindest in der Bundesrepublik – niemals zuvor der Diskurs über politische Macht so eng mit dem Schönheitsdiskurs verknüpft gewesen sei wie bei Angela Merkel: »Schönheits- und Machtdiskurse bedingen sich hier gegenseitig. Merkel wurde schön, und mit der gewonnenen Schönheit wurde auch ihre Macht plausibel.« (Ebd. 189) Die sichtbare Veränderung ihres Aussehens hin zum Weiblichen interpretiert Diehl als einen auf Kompensation abzielenden Kontrapunkt zu Merkels eher harter Themenwahl wie »Wirtschaftsfragen, [...] Professionalität und Ordnung« (ebd. 187). Und sie setzt Merkels Position als Kanzlerkandidatin damit ab von anderen Frauen, die in Deutschland Karriere in der Politik in eher weiblich besetzten Ressorts wie Familie, Soziales etc. machen und diese »weichen« Themen mit einem an männlichen Stilvorgaben der Politik orientierten formell-geschäftsmäßigen Auftreten zu konterkarieren suchten. (Vgl. ebd.)
- 5 Die SPD erwies sich hier sogar als besonders lernfähig und versuchte auf dem Gebiet der Frauenpolitik zu punkten. Sie produzierte im Wahljahr

Merkels Kanzlerfähigkeit wegen ihres Geschlechts in Zweifel zu ziehen. Es gibt zwar wahlkampfaktische Ausnahmen wie etwa die Aussage Münteferings im besagten Wahlkampf, in der er Merkel unterstellte: »Frau Merkel, Sie können das nicht, und Sie wissen das auch!« (Mün-tefering zit. nach Fehrle 2008: S. 3) Allerdings waren auch männliche Kanzlerkandidaten stets solchen Attacken, welche die Kanzlerfähigkeit des Neubewerbers in Zweifel ziehen, ausgesetzt.

Die Kanzlerfähigkeit unter Beweis zu stellen, ist, wie ich in diesem Buch gezeigt habe, ein generelles Darstellungsproblem des Herausfor-ders. Für diese Deutung spricht auch die Art und Weise, wie Müntefering sein Urteil über Angela Merkel inzwischen revidiert hat: »Jetzt ist sie [Merkel] es [Kanzlerin], jetzt kann sie es.« (Mün-tefering ebd.)

Frauen in politischen Ämtern zu kritisieren, ist eher schwierig und kann allenfalls auf humorvolle Art und durch die Hintertür geschehen. Die SPD versuchte dies 2005, indem sie den Wahlspot der CDU *Die Ku-gel* (WS_CDU_05) persiflierte: Während im Originalspot eine Kugel auf einem Sitzungstisch rollt und Wassergläser, Stifte und Papiere vom Tisch fegt und bevor sie auf den Boden fällt von Merkel gerade noch gestoppt wird, nimmt die Persiflage Merkels Neigung, sich zu versprechen, spiele-risch aufs Korn und macht klar, dass die »Regierungskugel« kein Spiel-zeug für kleine, nicht entscheidungsfreudige Mädchen ist. (Vgl. WS_SPD_05)

Ließen sich solche satirischen Merkel-Darstellungen 2005 noch gut in den allgemeinen Tenor der Medienlandschaft einbinden, der Merkel ei-nen prinzipiell eher schwachen Medienauftritt bescheinigte, so lässt sich gut drei Jahre nach Merkels Regierungsantritt erstaunlicher Weise fest-stellen: Angela Merkel ist zur »Medienkanzlerin« gekrönt worden. (Vgl. etwa Minkmar 2006; Schlieter 2007) Das Hamburger Abendblatt attes-tiert der so gar nicht verspielt erscheinenden Kanzlerin dabei gar einen »spielerischen Wandel« (Küchen 2006) und *Der Spiegel* sieht in dem nicht-offiziellen Rennen um den großen Polit-Darstellerpreis die amtie-rende Kanzlerin vor ihrem Amtsvorgänger Gerhard Schröder (vgl. Schwennicke 2008).

Meiner Beobachtung nach hat sich allerdings weniger der Stil der Po-litikerin Angela Merkel gewandelt, sondern die Medien haben sich viel-mehr dazu entschlossen, den im Vergleich zu Schröder anderen Darstel-

2002 einem Wahlwerbespot, der im Stile der 50er Jahre die Frau klischee-haft als fleißiges Heimchen am Herd zeigt und stellte dies als (rückwärts-gewandte) Zukunftsversion des damaligen Unionskanzlerkandidaten Stoi-ber dar. (Vgl. WS_SPD_05/2)

lungsstil Merkels zu akzeptieren und die positiven Aspekte ihrer Auftritte hervorzuheben. Denn, wie die Evelyn Roll feststellt, gibt (und gab) es

»bei jedem Termin immer zwei Sorten Bilder, die man von Angela Merkel bekommen kann: Die doofen, das Pokergesicht mit dem Spardosenmund, den nach unten gezogenen Mundwinkeln und den hängenden Backen, und die anderen, die verschmitzteren, lockeren, gelösten.« (Roll 2005: 350)

Die jeweilige Bildauswahl, so die Merkel-Biografin weiter, spiegelt den Popularitätswert, den Angela Merkel gerade hat:

»Die Fotografen und Kameralleute haben immer beides im Kasten, weil es keine zehn Minuten gibt, in denen Merkel nicht beide Arten von Gesichtern macht. Aber der Redakteur nimmt das Hängegesichtsphoto, wenn gerade Hängepartie angesagt ist, und die strahlende Angela Merkel, wenn sie gerade Kanzlerkandidatin geworden ist.« (Ebd.)

Es ist demnach also weniger die Kanzlerin selbst, die hier eine Wandlung durchgemacht hat, als eher die Journalisten und Nachrichtenredaktionen. Daher mag es zwar stimmen, dass die Bundeskanzlerin bei ihren Auftritten »souveräne Gelassenheit« (Küchen a.a.O.) an den Tag legt, dies allerdings als ein absolutes Novum darzustellen, ist absurd, denn Merkel war, wie die Analyse ihres Auftritts bei Günter Gaus im Jahre 1991 zeigt, bereits in den 1990er Jahren in der Lage Fernsehauftritte souverän zu absolvieren (vgl. GG91). Deswegen ist auch die These von der Wandlung der Anti-Medien-Figur Merkel zur Medienkanzlerin Merkel mehr als fragwürdig. Vielmehr könnte man von einer Wandlung der Medien von Merkel-Kritikern hin zu Merkelfreunden sprechen.

Die Behauptung, Merkel habe ihr altes Image gegen ein neues eingetauscht, wird oft an ihrem äußerlich gewandelten Stil festgemacht, aber trotz leicht veränderter Garderobe, Frisur und Make-up bleibt Merkel ihrem unprätentiösen Stil treu, wie Jörg Feuk von der TU-Darmstadt feststellt (vgl. Feuk 2007). Die äußeren Veränderung zu einem medientauglicherem Auftritt sind von daher wohl eher ihrem Pragmatismus und der frühen Einsicht Merkels geschuldet, dass »Anpassung an bestimmte Verhältnisse [...] auch Teil meines Lebens [sind]« (GG91: 177). Dass sie als Bundeskanzlerin hier gewisse Zugeständnisse macht, ist also keine Überraschung, und es erscheint von daher auch nicht folgerichtig bei Merkel eine grundlegende Änderung in ihrem Verhältnis zu den Medien festzustellen. M.E. ist eher das Gegenteil der Fall:

Merkel kommt gerade wegen ihrer ostentativen Weigerung, sich dem Schönheits- und Schönsprechdiktat der Medien zu unterwerfen, gut an.

Aufgesetzte Personalisierungsstrategien wie die »Angie-Kampagne« im Wahljahr 2005 sind eher stilistische Experimente, die nicht besonders nachhaltig erscheinen.⁶ Anstatt auf Emotionen zu setzen, gibt sich Merkel bevorzugt als arbeitsame Macherin, die keine Zeit für solche »künstlichen« Inszenierungen hat.

Der Kommunikationswissenschaftler Lars Rosumek, der in seinem Buch *Die Kanzler und die Medien* (2007) unterstellt, alle Kanzler seit Adenauer wären mehr oder weniger Medienkanzler gewesen, weist zu recht darauf hin, dass das Zur-Schau-Stellen von »Nicht-Inszenierung« nicht heißt, »dass Merkel sich nicht inszeniert« (ebd. S. 272). Im Gegenteil: die dargestellte Nüchternheit, die Betonung der vielen Arbeit, die man zu bewältigen habe, bedeuten nach dem beweglichen Selbstdarsteller Schröder lediglich einen Stilwechsel: »Nach der Lyrik nun die Prosa.« (Ebd.)

Der hier skizzierte Meinungsumschwung der Medien und die Analyse Rosumeks untermauern die in diesem Buch aufgestellte These, dass nicht die Darstellerpersönlichkeit in der Rolle aufgeht – sondern umgekehrt – die Rolle als Teil des Figurenkonzepts in die Darstellung inkorporiert wird. Merkels Darstellungsstil fußt nämlich wie sich zeigt auf konstante Stilmittel:

Bereits im Wahlkampf 2005 gab sich Merkel als ehrliche Macherin, die den Wähler nicht im Unklaren über die Vorhaben nach einer gewonnenen Wahl lässt. Dies lässt sich inhaltlich an ihrem ambitionierten Wahlprogramm ablesen, das umfassende Reformen und Veränderungen vorsah; darstellerisch löste sie diese Vorgabe bei den Fernsehauftritten auch ein. Sowohl der Wahlwerbespots von 2005 (WS_CDU05) als auch ihre Auftritte in Wahlkampf Live (WL05) und das Duell (DUELL 05) zeigen ästhetische und argumentative Elemente, die zu einem guten Teil den Überzeugungen der Kandidatin entspringen. Dies legt zumindest das Interview mit Günter Gaus nahe, in dem sie bereits 1991 die Ansicht formuliert, »daß man in der politischen Arbeit auch zum Machbaren kommen muß und nicht zu lange sich im eigenen Diskutieren verlieren sollte« (GG91: 180). Der Wahlspot und ihre Auftritte in Wahlkampf Live bzw. im Duell zeigen dabei das Spektrum ihres darstellerischen Handelns. Sie reichen von dem Auftritt der (kühlen) Technokratin der Macht über die erfolgreiche Reformerin bis hin zur Rolle der dankbaren Politikerin, die dem Land das zurückgeben will, was sie einst von ihm bekam.

6 Diese Kampagne sollte, versehen mit dem gleichnamigen Lied der Rolling Stones, der Kanzlerkandidatin ein mediengerechtes Image verpassen. Allerdings passte es, wie Rosumek treffend feststellt, »abgesehen von den depressiven Avancen des Songtextes, nicht [...] zur Kandidatin« (Rosumek 2007: 272).

Diese Qualitäten stellte sie in den unterschiedlichen Formaten je nach Situation angemessen und wirksam aus.

Wie schon beschrieben, zeigt der Wahlwerbespot der CDU von 2005 zeigt, wie eine Kugel, von der Hand eines Mannes in Bewegung gesetzt, von einem Konferenztisch Gegenstände wie Papier, Bleistifte und ein Wasserglas herunter fegt. Begleitend dazu zählt eine Stimme aus dem Off die Versäumnisse der rot-grünen Regierung auf: geringes Wachstum, Arbeitslosigkeit, Anwuchs der Staatsverschuldung. In ihrem anschließenden Statement plädiert Merkel für »einen klaren Kurs« und »eine verlässliche Politik« (WS-CDU_05). Wie andere Wahlspots auch, belässt der Film Merkel nur wenige Möglichkeiten ihr Programm und ihren Standpunkt vertiefend auseinander zu setzen. Außerdem verzichtet er – und dies ist eine Parallele zu dem Kandidatenspot der SPD von 1998 – auf dokumentarisches Bildmaterial, das die Kanzlerfähigkeit der Kandidatin unter Beweis stellen könnte. Im Gegensatz zu ihm verzichtet er aber auch auf positiv emotionalisierende Elemente und entwirft auf diese Art ein Gegenbild zu dem amtierenden Kanzler Schröder.⁷ Mit dem nüchternen Arrangement des Büroraumes bildet der Film quasi visuell den Unterschied der Kandidatin zu dem (noch) amtierenden Kanzler ab: Hier der »Medienkanzler« Schröder, dort die nüchterne Kandidatin. Der Grundtenor des Films ist: »keine leeren Versprechungen, kein verschönerndes Bildmaterial. Hier steht eine Frau, die den Wählern ein klares Angebot macht.« Ihre Sätze sind dabei schnörkellos einfach und wirken ebenso aufgeräumt wie die Bildkomposition. Inhaltlich bietet der Spot freilich wenig mehr als die Bitte der Kandidatin, die Wähler mögen ihr und der CDU den Regierungsauftrag erteilen.

Das Verständnis von Politik als zielorientiertem Dienstleistungsangebot, das in diesem Spot zum Ausdruck kommt, lässt sich bis in die ersten Tage von Merkels politischer Karriere zurückverfolgen⁸, und taucht in variierten Form auch in ihren anderen Auftritten auf. So spricht sie in *Wahlkampf Live* davon, dass man dem Wähler ein Angebot gemacht ha-

7 Dies bedeutet freilich nicht, dass der Film nicht einen hohen Grad an Kunstfertigkeit aufweist, der allerdings weniger mit dem Verhalten der Kanzlerin als mit der medialen Rahmeninszenierung zu tun hat. Karl Prümms Interpretation des Kugel-Wahlspots als einer Filmsequenz, die »konsequent durchgestaltet nach dem Muster einer Spielfilmsequenz ist«, (Prümm 2007: 184) lässt sich hier ohne weiteres folgern.

