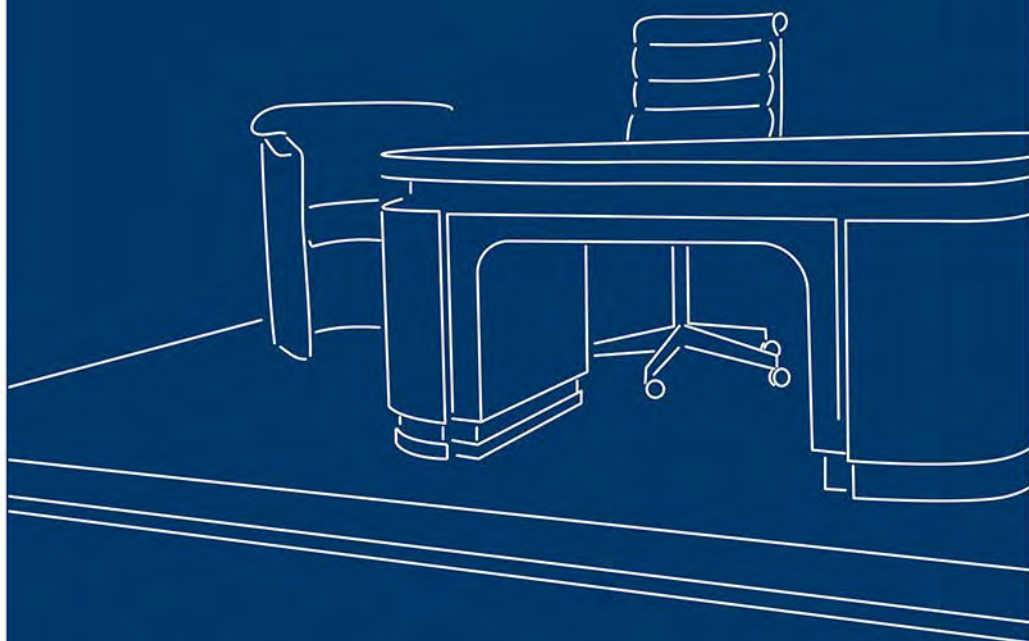


Oliver Ruf · Christoph H. Winter (Hg.)



HARALD SCHMIDT

Zur Ästhetik und Praxis des Populären

[transcript] Medien- und Gestaltungsästhetik 15

Oliver Ruf · Christoph H. Winter (Hg.)

HARALD SCHMIDT

Zur Ästhetik und Praxis des Populären

Diese Publikation wurde im Rahmen des **Fördervorhabens 16TOA002 mit Mitteln des Bundesministeriums für Bildung und Forschung** sowie mit Mitteln der Open Library Community Medienwissenschaft 2022 im Open Access bereitgestellt.

Die Open Library Community Medienwissenschaft 2022 ist ein Netzwerk wissenschaftlicher Bibliotheken zur Förderung von Open Access in den Sozial- und Geisteswissenschaften:

Vollsporen: Humboldt-Universität zu Berlin | Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz | Technische Universität Berlin / Universitätsbibliothek | Universitätsbibliothek der Ruhr-Universität Bochum | Universitäts- und Landesbibliothek Bonn | Staats- und Universitätsbibliothek Bremen | Universitäts- und Landesbibliothek Darmstadt | Sächsische Landesbibliothek, Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (SLUB Dresden) | Universitätsbibliothek Duisburg-Essen | Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf | Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg Frankfurt am Main | Albert-Ludwigs-Universität Freiburg / Universitätsbibliothek | Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen | Universitätsbibliothek der FernUniversität in Hagen | Gottfried Wilhelm Leibniz Bibliothek – Niedersächsische Landesbibliothek | Karlsruher Institut für Technologie (KIT) – KIT-Bibliothek | Universitätsbibliothek Kassel | Universitätsbibliothek in Landau | Universität zu Köln, Universitäts- und Stadtbibliothek | Universitätsbibliothek Leipzig | Universitätsbibliothek Mannheim | Universitätsbibliothek Marburg | Universitätsbibliothek der Ludwig-Maximilians-Universität München | Fachhochschule Münster | Universitäts- und Landesbibliothek Münster | Bibliotheks- und Informationssystem der Universität Oldenburg | Universitätsbibliothek Siegen | Universitätsbibliothek

Vechta | Universitätsbibliothek der Bauhaus-Universität Weimar | Jade Hochschule Wilhelmshaven/Oldenburg/Elsfleth | Zürcher Hochschule der Künste | Zentralbibliothek Zürich

