

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 solchermäßen 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 Zeitläufte 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.

Kleinstеuber 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 konzедiert 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 geleiteten 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.