8 So zeigt sich bereits in ihrem Gespräch mit Günter Gaus ihr Verständnis von Politik als leistungsorientierte Dienstleistung, wenn sie etwa sagt: »[I]ch glaube, die Bürger erwarten von den Politikern so eine Art Dienstleistung, und die besteht darin, daß man bestimmte Probleme löst.« (GG91: 181)

be.⁹ – Anders jedoch als im eher kühl erscheinenden Wahlwerbespot bindet Merkel bei diesem Auftritt ihr Werben für Veränderungen und ihre Bewerbung um die Kanzlerschaft plausibel an ihre Biographie an:

»Ich sage ihnen das ganz persönlich: Ich hab in meinem Leben, 1989 durch den Fall der Mauer, erlebt, dass sich fast alles verändert hat. Und ich habe durch diese Veränderung unglaublich viele Chancen bekommen [...] Ich sage, weil ich dieses Erlebnis hatte, dass aus Veränderungen völlig neue Möglichkeiten entstehen – genau aus diesem Grunde möchte ich meinem Lande dieses wieder zurückgeben.« (WL05)

Auf ähnliche Weise verknüpft sie die Motive »Reformen« und »persönliche Erfahrung« mit der angestrebten Kanzlerschaft auch im Duell mit Schröder, allerdings mit dem Unterschied, dass sie nicht auf ihre biographische Erfahrung verweist, sondern auf ihre reformerische Leistungsbilanz als Vorsitzende der CDU: »Ich habe die CDU auf einen Modernisierungskurs gebracht, der uns fit macht für das 21. Jahrhundert [...] genau das traue ich mir auch zu für Deutschland.« (DUELL05)

Diese Versuche, die eigenen Leistungen und persönlichen Erfahrungen zum Ausweis der eigenen Kanzlerfähigkeit zu nutzen, sind allerdings auf Leistung und Erfolg beschränkt. Allen Auftritten mangelt es an emotionalen Aspekten.

Eine denkbare Erklärung hierfür ist, dass Merkel absichtsvoll auf Themen und Hinweise verzichtet hat, die sie als zu weiblich und mütterlich hätten erscheinen lassen. Der Einbruch in die Männerdomäne »Kanzleramt« war aus dieser Perspektive dem Volk nur zuzumuten, wenn sicher gestellt ist, dass ansonsten alles mehr oder weniger beim Alten bleibt. Angela Merkel hat erst jüngst wieder darauf hingewiesen, dass sie in der Politik den Umstand, dass sie eine Frau ist, nie sonderlich betont habe, aber, je länger sie in der Politik sei, ihr »Frausein [...] offener betone« (Merkel/Hensel 2009: 8)

Sicher musste Merkel sich als Kanzlerin ihrer Rolle erst annähern und sie ausprobieren. Die Art und Weise, wie sie dies tat und immer noch tut, ist indes keine Neu-Erfindung ihrer selbst, sondern baut auf dem inzwischen akzeptierten und stabilen Image der pragmatischen, technikversierten Macherin auf.

Für dieses Image haben sich für Merkel dank dem WEB 2.0 neue und adäquate Darstellungsmöglichkeiten ergeben. Die Installation ihres

9 »Unser Angebot heißt [...] lässt uns bestimmte Veränderungen durchsetzen, dann können wir es auch schaffen, dass es Deutschland besser geht.« (WL05)

eigenen Videoblogs im Internet (www.bundestkanzlerin.de) entspricht dem Medienbild Merkels als technisch interessierter Kanzlerin. Zudem hat sie sich mit ihrem *Podcast* – als weltweit erste Regierungschefin überhaupt – an die Spitze einer kommunikationstechnischen Entwicklung gestellt, die ihrem Credo von Deutschland als Land der Innovationen entspricht. Ein wesentlicher Teil ihrer Selbstdarstellung findet so in einem Medium statt, von dem die Fernseh-Kanzler Brandt und Schmidt nichts ahnten und die Kohl und Schröder nur wenig zu nutzen wussten. Und auch wenn das Internetfernsehen von der Produktionsweise her dem alt-hergebrachten TV gleicht, so ergeben sich doch wesentliche Änderungen von denen die Kanzlerin profitieren kann. Denn sie hat hier die Möglichkeit – und dies ist eine Parallele zu den Produktionsbedingungen der Wahlwerbespots – ihr Erscheinungsbild vollständig zu kontrollieren. Das Produkt, die Botschaft, wird so ohne den sonst üblichen Reibungsverlust durch die Medienfilter¹⁰ an die Öffentlichkeit gebracht. Durch den Stil und die Kulisse des Kanzleramts erscheinen die *Podcasts* als offizielle Nachrichten. Damit gelingt es ihr auch eine zwar medial vermittelte aber unmittelbar erscheinende Bürgernähe herzustellen; eine Fähigkeit, die bislang bei ihr vermisst wurde.

Auch wenn die öffentliche Wahrnehmung dieses Formats bei weitem noch nicht an die der meinungsführenden Medien heranreicht, so ist das »Merkel-TV« mit einer wöchentlichen Rate von 10.000 bis 35.000¹¹ Downloads inzwischen doch zu einem ernstzunehmenden Kommunikationsmittel geworden, das auch andere Politiker und Parteien für sich zu nutzen wissen. (Vgl. hierzu Scheurle 2008) Merkel wirkte hier zunächst zwar etwas hölzern und die anfänglich immer gleiche Kulisse ihres Kanzlerbüros war wenig glücklich gewählt, weil sie konträr zum eher dynamischen Prinzip des *Podcastings* wirkte. Inzwischen aber sendet die Kanzlerin ihre Nachrichten aus allen Ecken und Winkeln des Kanzleramtes und wirkt dabei zunehmend souveräner. Seit dem hundertsten Videopodcast (vom 20.09.2008) ist die Kanzlerin von einem Display gerahmt, das den Namen des *Podcasts* zeigt. Womit die Offenheit des Szenarios wieder etwas zurückgenommen wurde. Kulisse und Requisiten im *Podcast* sind dezent, aber immer mit deutlichem Bezug zum angesprochenen Thema. So ist der *Podcast* vom 12.07.2008, in dem die Kanzlerin auf die Gründung der Mittelmeerunion eingeht, in der Bibliothek des Kanzleramtes aufgenommen. Eine aufgestellte Landkarte zeigt die in Frage ste-

10 Man spricht hier auch von der »Gatekeeper«-Funktion der Medien, da sie bislang in letzter Instanz entscheiden konnten, was dem (Fernseh-)Publikum gezeigt wird und was nicht.

11 Die Zahlen beziehen sich auf das zweite Halbjahr 2006, aktuellere Zahlen waren leider nicht zu bekommen. (Quelle: Bundeskanzleramt)

hende Region, die die Kanzlerin in ihrer Darstellung allerdings nicht weiter einbezieht. (MVC_3) Der *Podcast* vor dem Besuch des israelischen Premierministers in Deutschland (vgl. MVC_5) ist im Konferenzzimmer aufgenommen, das eine dem Anlass entsprechende Beflaggung (israelische und deutsche Fahne) zeigt. Wenn auch die direkte Ansprache noch lange nicht zu ihren starken Darbietungen gehört, weil sie immer noch eher aufsagt als frei spricht, so vermag sie hier doch zu überzeugen, weil sie ihre Fehler – Versprecher etwa, oder ihre immer noch etwas hölzerne Art – nicht mehr krampfhaft zu überspielen sucht, sondern als Teil ihrer Darstellung akzeptiert. Zudem gelingt es ihr hier, anders als in der oben geschilderten Angie-Kampagne, eine persönliche Note einzubringen: Wenn sie bspw. auf die Fußball WM 2006 (vgl. MVC_1) zu sprechen kommt oder Weihnachten (vgl. MVC_4) thematisiert, so erscheinen diese *Homestory*-Themen weder aufgesetzt noch künstlich.¹²

KANZLERINDARSTELLUNGEN - EIN (VORLÄUFIGES) RESÜMEE

Im September 2005 wurde Angela Merkel per vorgezogenen Bundestagwahlen zur ersten Bundeskanzlerin Deutschlands gewählt. Auch sie stellt sich dem Mediensystem in denselben Formaten wie ihre Vorgänger. Ihre Auftritte als Kanzlerin, besonders in den *Podcasts*, zeigen eine kontinuierliche darstellerische Entwicklung. Zu Beginn der Sendung war offenbar, dass die Kanzlerin die souveräne Darstellung im Fernsehen noch probte und ihr Bemüht-Sein, die ›richtige‹ Sprache und Gestik anzuwenden, war offenkundig. Inzwischen hat sie eine gewisse Souveränität im Umgang mit diesem Format gewonnen. Anfangs war ihr Bemühen, ihre Botschaft direkt an das Publikum zu senden, deutlich wahrnehmbar und wirkte stellenweise verkrampft. In solchen Momenten schien sie so von dem Bemühen, alles richtig zu machen, befangen, dass ihr ›Selbst‹ in solchen Situationen nahezu nicht existent war. Das anfänglich gut wahrnehmbare Unbehagen vor der Kamera und das Ablesen sind als anfängliche ›Fehler‹ einem mehr oder weniger gelassenem Auftreten gewichen, das die eigenen Unzulänglichkeiten akzeptiert. Der Effekt: Sie beherrscht nun die Szene, früher war es andersherum.

Merkel ist aber besonders dann gut, wenn Sie keine Text- oder Rollenvorgabe zu erfüllen hat, sondern ihre Gedanken und Vorstellungen in freier Rede entwickeln kann. Sie ist wohl eher ein Improvisationstalent.

12 Beim Thema Fußball kommt freilich der Umstand hinzu, dass sich ein Millionenpublikum von der echten Begeisterung und Anteilnahme der Kanzlerin an dem Spiel überzeugen konnte.

Wenn sie bestimmte Rollenmuster erfüllen muss, ist ihr deutlich anzusehen, wie sehr sie dies als Last empfindet.

Das Live-Format scheint ihr also mehr zu liegen. So sind im Gespräch mit Gaus keinerlei Anzeichen von Nervosität erkennbar und auch im Duell mit Schröder trat sie souverän auf und verriet nur selten Lampenfieber oder Unsicherheit. Als sie im Streitdialog mit Schröder das mediale Umfeld scheinbar ignorierte und nicht gewaltsam versuchte, alles richtig zu machen, sondern ganz bei sich und ihren Argumenten war, erschien sie gelassener und damit auch überzeugend. In solchen Momenten wurde sie ihrem selbst angestrebten Image von der ehrlichen, in der Sache hart bleibenden Reformerin besonders gerecht.

Gleichwohl musste sie in der Wahlnacht 2005 zur Kenntnis nehmen, dass das Image der Reformerin in der öffentlichen Wahrnehmung auch schnell in das Image der kalten Technokratin umschlagen kann. Ihr Rollenmodell für die Wahl als ›Reformerin‹ kann in Anbetracht der nur knapp gewonnenen Wahl nur bedingt als erfolgreich gelten.¹³ Es ist daher auch nicht überraschend, dass sie ihren Reformeifer nach der Wahl merklich bremste.¹⁴ Dem bereits von Schröder reformgeschockten Wahlvolk eine noch härtere Reformfigur als Alternative anzubieten, war – auf die Wahl bezogen – womöglich die falsche Strategie, die beinahe noch den sicher geglaubten Sieg gekostet hätte.¹⁵

-
- 13 Vieles spricht dafür, dass die Wähler 2005 eine Koalition aus CDU/CSU und FDP als zu neoliberal empfanden, gleichzeitig war die Aussicht eine Frau als Kanzlerin zu bekommen vielen Stammwählern der CDU nicht genehm. Dies bewirkte zwar einen Zuwachs an Stimmen der FDP, der allerdings den Stimmenverlust der CDU – anders als bei der Landtagswahl 2009 in Hessen – nicht auszugleichen vermochte. Um das Wunschziel von Merkel und Westerwelle – eine Koalition der bürgerlichen Parteien – zu erreichen, wird ein grundlegender Strategiewechsel nötig sein. (Vgl. Ulrich 2009: 1)
 - 14 Dieser Umstand ist freilich auch auf den so genannten Juniorpartner der großen Koalition, SPD, zurückzuführen, der der Kanzlerin nur begrenzten Spielraum lässt.
 - 15 Andere Gründe für den relativen Wahlmisserfolg können freilich auch darin gesehen werden, dass der Wähler im letzten Moment doch eher den Wechsel scheut und auf Altbewährtes zurückgreift. Auf der anderen Seite war die Wechselstimmung in der Bevölkerung so extrem, dass diese Tendenz vermutlich eher geringen Einfluss auf das Wahlergebnis hatte. Eine weitere, vermutlich gewichtigere Ursache waren die Sympathiewerte der Kandidaten. Laut der *Forschungsgruppe Wahlen* wünschten sich im September noch 53% der befragten Bevölkerung Schröder als Kanzler, nur 39% votierten für die Herausforderin.