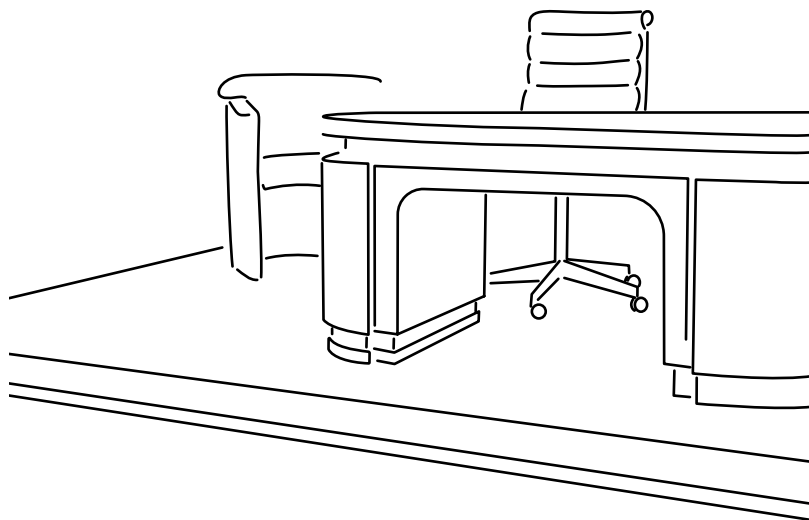
Sponsoring Light: Universität der Künste – Universitätsbibliothek | Freie Universität Berlin | Fachhochschule Bielefeld, Hochschulbibliothek | Hochschule für Bildende Künste Braunschweig | Fachhochschule Dortmund, Hochschulbibliothek | Technische Universität Dortmund / Universitätsbibliothek | Bibliothek der Pädagogischen Hochschule Freiburg | Hochschule Hannover – Bibliothek | Landesbibliothek Oldenburg | Akademie der bildenden Künste Wien, Universitätsbibliothek | ZHAW Zürcher Hochschule für Angewandte Wissenschaften, Hochschulbibliothek

Mikrosponsoring: Filmmuseum Düsseldorf | Bibliothek der Theologischen Hochschule Friedensau | Bibliothek der Hochschule für Musik und Theater Hamburg | Hochschule Hamm-Lippstadt | Bibliothek der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover | ZKM Zentrum für Kunst und Medien Karlsruhe Bibliothek | Hochschule Fresenius | Filmuniversität Babelsberg KONRAD WOLF – Universitätsbibliothek | Bibliothek der Hochschule für angewandte Wissenschaften Würzburg-Schweinfurt (FHWS)

Mediale Produktionen und gestalterische Diskurse bilden ein vehement zu beforschendes ästhetisches Dispositiv: Medien nehmen nicht nur wahr, sondern werden selbst wahrgenommen und wahrnehmbar(er) – insbesondere durch die Grundkonstellationen ihrer oft technischen Artefakte und der diesen voran gehenden Entwürfe, mithin vor der Folie des dabei entstehenden Designs. Die Reihe **MEDIEN- UND GESTALTUNGSÄSTHETIK** versammelt dazu sowohl theoretische Arbeiten als auch historische Rekapitulationen und prognostizierende Essays.

Die Reihe wird herausgegeben von Oliver Ruf.

Oliver Ruf · Christoph H. Winter (Hg.)



HARALD SCHMIDT

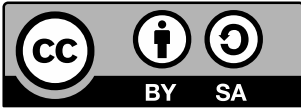
Zur Ästhetik und Praxis des Populären

[transcript]

Medien- und Gestaltungsästhetik 15
Hrsg. v. Prof. Dr. Oliver Ruf

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



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 Lizenz (BY-SA). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium für beliebige Zwecke, auch kommerziell, sofern der neu entstandene Text unter derselben Lizenz wie das Original verbreitet wird.

(Lizenz-Text: <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.de>)

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Erschienen 2022 im transcript Verlag, Bielefeld

© Oliver Ruf, Christoph H. Winter (Hg.)

Umschlagkonzept: Natalie Herrmann, Theresa Annika Kiefer, Lena Sauerborn,
Elisa Siedler, Meyrem Yücel

Designkonzeption & Umschlagabbildung: Andreas Sieß

Gestaltung & Satz: Andreas Sieß

Abbildungen vorne und hinten: United Archives GmbH / Alamy Stock Foto. Fotograf: Frank Hempel (Aufnahmedatum: 5.12.1995) sowie IMAGO / teutopress (Aufnahmedatum: 1.12.1995)