Das Image der ehrlichen Politikerin, die sagt, was sie meint und tut was sie sagt, ist ihr nach der Wahl aber gut bekommen. Bei den regelmäßigen Umfragen, wem die Deutschen bei einer Direktwahl ihre Stimme geben würden, führt sie derzeit mit gebührendem Abstand, egal ob der potentielle Herausforderer der SPD nun Beck oder Steinmeier heißt.¹⁶

Im Interview mit Gaus, aber stärker noch in dokumentarischen Filmen über Merkel (etwa: AMD_05), wird der rationale Stil Merkels oft an ihre Sozialisation im Osten und ihre naturwissenschaftliche Ausbildung zurückgeführt und wirkt so als authentifizierendes Moment. Wenn richtig ist, was in diesem Buch gesagt wurde und für die Kanzlerdarstellungen gilt, dass die Kanzlerfähigkeit und Kompetenz des jeweiligen Rollenträgers unter Beweis gestellt werden muss, so kann Merkels Rollendarstellung soweit als gelungen angesehen werden. Das Image der sachorientierten, nüchternen Kanzlerin, die etwa zum erfolgreichen Abschluss des Koalitionsvertrages Mineralwasser statt Sekt ausschenkt,¹⁷ erscheint nicht nur glaubwürdig, es wird auch honoriert. Es hat seine Grenzen freilich dort, wo das Volk vor der ›Wahrheit‹ zurückschreckt und aus Bequemlichkeit lieber auf Altbekanntes zurückgreift.

16 Vgl. etwa den *Deutschland-Trend* der ARD; Frage: Sind Sie mit der Arbeit des/der Politiker/in zufrieden? Angela Merkel: 71 Prozentpunkte, Frank-Walter Steinmeier: 69 Prozentpunkte; Wen würden Sie wählen? Merkel: 54%; Steinmeier: 31% (Umfragewerte im November 2008; Quelle: Infratest-Dimap).

17 Vgl. etwa die Wirtschaftswoche vom 11.5.2005, die titelte: »Selters statt Sekt; Union und SPD gehen nüchtern ans Werk.«

AUSBLICK

Wenn es auch nach knapp vier Jahren Regierungszeit etwas zu früh ist, um von einem prägenden Stil der Kanzlerin zu sprechen, so zeigen ihre Auftritte im ersten Wahlkampf wie auch ihr regelmäßiger Videoblogg eine klare ästhetische Handschrift. Nach dem intuitiven *Political Animal* Schröder folgt nun also die sachliche, nüchterne Frau für ernste Zeiten. Dies zeigt auch, dass eine weitere These zutreffend ist, die in diesem Buch aufgestellt wurde, nämlich dass sich der bzw. die Herausforderin ästhetisch wie inhaltlich dezidiert von ihrem Gegner/Vorgänger absetzen muss, um sich wirkungsvoll zu profilieren. Hinsichtlich des anstehenden Wahlkampfes darf man gespannt sein, wie die Kanzlerin der großen Koalition und ihr Außenminister, die dann aller Voraussicht nach beide die Kanzlerkandidaten sind, diese Aufgabe lösen werden. Dabei ist offen, welches Image Merkel für den kommenden Wahlkampf bemühen wird. Dies umso mehr, weil ihre rationale und inhaltliche Kompetenz ernsthaft nicht mehr angezweifelt wird und es für sie daher umso mehr darum gehen wird, auch emotional zu überzeugen.

Die ersten Regierungsjahre hat Merkel als Regierungschefin trotz der Probleme, die mit der Bildung einer großen Koalition zusammenhängen, darstellungstechnisch zunehmend gut gemeistert. Inwiefern es ihr gelingt, in der Rolle der Kanzlerin ihren persönlichen Stil und damit qua ihrer Persönlichkeit die Kanzlerinnen-Rolle neu zu definieren, wird auch darüber entscheiden, wie uns die erste Bundeskanzlerin Deutschlands in Erinnerung bleiben wird. Dass sie jedoch als die Frau in die Geschichte eingehen wird, der es gelang, zur ersten Bundeskanzlerin Deutschlands gewählt zu werden, steht fest. Der Eintrag der Person Merkel in die Geschichtsbücher ist damit gesichert.

Als Kanzlerpersönlichkeit fügt sie sich in die Reihe ihrer männlichen Vorgänger nahtlos ein. Der Umstand, dass sie eine Frau ist, ist eine Zäsur, sicherlich, eine Revolution ist es indes nicht. Dafür haben wir uns an ihre alltägliche mediale Präsenz schon viel zu sehr gewöhnt. Dass sie uns dabei u. U. als wohltuend nüchtern im Vergleich zum »Medienkanzler« Schröder erscheint und glücklicher agiert als etwa ihre Amtsvorgänger

Ludwig Erhardt und Kurt-Georg Kiesinger hat sicherlich nichts mit ihrem Geschlecht zu tun.

Ob sie als große Kanzlerin in die Geschichte eingehen wird, wie Konrad Adenauer, Willy Brandt und Helmut Kohl oder als Kanzlerin, die sich, wie seinerzeit Helmut Schmidt, in der Krise bewährt hat, hängt auch mit den Herausforderungen zusammen, die ihr die Geschichte stellen wird. Die Finanzkrise wird ihr Geschick und ihre glückliche Hand nun erstmals herausfordern. Denn auch wenn klar ist, dass es nicht an Merkel als Einzelperson liegen wird, ob diese Krise globalen Ausmaßes überwunden werden kann, so werden wir uns doch an sie als deutsche Kanzlerin erinnern, die uns vor dem Schlimmsten bewahrt oder, um es dramatisch zu zuspitzen, ins Verderben gestürzt hat.

Die Fixierung in der Politik auf Namen und Personen markiert im Übrigen einen deutlichen Unterschied zum aktuellen Kunst-Theater, wo die Persönlichkeit des Darstellers häufig zur Disposition gestellt wird, indem die Einheit der Figur oder auch das Selbst des Akteurs durch Rollensplitting und andere Techniken vielfach wieder aufgelöst wird. Um den Publikumserwartungen gerecht zu werden, benötigt die politische Bühne nach wie vor die Darstellerpersönlichkeit. Denn hier besteht seitens des Publikums auch weiterhin die Sehnsucht nach Persönlichkeiten. »Hier«, so stellt der Parteienforscher Franz Walter fest, »können nur jene *Top-dogs* reüssieren, die über Kompetenz durch Wissen, über Kommunikations- und Vernetzungsqualitäten verfügen« (Walter 2006; Herv. im Original) und insofern immer auch als Persönlichkeit eine einheitliche und glaubwürdige Figur machen. Das politische Theater und ihre Darsteller hinken hier der Entwicklung des Kunst-Theaters hinterher. Dass sich das Darstellungsverhalten der politischen Akteure weniger an den progressiven Forderungen einer Theateravantgarde orientiert, sondern eher an dem Gebrauchswert der Wirklichkeit, hat insofern etwas Tröstliches, als ihr darstellerisches Handeln mehr oder weniger berechenbar bleibt.

Dies weist nicht zuletzt auch auf unser Vermögen allgemein hin, Theater von Politik unterscheiden zu können und auf unser Wissen, dass Politik primär andere Aufgaben zu erfüllen hat als die Kunst.

QUELLEN- UND LITERATURVERZEICHNIS

FILME

Die zur Analyse verwendeten Filme sind im Fließtext mit Siglen versehen, die hier links angegeben werden; die Quellhinweise sind rechts angegeben. Soweit zur Überprüfung von wörtlich verwendeten Zitaten, existierende Textprotokolle verwendet wurden, sind diese Bücher als Quellhinweise in eckigen Klammern mitvermerkt.

Wahlwerbefilme

Siglen	Titel u. Quelle
WS_CDU_57	Wahlwerbefilm CDU S/W 1957; ca. 12 min.; Quelle: Archiv der Konrad Adenauer Stiftung
WS_CDU_83	»Arbeit, Frieden, Zukunft«; Wahlwerbefilm CDU Farbe 1983; 2:30 min. Quelle: Archiv der Konrad Adenauer Stiftung
WS_CDU_90	»Kanzler für Deutschland«; Wahlwerbefilm CDU Farbe 1990; 2:30 min.; Quelle: Archiv der Konrad Adenauer Stiftung
WS_CDU_94	»Sicher in die Zukunft«; CDU 1994 Farbe; 2:30 min.; Quelle: Archiv der Konrad Adenauer Stiftung
WS_CDU_05	Wahlspot 05 youtube: http://www.youtube.com/watch?v=R3AQwAp7-sg
WS_SPD_69	»Bürger für Brandt«; SPD 1969; S/W; ca. 5 min.; Quelle: Archiv der sozialen Demokratie
WS_SPD_72	Wahlwerbefilm SPD 1972; Farbe; 2,30 min.; Quelle: Archiv der sozialen Demokratie
WS_SPD_80a	»H. Schmidt zur Sicherheitspolitik«; SPD 1980; Farbe; 2 min. (zensiert); Quelle: Archiv der sozialen Demokratie
WS_SPD_80b	»SPD-Wahlwerbefilm«; SPD 1980; Farbe; 2,31 min.; Quelle: Wolfgang Dresler/Jutta Ackermann:

	Parolen und Polemik – Die Geschichte der deutschen Wahlwerbefilme; DVD Farbe & S/W 112 min.
WS_SPD_98	»Arbeit«; SPD 1998 Farbe; 90 sek.; Quelle: Konrad Adenauer Stiftung
WS_SPD_02	Wahlspot, SPD 2002; Farbe; ca. 60 sek.; eigene Aufzeichnung
WS_SPD_05	»Vertrauen in Deutschland«; SPD 2005; Farbe ca. 60 sek.; eigene Aufzeichnung
WS_SPD_05/2	»Flip-Flop«, Wahlspot der SPD von 2005, eigene Aufzeichnung

Günter Gaus: *Zur Person*

Siglen	Titel u. Quelle
GG64	Willy Brandt; Zur Person – ZDF – gesendet am 30.09.1964 [s. auch Gaus 2000]; Quelle: Haus der Geschichte, Bonn
GG65	Konrad Adenauer; Zur Person – ZDF – gesendet am 29.12.1965 [s. auch: Gaus 2000]; Quelle: Haus der Geschichte, Bonn
GG66	Helmut Schmidt; Zur Person – ZDF – gesendet am 08.02.1966 [s. auch: Gaus 2000]; Quelle: Haus der Geschichte, Bonn
GG70	Helmut Kohl; Zu Protokoll – SWF – gesendet am 04.10.1970; Quelle: Haus der Geschichte, Bonn
GG87	Willy Brandt; Deutsche – WDR – gesendet am 1.3.1987; Quelle: Haus der Geschichte, Bonn
GG91	Zur Person: Angela Merkel; Günter Gaus im Gespräch mit Angela Merkel am 26. Oktober 1991; Quelle: Haus der Geschichte, Bonn
GG98a	Helmut Kohl; Zur Person – ORB – gesendet am 26.08.1998; Quelle: Haus der Geschichte, Bonn
GG98b	Gerhard Schröder; Zur Person – ORB – gesendet am 10.06.1998; Quelle: Haus der Geschichte, Bonn
GG03	Gerhard Schröder; Zur Person – ORB – gesendet am 26.11.2003; Eigene Aufzeichnung.

Fernsehduelle

Siglen	Titel u. Quelle
DTW72	Vier Tage vor der Wahl – ARD/ZDF – gesendet am 15.11.1972; 132 min. [s. auch: Klein 1990]; Quelle: ZDF
DTW76	Drei Tage vor der Wahl – ARD/ZDF – gesendet am 30.09.1976; 236 min. [s. auch: Klein 1990]; Quelle: ZDF
DTW80	Drei Tage vor der Wahl – ARD/ZDF – gesendet am 02.10.1980; 210 min. [s. auch: Klein 1990]; Quelle: Archiv der sozialen Demokratie
DTW83	Drei Tage vor der Wahl – ARD/ZDF – gesendet am 03.03.1983; 185 min. [s. auch Klein 1990]; Quelle: Archiv der sozialen Demokratie
DUELL02	Das TV-Duell – ARD/ZDF – gesendet am 8.09.2002; 75 min.; eigene Aufzeichnung
DUELL05	Kanzlerduell – ARD/ZDF/RTL/SAT 1 – gesendet am 4.09.2005; 90 min.; eigene Aufzeichnung

Wahlkampf Live

Siglen	Titel u. Quelle
WL72	Wahlkampf Heute Abend – ZDF – gesendet am 12.11.1972; 90 min.; Quelle: ZDF
WL76	Wahlkampf Heute Abend – ZDF – gesendet am 26.09.1976; 75 min.; Quelle: Archiv der sozialen Demokratie
WL80	Wahlkampf Heute Abend – ZDF – gesendet am 28.09.1980; 75 min.; Archiv der sozialen Demokratie
WL83	Wahlkampf Heute Abend – ZDF – gesendet am 27.03.1983; 90 min.; Archiv der Konrad Adenauer Stiftung
WL90	Wahlkampf Heute Abend – ZDF – gesendet am 25.11.1990; 90 min.; Archiv der Konrad Adenauer Stiftung
WL98	Wahlkampf Heute Abend – ZDF – gesendet am 18.09.1998; 50 min.; Archiv der Konrad Adenauer Stiftung

WL02	Wahlkampf Live – ZDF – gesendet am 16.09.2002; 50 min.; Eigene Aufzeichnung
WL05	Wahlkampf Pur – ARD – gesendet am 16.08.2005; 60 min.; Eigene Aufzeichnung

Guido Knopp: *Die Mächtigen der Republik*; 6-teilige Reihe über die Bundeskanzler

Siglen	Titel u. Quelle
PATRIARCH	Der Patriarch – Konrad Adenauer; Regie: Christian Deick/Michael Fischer – BRD 1999; (Folge 3); Farbe/VHS, 45 min.
VISIONÄR	Der Visionär – Willy Brandt; Regie: Ingo Helm – 1999; (Folge 6); Farbe/VHS, 45 min.
LOTSE	Der Lotse – Helmut Schmidt; Regie: Claus Richter & Mahnas Rassapur – BRD 1999; (Folge 1); Farbe/VHS, 45 min.
PATRIOT	Der Patriot – Helmut Kohl; Regie: Stefan Brauburger – BRD 1999; (Folge 4); Farbe/VHS, 45 min.

Podcasts und Dokumentation Angela Merkel

Siglen	Filme
AMD_05	Angela Merkel – Jetzt oder nie! Doku; 45 min.; Erstaussstrahlung: ZDF am 16. August 2005; 20:15, eigene Aufzeichnung
MVC_01	Grußwort Fussball zur WM, Videopodcast vom 08.06.2006. In: http://www.bundestkanzlerin.de/
MVC_02	»Zum schnelleren Bau von Verkehrswegen« Videopodcast vom 27.07.2006; In: http://www.bundestkanzlerin.de
MVC_03	Merkel: »Mittelmeerunion bringt neue Dynamik«; Videopodcast vom 12.07.2008; In: http://www.bundestkanzlerin.de
MVC_04	»Ich freue mich auf Weihnachten« 23.12.2006; In: http://www.bundestkanzlerin.de
MVC_05	»Zum Besuch des israelischen Premierministers Olmert«; Videopodcast vom 09.02.2008; In: http://www.bundestkanzlerin.de

- MVC_06 Merkel: »Zuschüsse für neue Länder weiter nötig«;
Videopodcast vom 19.07.2008; In: <http://www.bundeskanzlerin.de>

BÜCHER UND AUFSÄTZE

- Albrecht, Richard (1995): Inszenierung politischer Kampagnen, Opladen
Appel, Reinhard (1983): Journalisten fragen – Politiker antworten und
Bürger fragen Politiker antworten. In: Heinz-Dietrich Fischer (Hg.),
Fernsehmoderatoren in der Bundesrepublik Deutschland, Top-
Medienprofis zwischen Programmauftrag und Politik, München, S.
151-167
Aristoteles (1999): Rhetorik, Stuttgart
Armingeon, Klaus/Blum, Roger (1995): Das öffentliche Theater. Politik
und Medien in der Demokratie, Bern, Stuttgart, Wien
Arnold, Sabine R. (1998): Politische Inszenierung im 20. Jahrhundert,
zur Sinnlichkeit der Macht, Wien [u.a.]
Bab, Julius (1960 [1923]): Wer spielt? In: ders., Über den Tag, Heidel-
berg/Darmstadt, S. 295-297
Bab, Julius (1960 [1928]): Vom Schaffen des Schauspielers. In: ders.,
Über den Tag, Heidelberg/Darmstadt, S. 263-268
Bellut, Thomas (1998): Testfall: Wahljahr 1998 – Überlegungen auf dem
Wege zu einer anderen Politik-Vermittlung. In: Jörg Callies (Hg.),
Die Inszenierung von Politik in den Medien. Die Inszenierung von
Politik für die Medien, Dokumentation einer Tagung der evangeli-
schen Akademie Loccum vom 27. bis 29 Juni 1998, erschienen in der
Reihe: »Loccumer Protokolle«, Loccum, S. 307-313
Bender, Justus (2006): Sätze, die man nicht vergisst. Wochenschau –
Prominente im Internet. In: DIE ZEIT Nr. 24, S. 62
Berg, Jan (1985): Das spektatorische Ereignis. Theorie und Geschichte.
Unveröffentlichte Habilitationsschrift; Inst. f. Theaterwiss. der FU
Berlin
Berg, Jan/Hügel, Hans-Otto/Kurzenberger, Hajo (1997): Authentizität als
Darstellung, Hildesheim
Berghahn, Sabine (2006): Der »Faktor Frau« im Bundestagswahlkampf
2005. Impressionen nach dem Fernsehduell. In: gender...politik...
online; URL: http://web.fu-berlin.de/gpo/pdf/aktuelles/wahlfaktor_frau.pdf; Fundzeit: 8.12.2006, 11:30 Uhr
Beyme, Klaus von/Weßler, Hartmut (1998): Prozesse, Dimensionen,
Strategien politischer Kommunikation. Politische Kommunikation
als Entscheidungskommunikation. In: Otfried Jarren, Ulrich Sarcinel-

- li & Ulrich Saxer (Hg.), Politische Kommunikation in der demokratischen Gesellschaft. Ein Handbuch mit Lexikonteil, Opladen/ Wiesbaden, S. 312-323
- Bittner, Rüdiger & Böhnisch, Siemke (1998): Theatertheorie. Ein Dialog. In: Hajo Kurzenberger (Hg.), Praktische Theaterwissenschaft. Spiel – Inszenierung – Text, Hildesheim
- Böhnisch, Siemke (1994): Was heißt wahr sein auf dem Theater? Theoretische Implikationen der theaterprogrammatischen Authentizitätsforderung. In: Erika Fischer-Lichte (Hg.), Arbeitsfelder Theaterwissenschaft, Tübingen, S. 125-133
- Boorstin, Daniel J. (1964): Das Image oder was wurde aus dem amerikanischen Traum? Aus dem Amerikanischen von Manfred Delling und Renate Voretzsch, Reinbek bei Hamburg
- Boysen, Jacquelin (2005): Angela Merkel, Eine Karriere, Berlin
- Brahm, Otto (1964): Kritiken und Essays. In: Klassiker der Kritik, herausgegeben von Emil Steiger, Stuttgart, S. 464-473
- Brandt, Reinhard (2003): Sagen und Zeigen / Text und Bild. In: Dieter Mersch (Hg.), Die Medien der Künste. Beiträge zur Theorie des Darstellens, München, S. 93-100
- Brecht, Bertold (1978): Schriften zum Theater; zusammengestellt von Friedrich Unsel, Frankfurt/Main
- Burkart, Roland (1985): Medienereignis »TV-Duell«: Die Entlarvung eines Mythos. In: Fritz Plasser, Peter A. Ulram & Manfred Welan (Hg.), Demokratierituale, Wien/Köln/Graz, S. 75-104
- Carp, Stefanie/Schütz, Bernhard (1998): Der Schauspieler als mobiles Einsatzkommando. In: Schlingensief! Notruf für Deutschland, Über die Mission, das Theater und die Welt des Christoph Schlingensief, München, S. 79-97
- Coquelin, Constant (1997 [1887]): Die Kunst des Schauspielers. In: Klaus Lazarowicz & Christopher Balme (Hg.), Texte zur Theorie des Theaters, Stuttgart, S. 216-221
- Craig, E. Gordon (1905): Die Kunst des Theaters, übersetzt und eingeleitet von Maurice Magnus mit einem Vorwort von Harry Graf Kessler, Berlin & Leipzig
- Das Parlament (2006): Politik im Internet. Themenausgabe; 56. Jahrgang, Nr. 17/18
- Daiber, Nathalie/Skupp, Richard (2006): Die Merkel-Strategie Deutschlands erste Kanzlerin und ihr Weg zur Macht, München
- Diderot, Denis (1921): Paradox über den Schauspieler; übersetzt und eingeführt von Felix Rellstab, reihe schau-spiel band 5, Wädenswil/ Zürich

- Dieball, Werner (2002): Gerhard Schröder. Körpersprache. Wahrheit oder Lüge? Bonn.
- Diehl, Paula (2007): Schönheit als Pflicht – Oder warum sich Berlusconi operieren ließ, In: Cathrin Gutwald & Raimar Zons (Hg.), Die Macht der Schönheit, München; 180-204
- Diekmann, Walter (1982): »Wie redet man zum Fenster hinaus?« In: Wolfgang Sucharowski (Hg.), Gesprächsforschung im Vergleich: Analysen zur Bonner Runde nach der Hessenwahl Tübingen S. 54-76
- Diers, Michael (1998): Schlagbilder. Zur politischen Ikonographie der Gegenwart. Frankfurt a. Main
- Donsbach, Wolfgang (1995): Medien und Politik. Ein internationaler Vergleich. In: Klaus Armingeon & Roger Blum (Hg.), Das öffentliche Theater. Politik und Medien in der Demokratie, Bern, Stuttgart, Wien, S. 17-39
- Eco, Umberto (1987): Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen, München
- Edelman, Murray (1976): Politik als Ritual. Die symbolische Funktion staatlicher Institutionen und politischen Handelns, Frankfurt (u.a.)
- Elster, Monika/Müller, Thomas/Spangenberg, Peter M. (1993): Zur Entstehungsgeschichte des Dispositivs Fernsehen. In: Helmut Kreuzer (Hg.), Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik Deutschland. 1. Institution, Technik und Programm, hrsg. von Knut Hickethier, München, S. 31-66
- Faulstich, Werner (1982): Ästhetik des Fernsehens, Eine Fallstudie zum Dokumentarspiel ›Die Nacht, als die Marsmenschen Amerika angriffen‹ (1976) von Joseph Sargent, Tübingen
- Faulstich, Werner et al (1997): »Kontinuität« – zur Imagefundierung des Film- und Fernsehstars. In: Werner Faulstich & Helmut Korte (Hg.), Der Star. Geschichte – Rezeption – Bedeutung, München, S. 11-28.
- Fehrle, Brigitte (2008): Schau mir in die Augen. In: Die Zeit Nr. 38, S. 3
- Feuk, Jörg (2007): Angela Merkel auf den Spuren des Medienkanzlers. In: Informationsdienst Wissenschaft am 18.07.2007, www.idw-online.de; URL: <http://idw-online.de/pages/de/news?print=1&id=219324>; Fundzeit: 20.08.08 16:09
- Fischer-Lichte, Erika (1998): Inszenierung und Theatralität. In: Herbert Willems & Martin Jurga (Hg.), Inszenierungsgesellschaft. Opladen & Wiesbaden, S. 81-90
- Fischer-Lichte, Erika (2002): Politik als Inszenierung. Vortragsabend mit der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen im Niedersächsischen Landtag am 12. November 2001, Schriftenreihe des niedersächsischen Landtages zu Themen, die für die Öffentlichkeit von Interesse sind, Hannover

- Fischer-Lichte, Erika (2004): *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt/Main
- Fischer-Lichte, Erika (2005a): Inszenierung. In: *Theatertheorie*; herausgegeben von Erika Fischer-Lichte, Doris Kollesch & Matthias Warstat, Stuttgart, Weimar, S. 146-53
- Fischer-Lichte, Erika et al. (1995): *Theatralität als kulturelles Modell in den Kulturwissenschaften*, Bonn.
- Flusser, Vilém (1994): Abbild – Vorbild. In: C.L. Hart Nibbrig (Hg.), *Was heißt »Darstellen«?* Frankfurt/Main, S. 34-48
- Frank, Dieter (1988): Die historische Dokumentation. In: *Geschichte im Fernsehen. Ein Handbuch*. Herausgegeben von Guido Knopp & Siegfried Quandt, Darmstadt, S. 49-53
- Franke, Einhard (1979): Wahlwerbung in Hörfunk und Fernsehen. Die juristischen Problematik der Sendezeitvergabe an Parteien, Bochum
- Friedrichs, Jürgen (1997): Das Interview im Fernsehen. Was ... Wie ... Warum ...? In: www.mediaculture-online.de; URL: http://www.mediaculture-online.de/Auto-ren_A-Z.253+M5517e3ac8cc.0.html; Fundzeit: 28.02.2006 9:30 Uhr
- Gaus, Günter (1964): *Zur Person, Porträts in Fragen und Antwort*, München
- Gaus, Günter (2000): *Was bleibt sind Fragen. Die klassischen Interviews*. Berlin
- Gebhart, Hans (1991 [1949]): Über die Kunst des Schauspielers. In: Klaus Lazarowicz & Christopher Balme (Hg.), *Texte zur Theorie des Theaters*, Stuttgart, S. 286-289
- Geertz, Clifford (1983): *Dichte Beschreibung*, Frankfurt/Main
- Goffman, Erving (1980): *Rahmen-Analyse: ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen*. Übers. von Hermann Vetter, Frankfurt/Main
- Goffman, Irving (1983): *Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag*, München
- Göttrik, Wewer (1998): Politische Kommunikation als formeller und informeller Prozess. In: Otfried Jarren, Ulrich Sarcinelli & Ulrich Saxer (Hg.), *Politische Kommunikation in der demokratischen Gesellschaft. Ein Handbuch mit Lexikonteil*, Opladen/ Wiesbaden, 325-329
- Greiner, Norbert/Hasler Jörg/Kurzenberger, Hajo/Pikulik, Lothar (1982): *Einführung in das Drama. Handlung – Figur – Szene – Zuschauer*. 2 Bde, Bd. 2, München
- Grotowski, Jerzy (1994): *Für ein Armes Theater*, Berlin
- Grundgesetz für die Bundesrepublik Deutschland, herausgegeben vom Deutschen Bundestag, Berlin, 2006