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

ISBN Print: 978-3-8376-6109-5

ISBN PDF: 978-3-8394-6109-9

ISBN EPUB: 978-3-7328-6109-5

Buchreihen-ISSN: 2569-1767

Buchreihen-eISSN: 2703-0849

DOI: <https://doi.org/10.14361/9783839461099>

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

Inhaltsverzeichnis

11

Vorwort

13

Einleitung

»Ich bin einfach elitär«: Zum »Werk« Harald Schmidts

21

Christoph H. Winter

Late Night Feuilleton

Kulturjournalistische Strategien bei Harald Schmidt

67

Oliver Ruf

Medienästhetische Popularisierung

Zur Prozessualität von »Harald Schmidt«

85

Thomas Hecken

Die Late-Night-Show

99

Barbara Hornberger

Der Uneigentliche

Harald Schmidt als Meister der Distanz

- 113 Kay Kirchmann
Die Dinge des täglichen Gebrauchs
Der Entertainer als Produkttester,
Designkritiker und Alltagssoziologe
- 125 Kyra Alena Mevert
Alltag als Spektakel
Der Charme von Studioaktionen wie Wochenendeinkauf,
Kinderspielplatz oder Essen im Zug
- 141 Gregor Balke
**Die Show als Hinterbühne,
Rollenspiel und Rahmenbruch**
Harald Schmidt und die selbstreflexiv-ironische
Inszenierung des Fernsehens
- 159 Felix Haenlein
Harald Schmidts inszenierte Ereignislosigkeit
Fernsehen als Ereignis
- 181 Torsten Hoffmann
»Fass mal drüber.«
Schriftsteller-innen-Gespräche in der
Harald Schmidt Show
- 203 Christoph H. Winter
»[...] der bessere Claus Peymann!«
Transmediale Netzwerke um das Dramolett
»Claus Peymann kauft sich keine Hose,
geht aber mit essen«
- 219 Christoph Jürgensen
Der Kälte- und der Wärmetechniker
Zum Verhältnis von Welt und Werk bei Harald Schmidt
und Benjamin von Stuckrad-Barre

237

Frauke Domgörgen

Unwahrscheinliche Freunde

Zum geteilten Habitus bei Harald Schmidt
und Gregor Gysi

251

Oliver Ruf / Christoph H. Winter

Herr Schmidt, wie haben Sie das gemacht?

Ein Werkstattgespräch

291

Stefan Krankenhagen

Old School, Baby

299

Beiträgerinnen & Beiträger

»Lieber Harald Schmidt,

Schmidt wer? Ja, den jüngeren Lesern muss man erklären, wer Harald Schmidt ist. [...] Harald Schmidt ist ein abgedackelter Late-Night-Talker. In den 90er-Jahren war er Kult. Als die Einschaltquoten sanken, verschwand er. Harald Schmidt war ein Star. [...]

Immer weniger Einschaltquoten hatte er. Ich vergaß ihn. Ich dachte, er ist auf dem Weg ins Seniorenheim. [...]

Harald Schmidt wer? Ich denke, dass sich niemand mehr an ihn erinnern wird.

Herzlichst
F. J. Wagner«

Bild vom 08.12.2015





Vorwort

Gehen wir davon aus, dass dieses Buch noch Generationen später von Studenten und Studentinnen gelesen werden will. Man wird ihnen Harald Schmidt erklären müssen. Man muss ihn ja schon der heutigen akademischen Jugend erklären. Versuchen wir es. Was mir zuerst auffiel, als er im Fernsehen auftauchte, war seine verblüffende Ähnlichkeit mit dem damaligen Verteidigungsminister der USA, Donald Rumsfeld, einem Zyniker vor dem Herrn. Auch Harald Schmidt galt als ›Chef-Zyniker‹. Zyniker halten die Welt für unvollkommen, aber sie wollen sie nicht aktiv verbessern. Zum Beispiel: Zyniker sehen sehr genau, wie Frauen strukturell benachteiligt werden, aber sie sehen auch, dass Frauen perfide Waffen haben, um das Defizit auszugleichen. Sie konzentrieren sich auf letzteres. Leider, sagten manche.

Beim Spott über Frauen hielt sich Harald Schmidt allerdings zurück. Das hängt damit zusammen, dass er nicht gegen unten trat. Und oben waren damals vor allem noch Männer. Auch wenn die erste Schmidt-Biographie von einer Frau geschrieben wurde, Mariam Lau, war Harald Schmidt ein Mann, der Männer beschäftigte. Wir wollten wie er in Gesellschaft sein, so gebildet, so schlagfertig, so unabhängig. ›Wir‹ das meint, die, die ›etwas mit Medien‹ machten, wie das hieß, als noch nicht alle Menschen mit den Medien verschmolzen waren. Oft beschäftigte sich Harald Schmidt in seiner Late Night Show mit der moralischen Verkommenheit der deutschen Medienlandschaft. Besonders gerne machte sich er über seinen Arbeitgeber, das damals noch existierende ›öffentlich-rechtliche Fernsehen‹ lustig. Er war eine Art Hofnarr geworden. Er durfte das.

Schmidt verachtete das Fernsehen und zeigte, wie man es besser machen konnte, indem er seinen ›Bildungsauftrag‹ ernst nahm. So spielte er mit kleinen Plastikfiguren das in Vergessenheit geraten Romanepos *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* eines asthmatischen homosexuellen Juden aus Paris nach. Schmidt war ein Meister im Parodieren. Unvergesslich, wie er die letzten Tage von Adolf Hitler im Führerbunker spielte. Genauer: Er parodierte den Schauspieler Bruno Ganz, der den Hitler im Kinofilm *Der Untergang* spielte. Bei Schmidt wurden die Medien endgültig selbstreflexiv, ich denke, was das bedeutet, muss ich nicht erklären.

Dass Harald Schmidt den Bruno Ganz so gut parodieren konnte, hing mit seiner Liebe zum Theater zusammen. Das Theater war noch bis zu Be-

ginn des 21. Jahrhundert als »Erziehungsanstalt« (Friedrich Schiller) im Gespräch. Für Schmidt stand es turmhoch über der Fernsehunterhaltung. Er war einer der letzten Katholiken in der Öffentlichkeit, Theater war für ihn etwas Transzendentes.