- Hall, Peter Christian (1979): Politische Magazine. In: Sachwörterbuch des Fernsehens, herausgegeben von Helmut Kreuzer unter Mitarbeit von Eberhard Gerstmann u. Dorothea Wagener, Göttingen, S. 152-157
- Hardt, Yvonne (2005): Körperlichkeit. In: Theaterlexikon, herausgegeben von Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch & Matthias Warstat, Stuttgart, Weimar, S. 178-185
- Hardtwig, Wolfgang (1988): Personalisierung als Darstellungsprinzip. In: Geschichte im Fernsehen. Ein Handbuch. Herausgegeben von Guido Knopp & Siegfried Quandt, Darmstadt, S. 234-241
- Haß, Ulrike (2005): Rolle. In: Theaterlexikon, herausgegeben von Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch & Matthias Warstat, Stuttgart, Weimar, S. 278-283
- Hefty, Georg Paul (2002): Legitimes Theater. Die Verfassung macht Politik berechenbar – und ein Drehbuch erst möglich. In: F.A.Z Nr. 73, S. 12
- Herles, Wolfgang (1994): Das Saumagen-Syndrom. Die Deutschen und ihre Politiker, München
- Hesse, Kurt R. & Gelzleichter, Astrid (1993): Images und Fernsehen. In: Günter Bentele & Manfred Rühl (Hg.), Theorien öffentlicher Kommunikation. Problemfelder, Positionen, Perspektiven, München, S. 409-434
- Hevesi, Sándor (1991 [1908]): Was ist Menschendarstellung? In: Klaus Lazarowicz & Christopher Balme (Hg.), Texte zur Theorie des Theaters, Stuttgart, S. 241-243
- Hickethier, Knut (1993): Dispositiv Fernsehen, Programm und Programmstrukturen in der Bundesrepublik Deutschland. In: Helmut Kreuzer (Hg.), Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik Deutschland. 1. Institution, Technik und Programm, hrsg. von Knut Hickethier, München, S. 171-243
- Hickethier, Knut (1993): Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik Deutschland. 1. Institution, Technik und Programm. In: Helmut Kreuzer (Hg.), Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik Deutschland, München
- Hickethier, Knut (1998a): Geschichte des deutschen Fernsehens, Stuttgart [u.a.]
- Hickethier, Knut (1998b): Narrative Navigation durchs Weltgeschehen. Erzählstrukturen in Fernsehnachrichten. In: Klaus Kamps & Miriam Meckel (Hg.), Fernsehnachrichten. Strukturen Prozesse, Funktionen, Opladen, S. 185-202
- Hoinle, Marcus (2006): Wer war Gerhard Schröder? Rolle und Image eines Bundeskanzlers, Marburg

- Holly, Werner/Kühn, Peter/Püschel, Ulrich (1985): Nur »Bilder« von Diskussionen? Zur visuellen Inszenierung politischer Werbung als Fernsehdiskussion. In: Gottfried Bentele & Ernest W. B. Hess-Lüttich (Hg.), Zeichengebrauch in Massenmedien, Tübingen, S. 240-264.
- Holly, Werner/Kühn, Peter/Püschel, Ulrich (1986): Fernsehdiskussionen, Tübingen
- Holtz-Bacha, Christina (2000): Wahlwerbung als politische Kultur, Wiesbaden
- Horton, Donald/Wohl, Richard (1956): Masscommunication and Para-Social-Interaction. In: *Psychiatry* 1956/3, Nr. 19, S. 215-229
- Hruschka, Ole (2005): Magie und Handwerk. Reden von Theaterpraktikern über die Schauspielkunst, Hildesheim
- Hügel, Hans-Otto (1997): Die Darstellung des authentischen Moments. In: Jan Berg, Hans-Otto Hügel & Hajo Kurzenberger (Hg.), Authentizität als Darstellung, Hildesheim, S. 43-58
- Illies, Florian (1999): Erster Fahrer seines Staates. Kanzler Schröder kriegt was auf die Reihe bei »Wetten, daß...?« (ZDF). In: *FAZ* Nr. 44, S. 50
- Jakubowski, Alex (1998): Parteienkommunikation in Wahlwerbespots. Eine systemtheoretische und inhaltsanalytische Untersuchung zur Bundestagswahl 1994, Opladen
- Jauss, Hans-Robert (1993): Soziologischer und ästhetischer Rollenbegriff. In: Uri Rapp (Hg.), *Rolle Interaktion Spiel*, Wien, S. 216-226
- Jerkovic, Tomas (2005): TV-Duelle 2002. Theatrale Politik in der Erlebnisgesellschaft, Berlin
- Jörges, Hans-Ulrich (2004): »Physikerin der Macht«, in: *Der Stern* H. 12/04
- Kamps, Klaus (2002): Kanzlerkandidaten in Fernsehinterviews. Gerhard Schröder und Helmut Kohl in RTL und Sat 1. In: Hans-Georg Söffner & Dirk Tänzler (Hg.), *Figurative Politik*, Opladen, S. 255-264
- Käsler, Dirk et al. (1991): Der politische Skandal. Zur symbolischen und dramaturgischen Qualität von Politik. Mit Zeichnungen von Ernst Maria Lang, Opladen
- Kepplinger, Hans Mathias/Noelle-Neumann, Elisabeth (2002): Wirkung der Massenmedien. In: Elisabeth Noelle-Neumann, Winfried Schulz & Jürgen Wilke (Hg.), *Publizistik – Massenkommunikation*, Frankfurt/Main, S. 597-647
- Kepplinger, Hans Mathias et al. (1993): Am Pranger: Der Fall Späth und der Fall Stolpe. In: Wolfgang Donsbach, Otfried Jarren, Hans Mathias Kepplinger & Barbara Pfetsch (Hg.), *Beziehungsspiele – Medien und Politik in der öffentlichen Diskussion*, Gütersloh, S. 159-220

- Kepplinger, Hans Mathias (1992): Ereignismanagement. Wirklichkeit und Massenmedien, Zürich
- Kindelmann, Klaus (1994): Kanzlerkandidaten in den Medien. Eine Analyse des Wahljahres 1990, Opladen.
- Kirby, Michael (2005): Schauspielen und Nicht-Schauspielen. In: Jens Roselt (Hg.), Seelen mit Methode. Schauspieltheorien vom Barock bis zum postdramatischen Theater, Berlin, S. 361-375
- Kitzinger, Uwe W. (1960): Wahlkampf in Westdeutschland. Eine Analyse der Bundestagswahl 1957, Göttingen
- Klein, Josef (1990): Elefantenrunden »Drei Tage vor der Wahl«, die ARD-ZDF-Gemeinschaftssendung 1972-1987. Einführung und Texttranskription unter Mitarbeit von Marlies Nawrath [Herausgeber Friedrich-Naumann-Stiftung], Baden-Baden
- Kleinsteuber, Hans J. (1987): Fernsehen und Wahlen in den USA. Kommerzialiserte Medien und Kommerzialisierung der Politik. In: Media Perspektiven Nr. 10, S. 605-614
- Kleinsteuber, Hans J. (2002): Der Medienwahlkampf bleibt teutonisch! In: tagesschau.de; URL: <http://www.tagesschau.de/inland/meldung384912.html>; Fundzeit: 1.12.2007; 15:59 Uhr
- Kleinsteuber, Hans J. (2005): TV-Debatten und Duelle. In: Alex Balzer, Marvin Geilich, Shamin Rafat (Hg.), Politik als Marke; Politikvermittlung zwischen Kommunikation und Inszenierung, München, S. 247-254
- Kloeppe, Peter (2000): Auch Nachrichten müssen die Interessen der Zuschauer berücksichtigen. In: Hans Paukens (Hg.), Politikvermittlung zwischen Information und Unterhaltung, München, S. 30 – 33
- Knill, Marcus (2005): Zur TV-Schlacht um die Macht. In: Rhetorik Aktuell; URL: http://www.rhetorik.ch/Aktuell/05/09_04.html; Fundzeit: 8.12.2006; 12:00 Uhr
- Knopp, Guido & Quandt, Siegfried (1988): Geschichte im Fernsehen. Ein Handbuch, Darmstadt
- Knopp, Guido (1988): Geschichte im Fernsehen. Perspektiven der Praxis. In: Geschichte im Fernsehen. Ein Handbuch. Herausgegeben von Guido Knopp & Siegfried Quandt, Darmstadt, S. 1-9
- Koch, Peter (1985): Konrad Adenauer. Eine politische Biographie, Hamburg
- Koch, Peter (1988): Willy Brandt. Eine politische Biographie, Frankfurt am Main
- Koelbl, Herlinde (1999): Spuren der Macht. Die Verwandlung des Menschen durch das Amt. Eine Langzeitstudie, München.
- Kohler, Berthold (2002): Nicht nur Theater. In: F.A.Z. Nr. 73, S. 1

- Kollesch, Doris (2005a): Situation. In: Theaterlexikon; herausgegeben von Erika Fischer-Lichte, Doris Kollesch & Matthias Warstat, Stuttgart, Weimar, S. 305-306
- Kollesch, Doris (2005b) Liveness. In: Theaterlexikon; herausgegeben von Erika Fischer-Lichte, Doris Kollesch & Matthias Warstat, Stuttgart, Weimar, S. 188-190
- Kotte, Andreas (1997): Theatralität – Ein Begriff sucht seinen Gegenstand. Andere Situationen fangen an, Theater genannt zu werden. In: Mimos Nr. 3, S. 14-20
- Kotte, Andreas (1998): Theatralität. Ein Begriff sucht seinen Gegenstand. In: Forum modernes Theater Nr. 2, S. 117-133
- Kreimeier, Klaus (2003): Fernsehen. In: Hans-Otto Hügel (Hg.), Handbuch Populäre Kultur. Begriffe, Theorien und Diskussionen, Stuttgart, Weimar, S. 177-184
- Kreuzer, Helmut/Prümm, Karl (1979): Fernsehsendungen und ihre Formen. Typologie, Geschichte und Kritik des Programms in der Bundesrepublik Deutschland, Stuttgart
- Kreuzer, Helmut (1979): Von der Nipkow-Scheibe zum Massenmedium. Hinweise zur Geschichte und Situation des Fernsehens. In: ders. & Karl Prümm (Hg.), Typologie, Geschichte und Kritik des Programms in der Bundesrepublik Deutschland, Stuttgart, S. 9-25
- Küchen, Marina (2006): Der spielerische Wandel zur Medienkanzlerin, in: Hamburger Abendblatt vom 2. September 2006
- Kugler, Christine (1998): »Die staatsmännische Performance« – Mediale Öffentlichkeit und politische Inszenierung in modernen Politiksendungen. In: Udo Göttlich, Gerd Hallenberger & Jörg-Uwe Nieland (Hg.), Kommunikation im Wandel, zur Theatralität der Medien, Köln, S. 154 - 168
- Kuhn, Fritz (2000): Inszenierung und Glaubwürdigkeit. In: Peter Siller & Gerhard Pitz (Hg.), Politik als Inszenierung, Baden-Baden, S. 95-96
- Kurzenberger, Hajo (1997a): Die ›Verkörperung‹ der dramatischen Figur. In: Jan Berg, Hans-Otto Hügel & Hajo Kurzenberger (Hg.), Authentizität als Darstellung Hildesheim, S. 106-121
- Kurzenberger, Hajo (1997b): Taboris authentische Rollenspiele. In: Text und Kritik Nr. 133, S. 58-70
- Kurzenberger, Hajo (2003): Theatralität. In: Hans-Otto Hügel (Hg.), Handbuch Populäre Kultur. Begriffe, Theorien und Diskussionen, Stuttgart, Weimar, S. 451-457
- Kurzenberger, Hajo (2005a): Das Theater der Politik. »Staats-Athletik« auf verschiedenen Bühnen der Berliner Republik. In: Birgit Haas (Hg.), Macht – Performativität, Performanz und Polittheater seit 1990, Würzburg, S. 227-245

- Kurzenberger, Hajo (2005b): Darstellung. In: Theaterlexikon, herausgegeben von Erika Fischer-Lichte, Doris Kollesch & Matthias Warstat, Stuttgart, Weimar, S. 55-63
- Laak, Lothar van (2003): Hermeneutik literarischer Sinnlichkeit. Historisch-systematische Studien zur Literatur des 17. und 18. Jahrhunderts, Tübingen
- Langenbucher, Wolfgang R. (1983): Wahlkampf – ein ungeliebtes, notwendiges Übel? In: Winfried Schulz & Klaus Schönbach (Hg.), Massenmedien und Wahlen, S. 114-130
- Lazarowicz, Klaus (1991): Der Zuschauervorgang. In: ders. & Christoph Balme (Hg): Texte zur Theorie des Theaters, Stuttgart, S. 130-134
- Lehmann, Hans-Thies (1999): Postdramatisches Theater, Frankfurt/Main.
- Leinemann, Jürgen (2006): »Der kann nicht ohne die Medien«. Interview mit Jürgen Leinemann am 24.10.2006. In: www.tagesschau.de; URL: <http://www.tagesschau.de/aktuell/meldungen/0,1185,OID6029156,00.html>; Fundzeit: 11.11.2006; 11:49 Uhr
- Lenz, Karl (1991): Erving Goffman – Werk und Rezeption. In: ders. & Rober Hettlage (Hg.), Erving Goffman - ein soziologischer Klassiker der zweiten Generation, Bern [u. a.], S. 25-94
- Lessing, Gotthold Ephraim (1988): Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie. Herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Kurt Wölfel, Frankfurt/Main
- Lewald, August (1991 [1837]): »In die Szene setzen«. In: Klaus Lazarowicz & Christoph Balme (Hg): Texte zur Theorie des Theaters, Stuttgart, S. 306-311
- Lilienthal, Matthias/Philipp, Klaus (2000): Schlingensiefs AUSLÄNDER RAUS! Dokumentation mit CD-ROM, Frankfurt am Main.
- Lilienthal, Volker (2003): Kernspaltung. Schröders Eheleben unter öffentlicher Mutmaßung; www.epd.de; URL: http://www.epd.de/medien/medien_in-dex_12301.html; Fundzeit: 15.1.2007; 11:16 Uhr
- Lipp, Michael (1983): Journalistische Wahlkampfvermittlung. Eine Analyse der politischen Diskussionssendungen im Fernsehen. In: Winfried Schulz & Klaus Schönbach (Hg.), Massenmedien und Wahlen, München, S. 238-259
- Ludes, Peter (1998): Schlüsselbilder von Staatsoberhäuptern, Pressefotos, Spielfilme, Fernsehnachrichten, CD-ROMs und World Wide Web, Siegen
- Luhmann, Niklas (1964): Funktionen und Folgen formaler Organisation, Berlin
- Luhmann, Niklas (1969): Legitimation durch Verfahren, Neuwied am Rhein und Berlin