Dennoch: Es kam die Zeit, als es mit seinen Shows abwärts ging. Er wechselt ständig die Sender, die Quoten sanken immer tiefer, das Feuilleton, bitte auch das notfalls googeln, wandte sich von ihm ab. Es schien ihn nicht zu stören. Denn Harald Schmidt machte etwas, was vollkommen unverständlich sein dürfte: Er zerstörte sein eigenes Bild. Dass machte ihn für mich und andere endgültig zum Künstler. Ich empfehle zum besseren Verständnis, die Folge seiner Late Night Show mit der Performancekünstlerin Anne Tisma zu schauen. Anne Tisma hatte ein leichtes Asperger-Syndrom, Schmidt fühlte sich ihr nahe. Zusammen proben sie für das Stück *Hitlerine*. Sie waren sich für nichts zu blöde und bis zum Anschlag »politisch unkorrekt« (ehrlich, man wurde damals noch nicht dafür bestraft).

Aber irgendwie wurde Harald Schmidt so ab 2010 auch etwas uninteressant, er schrieb überflüssige Bücher, die er selbst überflüssig fand, solche Dinge. Seine Zeit sei halt vorbei, hieß es abermals in den Feuilletons. Dumm nur: Irgendwie kam nichts Besseres. Zu seinem Nachfolger wurde von der Öffentlichkeit Jan Böhmermann bestimmt. Ein Polizistensohn, der zwischen Unterhaltung und Politik nicht mehr zu unterscheiden schien, und Menschen, die in seinen Augen etwas Verwerfliches getan hatten, zum Ziel von Kampagnen machte, die seinem Publikum das Gefühl gaben, auf der richtigen Seite zu stehen. Aber wem erkläre ich das, nach ihm werden sicher bald Straßen benannt. Jedenfalls hielt Harald Schmidt den Böhmermann für »weit unter seiner Wahrnehmungsschwelle«. Und weil Schmidt leider auch aus unserer Wahrnehmungsschwelle zunehmend verschwand, freuten wir uns, wenn er mal ein schönes Interview gab, etwa als er 65 wurde, und schauten ab und zu alte Schnipsel auf Youtube. Wobei: Man muss die Schnipsel gar nicht *schauen*. Denn für uns, die wir ihn begleitet haben, wird nicht seine Ähnlichkeit mit Donald Rumsfeld bleiben. Bleiben wird seine Stimme. Sein schwäbischer Dialekt. Manche Medientheoretiker nennen das: Heimat.

Michael Angele

Einleitung

»Ich bin einfach elitär«: Zum ›Werk‹ Harald Schmidts

1988 strahlt der *Sender freies Berlin* erstmalig ein Sendungsformat aus, das von Harald Schmidt, der zuvor bereits mit mäßigem Erfolg auf verschiedenen deutschen Bühnen reüssiert hatte, moderiert wird. Die Sendung *MAZ ab!*, eigentlich ein Werbeformat für ARD-Programme, erfreut sich nach kurzer Zeit derart großer Beliebtheit, dass diese ins Hauptprogramm der ARD aufgenommen wird. Ab 1990 moderiert Schmidt gemeinsam mit Herbert Feuerstein die Comedy-Show *Schmidteinander* und allein die Rate-Show *Pssst...*; der endgültige Durchbruch erfolgt 1992, als Schmidt die Nachfolge von Paola und Kurt Felix antritt, um *Verstehen Sie Spaß?* zu moderieren, woran er auf nahezu grandiose Weise scheitert. Schnell stellt sich nämlich heraus, dass Schmidt kein Typ für's Massenpublikum ist, kein Hans-Joachim Kahlenkampff, kein Kurt Felix und erst recht kein Thomas Gottschalk. Schmidt ist anders und findet seine Bestimmung in einem Format, das er aus den USA importiert: der *Late Night Show*.¹ Formate wie die bereits seit 1954 ausgestrahlte *Tonight Show* oder die jüngere, aber nicht minder einflussreiche *Late Show with David Letterman* dienen als Orientierungspunkte, an denen Schmidt seine Show ausrichtet. Die *Harald Schmidt Show* geht 1995 auf Sendung und wird fast 20 Jahre lang unter

1 Vgl. Oliver Ruf u. Christoph H. Winter: »Herr Schmidt, wie haben Sie das gemacht?«. Ein Werkstattgespräch«, im vorliegenden Band, S. 251–290; Thomas Hecken: »Die Late-Night-Show«, im vorliegenden Band, S. 85–98.

variierendem Namen in verschiedener Besetzung auf verschiedenen Sendern ausgestrahlt, ehe die letzte Sendung am 13. März 2014 auf *Sky* zu sehen ist.

Danach ist Harald Schmidt Videokolumnist für den *Spiegel*, spielt eine wiederkehrende Rolle auf dem *Traumschiff* und ist gern gesehener Interviewgast in verschiedenen TV-, Rundfunk- und Zeitungsformaten. Insbesondere aber durch seine *Late Night Show* wird Schmidt regelrecht zu einer Ikone der deutschen Fernsehunterhaltung. Die *Harald Schmidt Show* findet ihr Publikum weniger in der breiten Bevölkerung als in einem kreativen, häufig selbst publizierenden, medienaffinen Milieu. Schmidt wird zum »Liebling des Feuilletons«,² weil er im Grunde selbst Feuilleton betreibt; er reenactet mit Playmobil-Figuren die griechische Sagenwelt,³ begreift Waschbecken⁴ und Briefkästen⁵ als Symptome der Konsumkultur und weist ihnen eine semiotische Qualität zu. Er inszeniert Gemeinde-Nachmittage,⁶ bekennt sich dazu, Bücher wegzuwurfen und kritisiert so *en passant* den etablierten Kanon bildungsbürgerlicher Hochkultur-Milieu: »Goethe ist überschätzt.«⁷ Darüber hinaus sind regelmäßig Vertreterinnen und Vertreter der (deutschsprachigen) Gegenwartsliteratur zu Gast in der Show: So attestiert Schmidt beispielsweise Christian Kracht während eines Interviews: »Ich glaube, Sie drücken vieles aus, was ich nur

2 Hanns-Bruno Kammertöns: »Gefühl ekelt mich an«: Harald Schmidt hasst Sentimentalitäten, trotzdem spricht er über die Geburt seiner Kinder und den größten Rollenwechsel seines Lebens: Von Peymanns Theaterbühne auf die Planken des Traumschiffs.« Auf: <https://www.zeit.de/2006/48/Harald-Schmidt/komplettansicht>, dort datiert am 23.11.2006, zul. abgerufen am 17.06.2020. Der Begriff »Liebling des Feuilletons« ist jedoch bereits vor diesem Interview im Umlauf.

3 Die Harald Schmidt Show vom 09.10.2002. Auf: <https://archive.org/details/87443344/Die+Harald+Schmidt+Show++1147+-+2002-10-09+-+Andrea+Fischer%2C+Die+Heldentaten+des+Herakles.avi>, zul. abgerufen am 17.06.2020.

4 Die Harald Schmidt Show vom 13.03.2002. Auf: <https://archive.org/details/87443344/Die+Harald+Schmidt+Show++1055+-+2002-03-13+-+Tom+Tykwer%2C+Sesamstra%C3%9Fe+op+K%C3%B6lsch%2C+Waschbecken-Test.avi>, zul. abgerufen am 17.06.2020.

5 Die Harald Schmidt Show vom 28.11.2001. Auf: <https://archive.org/details/82762114/Die+Harald+Schmidt+Show++1006+-+2001-11-28+-+Ewa+Zieniewicz%2C+Dr+Br%C3%B6mme+in+Rostock.avi>, zul. abgerufen am 17.06.2020.

6 Die Harald Schmidt Show vom 14.06.2001. Auf: <https://archive.org/details/82762114/Die+Harald+Schmidt+Show++0940+-+2001-06-14+-+Gemeinde+Nachmittag%2C+Thomas+Hermanns.avi>, zul. abgerufen am 17.06.2020.

7 Die Harald Schmidt Show vom 11.10.2001. Auf: <https://archive.org/details/82762114/Die+Harald+Schmidt+Show++0983+-+2001-10-11+-+Yasmina+Filali%2C+Emmanuel+Peterfalvi.avi>, zul. abgerufen am 17.06.2020.

dumpf empfinde.«⁸ Mit dem manischen Feuilleton-Leser und Schmidt-Verhrer Rainald Goetz, der sich für seine *Heute Morgen*-Reihe Schmidts Stand-up-Opener »Heute morgen, um 4 Uhr 11, als ich von den Wiesen zurückkam, wo ich den Tau aufgelesen habe« zum Motto genommen hat, spricht Schmidt über die deutsche Feuilletonlandschaft.⁹ Benjamin von Stuckrad-Barre arbeitet von 1998 bis 1999 als Autor für die Harald Schmidt Show¹⁰ und ist dort später mehrmals Gast. Unter anderem führt er mit Schmidt das an Thomas Bernhards *Claus Peymann kauft sich eine Hose und geht mit mir essen* angelehnte und von Stuckrad-Barre aktualisierte Stück *Claus Peymann kauft sich keine Hose, geht aber mit essen* in der *Harald Schmidt Show* auf. Aber auch internationale Stars geben sich bei Schmidt die Klinke in die Hand: Falco, Helmut Berger, David Bowie, Dennis Rodman oder Samantha Fox und Gerard Depardieu.

Harald Schmidt tritt schließlich immer wieder auch als Autor in Erscheinung: Einerseits als Verfasser zweier im Verlag Kiepenheuer & Witsch erschienener Erzählbände – *Tränen im Aquarium* und *Mulatten in gelben Sesseln* sowie *Die Tagebücher 1945-1952* –, andererseits als Kolumnist für den *Focus* (wobei seine Kolumnen im Nachhinein gesammelt ebenfalls im Verlag Kiepenheuer & Witsch erscheinen).¹¹

Vor diesem Hintergrund lassen sich zum gegenwärtigen Zeitpunkt schließlich drei Schaffensphasen Schmidts identifizieren:

8 Die Harald Schmidt Show vom 12.10.2001. Auf: <https://archive.org/details/82762114/Die+Harald+Schmidt+Show+-+0983+-+2001-10-11+-+Yasmina+Filali%2C+Emmanuel+Pet+erfalvi.avi>, zul. abgerufen am 17.06.2020.