- Lützen, Wolf Michael (1979): Das Produkt als ›Held‹ – und andere Typen der Fernsehwerbung. In: Helmut Kreuzer & Karl Prümm (Hg.), Fernsehsendungen und ihre Formen, Typologie, Geschichte und Kritik des Programms der Bundesrepublik Deutschland, Stuttgart, S. 230-248
- Marx, Peter (2005): Legitimes Theater? In: Birgit Haas (Hg.), Macht – Performativität, Performanz und Polittheater seit 1990, Würzburg, S. 131-140
- Matzke, Annemarie M. (2005): Testen Tricksen Spielen Scheitern. Formen der Selbstinszenierung im zeitgenössischen Theater, Hildesheim
- Maurer, Marcus et al. (2007): Schröder gegen Merkel, Wahrnehmung und Wirkung des TV-Duells 2005 im Ost-West-Vergleich, Wiesbaden
- McQuail, Denis (1994): Mass Communication Theory. An Introduction, Third Edition, London (u.a.)
- Mead, George Herbert (1987a): Gesammelte Aufsätze, Band 1. Übersetzt von Klaus Laermann u. a., herausgegeben von Hans Joas, Frankfurt am Main
- Mead, George-Herbert (1987b): Gesammelte Aufsätze, Band 2. Übersetzt von Hans Günter Holl, Klaus Laermann u. a., herausgegeben von Hans Joas, Frankfurt am Main
- Meister der Verwandlung: Robert de Niro (o. Autor); URL: <http://www.afk.uni-karlsruhe.de/newhollywood/nhbobby.html>; Fundzeit: 13. Sept. 2006, 12:10 Uhr
- Meng, Richard (2002): Müller räumt Theater in Bundesrat ein. In: FR-Online vom 26.3.2002; In: www.fr-online.de
- Menninghaus, Winfried (1994): ›Darstellung‹. Friedrich Klopstocks Eröffnung eines neuen Paradigmas. In: Christian L. Hart Nibbrig (Hg.). Was heißt ›Darstellen‹? Frankfurt / Main, S. 205-226
- Mergel, Thomas (2003): Der mediale Stil der »Sachlichkeit«. Die gebremste Amerikanisierung des Wahlkampfes in der alten Bundesrepublik. In: Bernd Weisbrod (Hg.), Die Politik der Öffentlichkeit – die Öffentlichkeit der Politik. Politische Medialisierung in der Geschichte der Bundesrepublik, Göttingen, S. 29-53
- Merkel, Angela (2004): Mein Weg, Angela Merkel im Gespräch mit Hugo Müller-Vogt, Hamburg
- Merkel, Angela/Hensel, Jana (2009): »Wer sind unsere Feinde?« Bundeskanzlerin Angela Merkel und Jana Hensel diskutieren über »Wellnes-Femininismus«, verunsicherte Männer und den Vorzug, eine Frau zu sein. In: Die Zeit Nr. 5, S. 8-9
- Mersch, Dieter (2000): Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis, München.

- Mersch, Dieter 2003a, Wort, Bild, Ton, Zahl – Modalitäten medialen Darstellens. In: ders. (Hg.), *Die Medien der Künste. Beiträge zur Theorie des Darstellens*, München, S. 9-49
- Mersch, Dieter 2003b, Ästhetischer Augenblick und Gedächtnis der Kunst. Überlegungen zum Verhältnis von Zeit und Bild. In: ders. (Hg.), *Die Medien der Künste. Beiträge zur Theorie des Darstellens*, München, S. 151 - 176
- Mersch, Dieter, *Der versteinerte Augenblick. Zum Verhältnis von Kunst und Ereignis zwischen Barock und Moderne*. In: www.momo-berlin.de; URL: http://www.momo-berlin.de/Mersch_Augenblick.html#_ednref22; Fundzeit; 24.10.2006, 9:37 Uhr
- Mersch, Dieter, *Paradoxien der Verkörperung*. In: [www.Momo-Berlin](http://www.Momo-Berlin.de); URL: http://www.momo-berlin.de/Mersch_Verkoerperung.html#_ednref3; Datum des Zugriffs: 24. Oktober 2006; 6:54 Uhr
- Meyer, Thomas (1993): *Die Inszenierung des Scheins: Voraussetzungen und Folgen symbolischer Politik. Essay-Montage*, 1. Aufl., [2. Dr.]. - Frankfurt/ Main
- Meyer, Thomas (1997): Verfügungsmacht, Wettbewerb und Präsentationslogik. Einflussfaktoren auf den politischen Diskurs in den elektronischen Massenmedien. In: Heribert Schatz, Otfried Jarren, Bettina Knaup (Hg.), *Machtkonzentration in der Multimediagesellschaft? Opladen*, S. 65-77
- Meyer, Thomas (1998a): *Politik als Theater. Die neue Macht der Darstellungskunst*, Berlin.
- Meyer, Thomas (1998b): Öffentlichkeit als Theater? In: Göttlich, Udo; Nieland, Jörg-Uwe & Schatz, Heribert (Hg.), *Kommunikation im Wandel, zur Theatralität der Medien*, Köln, S. 126 - 140
- Meyer, Thomas (2000): Die Theatralität der Politik. In: Peter Siller & Gerhard Pitz (Hg.), *Politik als Inszenierung*, Baden-Baden, 117-121
- Meyer, Thomas/Ontrup, Rüdiger/Schicha, Christian (2000): *Die Inszenierung des Politischen. Zur Theatralität von Mediendiskursen*, Wiesbaden.
- Meyrowitz, Joshua (1987): *Die Fernseh-Gesellschaft. Wirklichkeit und Identität im Medienzeitalter*, Weinheim, Basel (Originaltitel: *No Sense of Place*)
- Minkmar, Nils (2006): Angela Merkel – Die Medienkanzlerin. In: www.FAZ-net.de; URL: <http://www.faz.net/s/RubFC06D389EE76479E9E76425072B196-C3/Doc~E752B89E29CCE4CECAC9B09B72F12ACDC~ATpl~Ecommon~Scontent.html> Fundzeit: 20. Aug. 2008 15:47
- Müchler, Günter (2002): Gelbe Karte für Rot-Grün. In: *Die Politische Meinung* Nr. 396; S. 27-35. In: www.kas.de URL: <http://www.kas.de>

- /db_files/doku-mente/die_politische_meinung/7_dokument_dok_pdf_1158_1.pdf; Fundzeit: 17.1.2006; 11:37 Uhr
- Müller, Peter (2002): Das haben wir dann gemacht. Warum die Politik Theater veranstaltet. In: F.A.Z. Nr. 74, S.11
- Münkel, Daniela (2003): Politiker Image und Wahlkampf. Das Beispiel Willy Brandt: Vom deutschen Kennedy zum deutschen Helden. In: Bernd Weisbrod (Hg.), Die Politik der Öffentlichkeit – die Öffentlichkeit der Politik. Politische Medialisierung in der Geschichte der Bundesrepublik, Göttingen, S. 55-76
- Neubauer, Franz (1984): Geschichte im Dokumentarspiel. Paderborn [u.a.]
- Neumann, Gerhard (2003): Roland Barthes' Theorie des Deiktischen. In: Dieter Mersch (Hg.), Die Medien der Künste. Beiträge zur Theorie des Darstellens, München, S. 53 - 74
- Nibbrig, Christian L. Hart (1994): Zum Drum und Dran einer Fragestellung. Ein Vorgeschmack. In: ders. (Hg.), Was heißt »Darstellen«? Frankfurt/ Main, S. 7-15
- Nimmo, Dan/Savage, Robert (1975): Image Typologies in A Senatorial Campaign: A Comparison of Forced Versus Free Distribution Data. In: Political Methodology Nr. 2, S. 293-318
- Ortheil, Hanns-Joseff (1986): Die Staatsschauspieler. In: Merkur Nr. 451-452, o. Seiten.
- Pergande, Frank & Leithäuser, Johannes: Ein Satz zuviel – Wie Union und SPD, Schönbohm und Stolpe auf den Eklat im Bundesrat hinsteuerten und am Ende doch nicht alles wie geplant lief. In: FAZ Nr. 72, S.5
- Pfister, Manfred (1997): Das Drama, München
- Plasser, Fritz (1985): Elektronische Politik und politische Technostruktur reifer Industriegesellschaften – Ein Orientierungsversuch. In: Fritz Plasser, Peter A. Ulram & Manfred Welan (Hg.) Demokratierituale, Wien, Köln, Graz, S. 9-31
- Plessner, Helmuth (1964): Conditio Humana, Pfullingen
- Plessner, Helmuth (1966): Diesseits der Utopie. Ausgewählte Beiträge zur Kulturosoziologie, Düsseldorf, Köln
- Plessner, Helmuth (1975): Die Stufen des Organischen und der Mensch. Einleitung in die philosophische Anthropologie, Berlin, New York, 3. Unveränderte Ausgabe
- Plessner, Helmuth 1979 (1948): Zur Anthropologie des Schauspielers, in: Ders: Zwischen Philosophie und Gesellschaft, Frankfurt am Main
- Politik am Abgrund (o. Autor). In: Spiegel online vom 26.03.2002; In: www.spiegel-online.de

- Pörksen, Uwe (1997): Weltmarkt der Bilder. Eine Philosophie der Visio-type, Stuttgart
- Postman, Neil (1983): Das Verschwinden der Kindheit, Frankfurt/Main
- Prümm, Karl (2007): Großes Kino im Sekundenformat. Kinematographische Codes in den Wahlwerbespots der Parteien, in: Cathrin Gutwald & Raimar Zons (Hg.), Die Macht der Schönheit, München; 181-188
- Rabiger, Michael (2000): Dokumentarfilme drehen, Frankfurt/Main
- Radunski, Peter 1980a, Der Fernsehwahlkampf der Zukunft. In: Hans-Seidel-Stiftung (Hg.), Wahlkampf und Fernsehen, München, S. 89-100
- Radunski, Peter 1980b, Wahlkämpfe. Moderne Wahlkampf-führung als politische Kommunikation, München, Wien
- Radunski, Peter (1983): Strategische Überlegungen zum Fernsehwahlkampf. In: Winfried Schulz & Klaus Schönbach (Hg.), Massenmedien und Wahlen, München, S. 131-145
- Reinhardt, Max (1989 [1915]): Von der modernen Schauspielkunst und der Arbeit des Regisseurs mit dem Schauspieler. In: ders.: Leben für das Theater. Briefe, Reden, Aufsätze, Interviews, Gespräche, Auszüge aus Regiebüchern herausgegeben von Hugo Fetting, S. 412-422
- Reinhardt, Max (1989 [1926]): Der Schauspieler und seine Rolle. In: ders.: Leben für das Theater. Briefe, Reden, Aufsätze, Interviews, Gespräche, Auszüge aus Regiebüchern herausgegeben von Hugo Fetting, S. 423-428
- Reinhardt, Max (1989 [1929]): Die Erziehung des Schauspielers. Rede zur Eröffnung des Schauspielseminars in Schönbrunn. In: ders.: Leben für das Theater. Briefe, Reden, Aufsätze, Interviews, Gespräche, Auszüge aus Regiebüchern herausgegeben von Hugo Fetting, S. 429-431
- Roselt, Jens (2005a): Dialog/Monolog. In: Theaterlexikon, herausgegeben von Erika Fischer-Lichte, Doris Kollesch & Matthias Warstat, Stuttgart, Weimar, S. 67-72
- Roselt, Jens (2005b): Figur. In: Theaterlexikon, herausgegeben von Erika Fischer-Lichte, Doris Kollesch & Matthias Warstat, Stuttgart, Weimar, S. 104-107
- Roselt, Jens (2005c): Das Spektrum der Darstellung – Michael Kirby. In: ders. (Hg.), Seelen mit Methode. Schauspieltheorien vom Barock- bis zum postdramatischen Theater, Berlin, S. 358-360
- Rötzer, Florian (1994): Von der Darstellung zum Ereignis. In: Christian L. Hart Nibbrig (Hg.), Was heißt »Darstellen«? Frankfurt / Main, S. 49-80
- Roll, Evelyn (2005): Die Erste, Angela Merkels Weg zur Macht, Reinbek bei Hamburg