9 Harald Schmidt vom 08.04.2010. Auf: <https://www.youtube.com/watch?v=BqDv6F9eTHA>, zul. abgerufen am 17.06.2020.

10 Benjamin v. Stuckrad-Barre: »Biografie«. Auf: <https://www.stuckradbarre.de/biografie/>, dort undatiert, zul. abgerufen 17.06.2020.

11 Vgl. Harald Schmidt: *Tränen im Aquarium. Ein Kurzausflug ans Ende des Verstandes*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1993; ders.: *Wohin? Allerneueste Nachrichten aus dem beschädigten Leben*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1999; ders.: *Quadrupelfue. Variationen über 4 Themen auf 240 Seiten*. Die Focus-Kolumnen. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2002; ders.: *Mulatten in gelben Sesseln. Die Tagebücher 1945-1952*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2005.

Erstens: Vom Schauspieler zum Entertainer

Schmidts Anfänge liegen im Theater. Nach der Ausbildung an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst Stuttgart führt ihn sein erstes Engagement ins Staatstheater Augsburg und von dort ins Düsseldorfer *Kom(m)ödchen*, wo er nicht nur als Darsteller, sondern auch als Textschreiber und bald als Solo-Kabarettist reüssiert und damit den Grundstein für seine spätere Karriere im TV legt.¹² Die *Harald Schmidt Show*, so lautet eine These, ist auch deshalb so erfolgreich, weil Schmidt mittels des Methodenkatalogs des humoristischen gesellschaftliche Zusammenhänge durchschaut und mit den Fähigkeiten des Schauspielers vorführt. Neben seinen schauspielerischen Wurzeln prägen Schmidt dessen Anfänge im TV, die Sendungen *MAZ ab!*, *Pssst ...*, vor allem aber *Verstehen Sie Spaß?* und *Schmidteinander*.

Zweitens: Der Conférencier im TV

Die Jahre, in denen auf verschiedenen Fernsehsendern und unter leicht variierendem Namen Harald Schmidts Late Night Show auf Sendung ist, bilden die Hochphase seines Schaffens. Nicht nur die mehrmals wöchentlich ausgestrahlte Show, sondern auch verschiedene Haupt- und Nebenrollen in Film- und TV-Produktionen kennzeichnen diese Phase. Hinzu kommen die Kolumnen für den *Focus*, zahlreiche Interviews im TV und in Zeitungen oder das Format *Olympia mit Waldi & Harry*, in dem er gemeinsam mit Waldemar Hartmann die Geschehnisse der Olympischen Spiele 2006 in Turin und 2008 in Peking kommentierte.

12 Vgl. Katrin Heise: »Entertainer und Schauspieler Harald Schmidt: ›Ich wollte im System an die Spitze.« Auf: https://www.deutschlandfunkkultur.de/entertainer-und-schauspieler-harald-schmidt-ich-wollte-im.970.de.html?dram:article_id=466858, dort datiert am 01.01.2020, zul. abgeruf. am 23.06.2020.

Drittens: Der öffentliche Privatier

Nachdem die *Harald Schmidt Show* 2014 zum letzten Mal ausgestrahlt worden ist, kommentiert Schmidt die Einstellung der Show in verschiedenen Interviews und ist bis in die Gegenwart immer wieder Interviewgast in Zeitungen und TV- oder Rundfunkformaten, in denen er betont, dass er als Privatier nur mehr Familien-Chauffeur sei;¹³ gleichzeitig bleibt er dem TV-Publikum in einer wiederkehrenden Rolle in der ZDF-Produktion *Das Traumschiff* erhalten. Darüber hinaus meldet er sich eine Zeitlang Montag bis Freitag mit einer kurzen Videokolumne für *Spiegel Plus* zu Wort. Die jeweils wenige Minuten umfassenden Videosequenzen nimmt Schmidt mit der Kamera seines Smartphones am Flughafen, auf dem Weg ins Hotel oder in seinem Garten auf, kommentiert – wiederum ironisch, sarkastisch und zynisch – das aktuelle Zeitgeschehen und produziert damit eine *Harald Schmidt Show en miniature*. Zuletzt macht Schmidt durch die Herausgabe des Bandes *In der Frittatensuppe feiert die Provinz ihre Triumphe* über die Kantinen Thomas Bernhards¹⁴ und seinen Auftritt als Comedy-Coach in der *Amazon Prime-Show One Mic Stand* auf sich aufmerksam.