- Rosumek, Lars (2007): Die Kanzler und die Medien. Acht Porträts von Adenauer bis Merkel, Frankfurt
- Ruttmann, Reinhard (1988): Zeitzeugen in historischen Sendungen. In: Geschichte im Fernsehen. Ein Handbuch. Herausgegeben von Guido Knopp & Siegfried Quandt, Darmstadt, S. 54-59
- Rybarczik, Christoph (1997): Great Communicators? –Der Präsident, seine PR, die Medien und ihr Publikum. Eine Studie zur politischen Kommunikation in den USA, Hamburg
- Sarcinelli, Ulrich (1986): Politikvermittlung in der Demokratie. Zwischen kommunikativer Sozialtechnik und Bildungsauftrag. In: Wolfgang R. Langenbucher (Hg.), Politische Kommunikation. Grundlagen, Strukturen, Prozesse, Wien, S. 92-105
- Sarcinelli, Ulrich (1987): Einleitung. In: ders. (Hg.), Politikvermittlung – Beiträge zur politischen Kommunikationskultur, Bonn, S. 9-15
- Sarcinelli, Ulrich (1991): Massenmedien und Politikvermittlung – eine Problem- und Forschungsskizze. In: Rundfunk u. Fernsehen, Nr. 39, S. 469-486
- Sarcinelli, Ulrich (1992): »Staatsrepräsentation« als Problem politischer Alltagskommunikation: Politische Symbolik und symbolische Politik. In: Jörg-Dieter Gauger & Justin Stagl (Hg.), Staatsrepräsentation, Frankfurt/Main, S.159-174
- Sarcinelli, Ulrich (1994): Mediale Politikdarstellung und politisches Handeln: analytische Anmerkungen zu einer notwendiger Weise spannungsreichen Beziehung. In: Otfried Jarren (Hg.), Politische Kommunikation in Rundfunk und Fernsehen, S. 35-50
- Sarcinelli, Ulrich (1998a): Politikvermittlung und Demokratie: Zum Wandel der politischen Kommunikationskultur. In: ders. (Hg.), Politikvermittlung und Demokratie in der Mediengesellschaft. Beiträge zur politischen Kommunikationskultur, Opladen, S. 11-23
- Sarcinelli, Ulrich (1998b): Politische Inszenierung im Kontext des aktuellen Politikvermittlungsgeschäfts. In: Sabine R. Arnold, Christian Fuhrmeister & Dietmar Schiller (Hg.), Politische Inszenierung im 20. Jahrhundert. Zur Sinnlichkeit der Macht, Wien, Köln, Weimar, S. 146-157
- Sauter, Willmar (2005): Publikum. In: Theaterlexikon, herausgegeben von Erika Fischer-Lichte, Doris Kollesch & Matthias Warstat, Stuttgart, Weimar, S. 253-259
- Saxer, Ulrich (1995): Politische Elite und Medienelite. Das schweizerische Bundeshaus als Beispiel. In: Klaus Armingeon & Roger Blum (Hg.), Das öffentliche Theater. Politik und Medien in der Demokratie, Bern/Stuttgart/Wien, S. 131-150

- Saxer, Ulrich (1998): System. Systemwandel und politische Kommunikation. In: Otfried Jarren, Ulrich Sarcinelli & Ulrich Saxer (Hg.), Politische Kommunikation in der demokratischen Gesellschaft. Ein Handbuch mit Lexikonteil, Opladen, Wiesbaden, S. 21-64
- Scheuer, Helmut (1979): Personen und Personalisierung. Zu »biographischen« Sendeformen. In: Helmut Kreuzer & Karl Prümm (Hg.), Fernsehsendungen und ihre Formen, Typologie, Geschichte und Kritik des Programms der Bundesrepublik Deutschland, Stuttgart, S. 391-405
- Scheurle, Christoph (2001): Theatrale Konfrontation mit der medialen Wirklichkeit. Die szenischen Verfahren von Elfriede Jelineks »Stecken, Stab und Stangl« und Thirza Bruckens Inszenierung am Deutschen Schauspielhaus Hamburg und Christoph Schlingensief's »Bitte liebt Österreich! Erste europäische Koalitionswoche«, Diplomarbeit, Hildesheim
- Scheurle, Christoph (2008): Zurzeit ist niemand erreichbar... politische (Selbst-) Darstellung im *web 2.0*; In: www.drei-prozent-extra.de/theorie
- Schiller, Dietmar (2002): Die Präsentation parlamentarischer Politik in den Fernsehnachrichten. Ein britisch-deutscher Vergleich. In: Hans-Georg Soeffner & Dirk Tänzler (Hg.), Figurative Politik. Zur Performanz der Macht in der modernen Gesellschaft, Opladen, S. 265-287
- Schlauch, Rezzo (2000): Politik unter den Bedingungen der Mediengesellschaft. In: Peter Siller & Gerhard Pitz (Hg.), Politik als Inszenierung, Baden-Baden, S. 69-71
- Schmitt-Beck, Rüdiger (1998): Wähler unter Einfluß. In: Ulrich Sarcinelli (Hg.), Politikvermittlung und Demokratie in der Mediengesellschaft, Bonn, S. 297-325.
- Schmitt-Beck, Rüdiger (2003): Einführung in die politische Kommunikation. 7. Politische Public Relations. Vorlesung am Institut für Politikwissenschaft. Universität Duisburg-Essen, Standort Duisburg. WS 2003/04; URL: http://politik.uni-duisburg-essen.de/personen/schmittbeckr/einfuehrung_PolKomm_WS2003-04/Vorlesung_7a-Polit-PR_I.pdf; 40 Seiten, S. 34, Fundzeit: 27.11.2006; 16:21 Uhr
- Schley, Nicole (2005): Angela Merkel, Deutschlands Zukunft ist weiblich, München
- Schlieter, Kai (2007): Die Medienkanzlerin. In: Thüringer Allgemeine vom 19.10.2007; In: <http://www.thueringer-allgemeine.de/>; Fundzeit: 20.10.2007 20:51
- Schöllgen, Gregor (2001): Willy Brandt. Die Biographie, Berlin, München

- Schönbach, Klaus/Semetko, Holli A. (1995): Journalistische ›Professionalität‹ versus Chancengleichheit von Regierung und Opposition. In: Klaus Armingeon & Roger Blum (Hg.), *Das öffentliche Theater. Politik und Medien in der Demokratie*, Bern, Stuttgart, Wien, S. 49-64
- Schönbach, Klaus/Baker, Kendall L./Norpoth, Helmut (1981): Die Fernsehdebatten der Spitzenkandidaten vor den Bundestagswahlen 1972 und 1976. In: *Publizistik* Nr. 4, S. 530-544
- Schramm, Helmar (2005): Spiel. In: *Theaterlexikon*, herausgegeben von Erika Fischer-Lichte, Doris Kollesch & Matthias Warstat, Stuttgart, Weimar, S. 307-314
- Schröder, Gerhard (2006a): *Entscheidungen – Mein Leben in der Politik*, Hamburg
- Schröder, Gerhard (2006b): »Für mich gibt es keine Rückkehr.« Gerhard Schröder über seine Kanzlerschaft, seine Gegner, die Fehler der großen Koalition und sein Leben als Privatmann. In: *Der Spiegel* Nr. 43, S. 70-76
- Schumann, Jens-Uwe (1991): *Geliebte Glotze. Die aufregende und amüsante Geschichte unseres Fernsehens*, München
- Schütt, Hans-Dieter (2000): Günter Gaus und die perfekte Beiläufigkeit von Scheune, Baum und Hügel. In: Günter Gaus: *Was bleibt, sind Fragen. Die klassischen Interviews*. Herausgegeben von Hans-Dieter Schütt, Berlin
- Schütte, Georg (1998): Medienentwicklung und Qualität im Journalismus. In: Udo Göttlich, Gerd Hallenberger & Jörg-Uwe Nieland (Hg.), *Kommunikation im Wandel, zur Theatralität der Medien*, Köln, S.116-125
- Schütz, Astrid (1992): *Selbstdarstellung von Politikern. Analyse von Wahlkampfauftritten*, Weinheim
- Schütz, Bernhard/Carp, Stefanie (1998): Der Schauspieler als Mobiles Einsatzkommando. In: Julia Lochte & Wilfried Schulz (Hg.), *Schlingensiefel! Notruf für Deutschland*, München, S. 79-97
- Schulz, Winfried/Schönbach, Klaus (1983): *Massenmedien und Wahlen*, München
- Schwartzberg, Roger Gérard (1980): *Politik als Showgeschäft. Moderne Strategien im Kampf um die Macht*, Düsseldorf, Wien.
- Schwennicke, Martin (2008): »Det is keen Bild hier«, in: *Spiegel Online*; URL: <http://www.spiegel.de/spiegel/0,1518,druck-560128,00.html>; Fundzeit: 23.07.08 11:52
- Schwind, Klaus (1997): *Theater im Spiel – Spiel im Theater. Theoretische Überlegungen zu einer theaterwissenschaftlichen Heuristik*. In: *Weimarer Beiträge* Nr. 3, S. 419-443

- Siebenmorgen, Peter (2004): Der berühmteste Hinterkopf Deutschlands. In: Der Tagesspiegel vom 15.11.2004, URL: www.tagesspiegel.de/politik/archiv/15.11.2004/1477663.asp; Fundzeit: 7.11.2006; 12:21
- Siller, Peter (2000): Politik und Ästhetik. Anmerkungen zu einer prekären Allianz. In: Peter Siller & Gerhard Pitz (Hg.), Politik als Inszenierung, Baden-Baden, S. 11-19
- Simmel, Georg (1993): Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908. Bd. 2. Gesamtausgabe Bd. 8. Herausgegeben von Alessandro Cavalli und Volkhard Krech, Frankfurt/Main
- Soeffner, Hans-Georg (2003): Authentizitätsfallen und mediale Verspiegelungen. Inszenierungen im 20. Jahrhundert. In: Joachim Fischer & Hans Joas (Hg.), Kunst, Macht und Institution. Studien zur Philosophischen Anthropologie, soziologischen Theorie und Kulturosoziologie der Moderne, Frankfurt/Main, S. 659-669
- Southern, Richard (1991 [1962]): Das Wesen des Theaters. In: Klaus Lazarowicz & Christopher Balme (Hg.), Texte zur Theorie des Theaters, Stuttgart, S. 121-122
- Stegner, Ralf (1992): Theatralische Politik made in USA; Das Präsidentenamt im Spannungsfeld von moderner Fernsehdemokratie und kommerzialisierter PR-Show, Münster
- Stock, Wolfgang (2005): Angela Merkel; Eine politische Biographie, 2. Überarbeitete Auflage, München
- Stolte, Dieter (1996): Die Inszenierung der Wirklichkeit. Fernsehen am Wendepunkt. In: Peter Bubmann u. Petra Müller (Hg.): Die Zukunft des Fernsehens, Beiträge zur Ethik der Fernsehkultur, Stuttgart/Berlin/Köln
- Strasberg, Lee (1988): Schauspielen und das Training des Schauspielers – Beiträge zur Method, Berlin
- Suter, Hansueli (2003): Wahlwerbung zwischen off- und online, Zürich
- Tabori, George (1981): Unterammergau oder Die guten Deutschen, Frankfurt/Main
- Tabori, George (1991): Staatstheater oder das satte Lächeln vom Tiger. In: ders.: Betrachtungen über das Feigenblatt. Ein Handbuch für Verrückte, aus dem Amerikanischen von Ursula Grützmacher-Tabori, S. 117-142
- Thomann, Jörg 1999: Unter Liebhabern. Politik und Medien durchleuchten ihr getrübbtes Verhältnis. In: FAZ Nr. 215, S. 51
- TV-Duelle (o. Autor). In: www.wikipedia.org; URL: www.wikipedia.org/wiki/TV-Duelle_in_Deutschland; Fundzeit: 23.10.2006; 16:24 Uhr
- Ulrich, Bernd (2009): Im Gelbfieber. In: Die Zeit Nr. 5, S. 1

- Voß, Corinna (2007): Angela Merkel – »kontrolliert, sachlich, nüchtern«, Lars Rosumek im Interview mit Corinna Voß, auf: WELT ONLINE, 20.07.2007. URL: http://www.rosumek-stoeber.de/clippings/welt_online.html
- Wachtel, Martin (1988): Die Darstellung von Vertrauenswürdigkeit in Wahlwerbespots. Eine argumentationsanalytische und semiotische Untersuchung zum Bundestagswahlkampf (1987): Tübingen
- Wagner, Jochen W. (2004): Deutsche Wahlwerbekampagnen made in USA? Amerikanisierung oder Modernisierung bundesrepublikanischer Wahlkampagnen, Wiesbaden
- Wallace, David Foster (2006): Poesie in Bewegung. In: Der Spiegel Nr. 45, S. 164-168
- Wallraven, Klaus (2000): Die Inszenierung von Politik durch Medien. Vortrag, gehalten an der Universität Hildesheim 2000, unveröffentlichtes MS
- Walter, Franz (2006): Triumph der Topdogs. In: Spiegel Online; URL: <http://www.spiegel.de/politik/deutschland/0,1518,451902,00.html>; Fundzeit: 3.12.2006; 16:58 Uhr.
- Weischenberg, Siegfried (1990): Gladiatoren und Propagandisten, Die Akteure politischer Kommunikation in einer medialen Streitkultur, in: Ulrich Sarcinelli (Hg.), Demokratische Streitkultur Theoretische Grundpositionen und Handlungsalternativen, Opladen, S. 101-120.
- Weiß, Hans-Jürgen (1972): Wahlkampf im Fernsehen. Untersuchungen zur Rolle der großen Fernsehdebatten im Bundestagswahlkampf, Berlin
- Weiß, Hans-Jürgen (1976): Wahlkampf im Fernsehen. Untersuchung zur Rolle der großen Fernsehdebatten im Bundestagswahlkampf 1972, Berlin
- Wittgenstein, Ludwig (1971): Tractatus logico-philosophicus, Frankfurt/Main
- Zundel, Rolf (1989): Ein Kanzler wie ein Eichenschrank. In: Zeitdokument Nr. 2/2005, S. 47-49