Inzwischen hat eine neue ›Generation‹ das Late-Night-Format übernommen: Jan Böhmermann moderiert eine Satire-Show für das ZDF, Klaas Häufer-Umlauf moderiert eine Late Night Show auf ProSieben, Katrin Bauerfeind produziert einen Podcast und eine Talkshow usw. Das verbindende Element der divergierenden Formate bleibt dabei jedoch deren jeweilige Beziehung zu und ihr entsprechender Zusammenhang mit Harald Schmidt. Denn Böhmermann, Häufer-Umlauf und Bauerfeind waren einst Teil der so genannten ›Harald Schmidt Show-Showfamilie‹. Im Umkreis der Letztgenannten formiert sich darüber hinaus eine Szene von vor allem Bloggerinnen wie Sophie Passmann oder Schauspielerinnen wie Palina Rojinski, deren ›Schreibweisen‹ und Inszenierungen ebenfalls von Schmidt und dessen Show auf die eine oder andere Art beeinflusst worden sind. Das Nachwirken Harald Schmidts reicht dadurch

13 Vgl. N.N.: »Harald Schmidt ist jetzt Familien-Chauffeur«. Auf: <https://www.welt.de/regionales/nrw/article177995246/Harald-Schmidt-ist-jetzt-Familien-Chauffeur.html>, dort datiert am 21.06.2018, zul. abgeruf. am 23.06.2020.

14 Vgl. Harald Schmidt (Hg.): *Thomas Bernhard – In der Frittatensuppe feiert die Provinz ihre Triumphe. Eine kulinarische Spurensuche*. Wien u. München: Brandstätter, 2022.

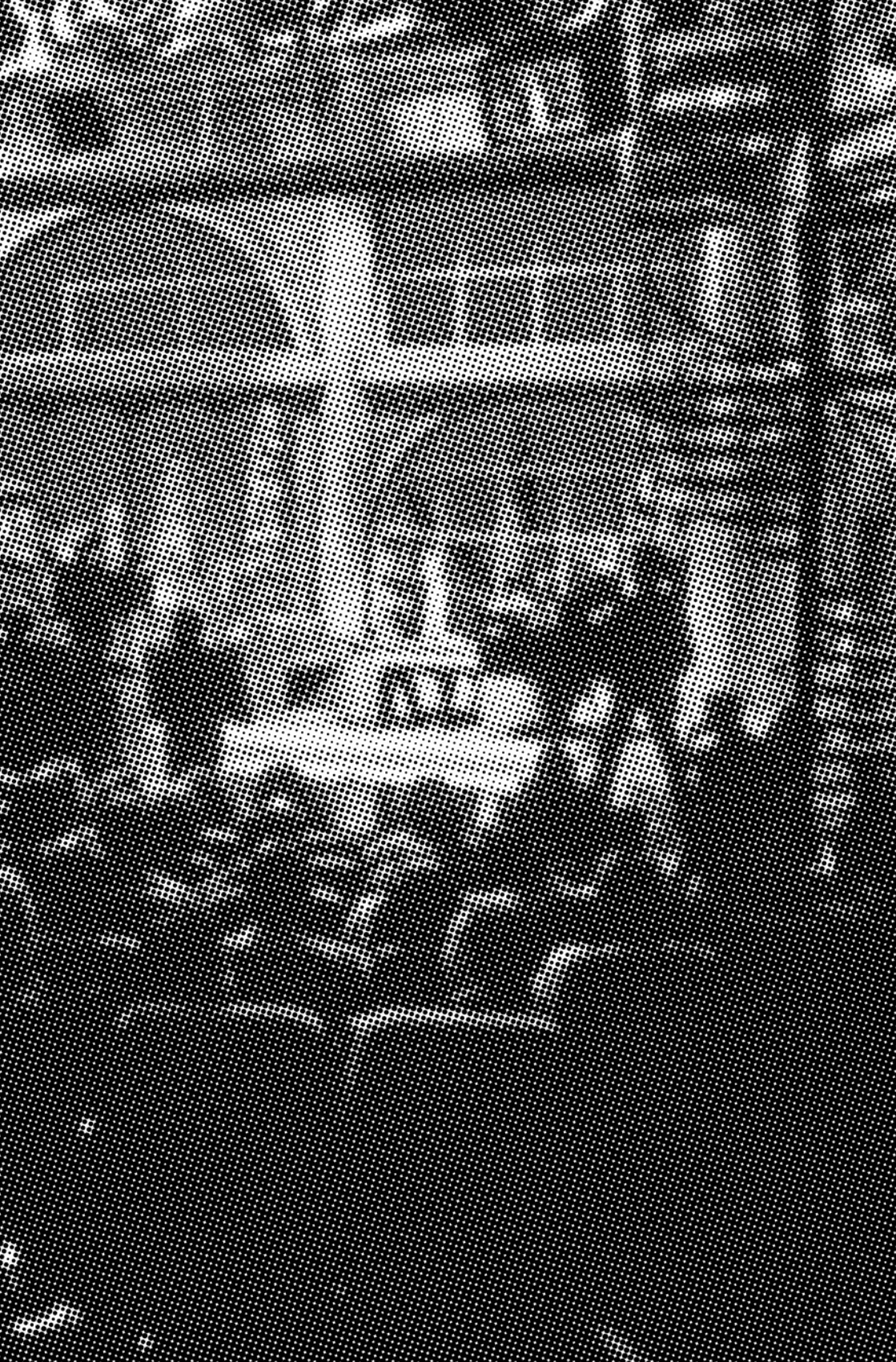
schließlich über dessen eigenes Schaffen hinaus und schlägt sich auf vielfältige Weise in den unterschiedlichsten Versionen gegenwärtiger Unterhaltungsformate nieder: als Elemente einer sich stets neu schreibenden Populärkultur, die *am Beispiel von Harald Schmidt* erforscht werden kann.