URLs

www.angela-merkel.de
www.afk.uni-karlsruhe.de
www.bverg.d
ewww.bpb.de
www.cdu.de
www.charismakurve.de

www.epd.de
www.fr-online.de
www.luther.de
www.mediaculture-online.de
www.momo-berlin.de
www.rbb-online.de

www.rhetorik.ch
www.rimini-protokoll.de
www.schlingensief.com
www.spd.de

www.spiegel.de
www.tagesschau.de
www.tagesspiegel.de
www.wikipedia.org

THEATERPROJEKTE

Bitte liebt Österreich – Erste Österreichische Koalitionswoche. Regie: Christoph Schlingensief; Ausstattung: Nina Wetzel; Gesamtkoordination: Claudia Kaloff; Dramaturgie: Matthias Lilienthal; Produktion: Gabriele Kaiba; Attila Láng; Hannes Sulzenbacher; im Rahmen der Wiener Festwochen; 9. - 16. Juni 2000

Call-Kutta. Theaterprojekt von Rimini-Protokoll (Helgard Haug und Daniel Wetzel); in Kooperation mit dem Goethe-Institut und dem Theater Hebbel-am-Ufer/ Berlin; April 2005

Deadline. Theaterprojekt von Rimini-Protokoll (Helgard Haug, Stefan Kaegi und Daniel Wetzel); Produktion: Deutsches Schauspielhaus Hamburg 2003; in Koproduktion mit schauspielhannover und Hebbel-am-Ufer Berlin

Deutschland 2. Ein Projekt von Rimini Protokoll (Bernd Ernst, Helgard Haug, Stefan Kaegi, Daniel Wetzel). Mit 237 Vertretern von Volkstreutern Bonn, 27.Juni 2002, 9.00 Uhr bis spät in die Nacht

7 Tage Entsorgung für Graz – Künstler gegen Menschenrechte / CHANCE 2000 für Graz; Regie: Christoph Schlingensief; Dramaturgie: Carl Hegemann; Ausstattung: Nina Wetzel; mit: Christoph Schlingensief, Carl Hegemann, Nina Wetzel, Ilka Schulz, Henning Nass, Julian Kamphausen, Anselm Franke, Familie Garzaner, Günther Strietzel; 4.-10.10.98, steirischer Herbst, Graz

Passion Impossible: 7 Tage Notruf für Deutschland – Eine Bahnhofsmision. Regie: Christoph Schlingensief; Bühne: Nina Wetzel; Kostüme: Dorothee Scheiffarth; Dramaturgie: Julia Lochte; mit: Artur Albrecht, Werner Brecht, Marion Breckworldt, Peter Brombacher, Bettina Engelhardt, Ilse Garzaner, Kurt Garzaner, Mario Garzaner, Kerstin Grassmann, Hanayo, Carl Hegemann, Brigitte Kausch, Eva Mattes, Thomas Mehlhorn, Josef Ostendorf, Achim von Paczensky, Christoph Schlingensief, Bernhard Schütz, Catrin Striebeck, Almut Zilcher und Irm Hermann, Klaus Kendzia, Zazie de Paris, Wilhelm Wieben und vielen anderen; Premiere: 16.10.1997, Deutsches Schauspielhaus in Hamburg

SONSTIGE FILME UND FERNSEHSENDUNGEN

Gerhard Schröder: Kanzlerjahre. Regie: Jürgen Leinenmann & Michael Wech; mit Gerhard Schröder u.a.; BRD 2006; Farbe; Ausgestrahlt am 20.12.06 um 14:00 Uhr auf Phoenix

Wag The Dog. Regie: Barry Levinson; Darsteller: Robert De Niro, Dustin Hofmann u. a.; USA 1997; 97 min.; Farbe

Herr Wichmann von der CDU; Regie: Andreas Dresen; mit Andreas Wichmann u.a.; BRD 2003; Farbe 35mm

Wetten, dass...?; Spielshow mit Thomas Gottschalk – ZDF – gesendet am 20.2.1999; Quelle: Konrad Adenauer Stiftung

Verkaufte Wahrheit; Diskussion – Phönix – gesendet am 14.9.1999

DANKSAGUNG

Mein Dank gilt all den Menschen, die mich während der Arbeit begleitet und unterstützt haben, insbesondere meinem Betreuer, Professor Dr. Hajo Kurzenberger, der das Projekt mit konstruktiver Kritik begleitet hat, meiner Kollegin und Freundin Norma Köhler, die sich immer wieder die Zeit nahm, das Manuskript neu zu lesen und zu diskutieren, Christian Nitsche, der mir Einblicke über die Entstehungsprozesse von Nachrichten aus journalistischer Sicht gewährt hat, meinem Vater, Hans-Jürgen Scheurle, für die Bereitstellung seines Hauses, wo in der Abgeschiedenheit des Schwarzwalds die Grundzüge des Buches entstanden, meiner Lebensgefährtin Barbara Lutz für ihren Beistand bei allen Hochs und Tiefs, die mit einem solchen Unternehmen einhergehen und ihrer Hilfe bei der Fertigstellung des Manuskripts und schließlich Adjuta Bertsch für die sorgfältige Redaktion.

Der Universität Hildesheim verdanke ich nicht nur ein Studium, welches mein Interesse für ein solches interdisziplinäres Unternehmen geweckt hat und überhaupt erst möglich machte, sondern auch ein Stipendium, das es mir ermöglichte, den größten Teil der Arbeit ohne materielle Nöte fertig zu stellen.

Mein Dank gilt außerdem der Konrad-Adenauer-Stiftung, hier besonders Herrn Petzold, der mir Zugang zu den Filmschätzen der Stiftung ermöglichte, wie auch Herrn Schlahberg und Herrn Schaufler von der Friedrich-Ebert-Stiftung sowie Frau Krüsmann vom Bonner Haus der Geschichte für die schnelle und unbürokratische Bearbeitung spontaner Anfragen.



Michael C. Frank, Bettina Gockel,
Thomas Hauschild, Dorothee Kimmich,
Kirsten Mahlke (Hg.)

Räume

Zeitschrift für Kulturwissenschaften,
Heft 2/2008

Dezember 2008, 160 Seiten, kart., 8,50 €,
ISBN 978-3-89942-960-2
ISSN 9783-9331

ZfK – Zeitschrift für Kulturwissenschaften

Der Befund zu aktuellen Konzepten kulturwissenschaftlicher Analyse und Synthese ist ambivalent: Neben innovativen und qualitativ hochwertigen Ansätzen besonders jüngerer Forscher und Forscherinnen steht eine Masse oberflächlicher Antragsprosa und zeitgeistiger Wissensproduktion – zugleich ist das Werk einer ganzen Generation interdisziplinärer Pioniere noch wenig erschlossen.

In dieser Situation soll die **Zeitschrift für Kulturwissenschaften** eine Plattform für Diskussion und Kontroverse über Kultur und die Kulturwissenschaften bieten. Die Gegenwart braucht mehr denn je reflektierte Kultur, historisch situiertes und sozial verantwortetes Wissen. Aus den Einzelwissenschaften heraus kann so mit klugen interdisziplinären Forschungsansätzen fruchtbar über die Rolle von Geschichte und Gedächtnis, von Erneuerung und Verstetigung, von Selbststeuerung und ökonomischer Umwälzung im Bereich der Kulturproduktion und der naturwissenschaftlichen Produktion von Wissen diskutiert werden.

Die **Zeitschrift für Kulturwissenschaften** lässt gerade auch jüngere Wissenschaftler und Wissenschaftlerinnen zu Wort kommen, die aktuelle fächerübergreifende Ansätze entwickeln.

Lust auf mehr?

Die **Zeitschrift für Kulturwissenschaften** erscheint zweimal jährlich in Themenheften. Bisher liegen die Ausgaben *Fremde Dinge* (1/2007), *Filmwissenschaft als Kulturwissenschaft* (2/2007), *Kreativität. Eine Rückrufaktion* (1/2008) und *Räume* (2/2008) vor.

Die **Zeitschrift für Kulturwissenschaften** kann auch im Abonnement für den Preis von 8,50 € je Ausgabe bezogen werden.

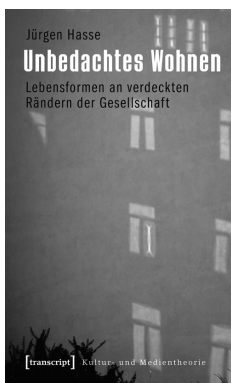
Bestellung per E-Mail unter: bestellung.zfk@transcript-verlag.de

Kultur- und Medientheorie



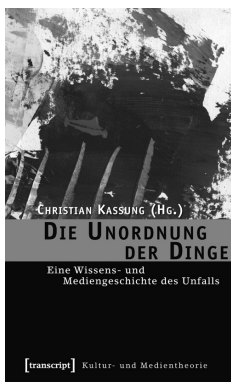
ERIKA FISCHER-LICHTE,
KRISTIANE HASSELMANN,
ALMA-ELISA KITTNER (HG.)
Kampf der Künste!
Kultur im Zeichen von
Medienkonkurrenz und Eventstrategien

Juni 2009, ca. 300 Seiten, kart.,
zahlr. Abb., ca. 28,80 €,
ISBN 978-3-89942-873-5



JÜRGEN HASSE
Unbedachtes Wohnen
Lebensformen an verdeckten Rändern
der Gesellschaft

Mai 2009, ca. 204 Seiten, kart.,
zahlr. Abb., ca. 24,80 €,
ISBN 978-3-8376-1005-5



CHRISTIAN KASSUNG (HG.)
Die Unordnung der Dinge
Eine Wissens- und Mediengeschichte
des Unfalls

April 2009, 400 Seiten, kart.,
zahlr. Abb., ca. 33,80 €,
ISBN 978-3-89942-721-9

Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de

Kultur- und Medientheorie



MARCUS S. KLEINER

Im Widerstreit vereint

Kulturelle Globalisierung als Geschichte der Grenzen

Juni 2009, ca. 150 Seiten, kart., ca. 16,80 €,
ISBN 978-3-89942-652-6



CHRISTOPH NEUBERT,

GABRIELE SCHABACHER (HG.)

Verkehrsgeschichte und Kulturwissenschaft

Analysen an der Schnittstelle
von Technik, Kultur und Medien

Juli 2009, ca. 250 Seiten, kart., ca. 26,80 €,
ISBN 978-3-8376-1092-5



THOMAS WEITIN (HG.)

Wahrheit und Gewalt

Der Diskurs der Folter

Mai 2009, ca. 298 Seiten, kart.,
zahlr. Abb., ca. 29,80 €,
ISBN 978-3-8376-1009-3

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**

Kultur- und Medientheorie

NATALIA BORISSOVA,

SUSI K. FRANK,

ANDREAS KRAFT (Hg.)

Zwischen Apokalypse und Alltag
Kriegsnarrative des 20. und
21. Jahrhunderts

Mai 2009, ca. 286 Seiten, kart.,

zahlr. Abb., ca. 28,80 €,

ISBN 978-3-8376-1045-1

MORITZ CSÁKY,

CHRISTOPH LEITGEB (Hg.)

**Kommunikation –
Gedächtnis – Raum**

Kulturwissenschaften nach
dem »Spatial Turn«

Februar 2009, 176 Seiten, kart., 18,80 €,

ISBN 978-3-8376-1120-5

LUTZ ELLRICH, HARUN MAYE,

ARNO METELING

**Die Unsichtbarkeit
des Politischen**

Theorie und Geschichte
medialer Latenz

Mai 2009, ca. 340 Seiten,

kart., ca. 32,80 €,

ISBN 978-3-89942-969-5

MARIJANA ERSTIC,

WALBURGA HÜLK,

GREGOR SCHUHEN (Hg.)

Körper in Bewegung

Modelle und Impulse der
italienischen Avantgarde

April 2009, ca. 312 Seiten, kart.,

zahlr. Abb., ca. 30,80 €,

ISBN 978-3-8376-1099-4

ÖZKAN EZLI,

DOROTHEE KIMMICH,

ANNETTE WERBERGER (Hg.)

Wider den Kulturenzwang
Migration, Kulturalisierung
und Weltliteratur

April 2009, ca. 400 Seiten, kart.,

ca. 32,80 €,

ISBN 978-3-89942-987-9

DANIEL GETHMANN,

SUSANNE HAUSER (Hg.)

Kulturtechnik Entwerfen

Praktiken, Konzepte und
Medien in Architektur
und Design Science

April 2009, 300 Seiten, kart.,

zahlr. Abb., ca. 29,80 €,

ISBN 978-3-89942-901-5

INSA HÄRTEL

**Symbolische Ordnungen
umschreiben**

Autorität, Autorschaft
und Handlungsmacht

April 2009, 326 Seiten, kart.,

zahlr. Abb., 32,80 €,

ISBN 978-3-8376-1042-0

FLORIAN HARTLING

Der digitale Autor

Autorschaft im Zeitalter
des Internets

April 2009, ca. 394 Seiten, kart.,

zahlr. Abb., ca. 34,80 €,

ISBN 978-3-8376-1090-1

KRISTIANE HASSELMANN

Die Rituale der Freimaurer

Zur Konstitution eines
bürgerlichen Habitus im England
des 18. Jahrhunderts

Januar 2009, 376 Seiten, kart.,

zahlr. z.T. farb. Abb., 29,80 €,

ISBN 978-3-89942-803-2

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**