Ganz besonders freuen wir uns, einen Blick in die Werkstatt von Harald Schmidt bieten zu können. Dieser stand beiden Herausgebern zu einem umfangreichen Gespräch zur Verfügung, das ebenfalls in diesem Band abgedruckt ist. Unser Dank gilt daher ganz ausdrücklich Harald Schmidt selbst – für seine Bereitschaft, Rede und Antwort zu stehen, für seine Offenheit, sich auf dieses Experiment einzulassen und für seine Großzügigkeit, unser Vorhaben zu goutieren. Für Redigat und Lektorat danken wir darüber hinaus Aleksandra Vujadinovic und für Buchdesign wie -umsetzung Andreas Sieß. Ausdrücklicher Dank gilt darüber hinaus dem *YouTube*- und *Internet Archive*-Usern *weitz45* und *Anonymous Nostradamus* und allen anderen, ohne deren archivari-sche Tätigkeit der überwiegende Teil des Wirkens Harald Schmidts für die Öffentlichkeit verloren wäre.¹⁵

Bonn und Potsdam, im September 2022
Oliver Ruf und Christoph H. Winter

15 Sollten Sie diese Zeilen lesen, würden wir uns darüber freuen, wenn Sie mit uns in Kontakt treten würden.





Christoph H. Winter

Late Night Feuilletton

Kulturjournalistische Strategien bei Harald Schmidt

»Ich kann ja gar nicht anders als Feuilletton.«

Harald Schmidt

1

»Dass die F.A.Z. – wie wohl andere Qualitätszeitungen auch – Harald Schmidt immer als inoffiziellen Mitarbeiter betrachtet hat, ist kein Geheimnis«,¹ schreibt Oliver Jungen anlässlich der letzten Ausgabe der *Harald Schmidt Show*, die am 13. März 2014 auf dem Pay TV-Sender *Sky* und parallel dazu kostenfrei auf *YouTube* ausgestrahlt wird. Schmidt sei, so Jungen weiter, »unser bester Mann an der kaputtesten aller Fronten, der bewaffnet mit den Feuilletons dieser Republik dem alles verschlingenden, schleimigen, pickeligen, brabbelnden Monstrum namens Fernsehunterhaltung seit Jahrzehnten Paroli bietet.«² Aufgrund der Schmidt eigenen »totale[n] Geistesgegenwart eines blitzgescheiten Ironikers« sei er, urteilt Jungen, »das eingebaute Korrektiv unserer Mediengegenwart«.³ Dass Schmidt hingegen – zumindest von der ›Operativen Personenkontrolle‹ des F.A.Z.-Feuilletons – nicht von Beginn an als »inoffizieller Mitarbeiter«, sondern zuerst als ›Beobachtungs-, wenn nicht ›Verdachtsobjekt‹ geführt wird, demonstriert eine Kritik, die anlässlich der ersten Ausgabe der *Harald Schmidt Show* vom 6. Dezember 1995 am darauffol-

1 Oliver Jungen: »Der Großmeister bittet zur letzten Partie«. In: *F.A.Z.* v. 13.03.2014, S. 15.

2 Ebd.

3 Ebd.

genden Tag in der *F.A.Z.* erscheint. Bei der Schmidt-Show handele es sich um eine Kopie des amerikanischen Originals von David Letterman, schreibt Michael Allmaier darin, und dass Erfolg oder Misserfolg der Show über die »Zukunft des Sujets in Deutschland«⁴ entscheiden wird. Die Gags des Anfangsmonologes eigneten sich bisher jedoch »eher zum Lächeln als zum Lachen«; Schmidt spräche seinen Text, »als habe er ein Röhrchen Muntermacher mit einer Thermoskanne Kaffee heruntergespült«, und auch, wenn »noch längst kein abschließendes Urteil über *Late Night* in Deutschland oder auch nur über die Harald Schmidt Show gefällt werden« kann, so konstatiert der Rezensent abschließend, benötige Subversion einen »festen Boden«; dieser werde sich »hoffentlich bald einstellen, diesmal galt noch: schwache Stunde – schwaches Programm.«⁵

Zwischen beiden Feuilleton-Artikeln liegen knapp 20 Jahre. Im vorliegenden Aufsatz zeichne ich erstens den Weg und die Stationen der *Amour fou* zwischen Harald Schmidt und dem Feuilleton-Ressort der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* nach und entwerfe anhand der kulturjournalistischen Berichterstattung im *F.A.Z.*-Feuilleton einen historisierenden Überblick über die wesentlichen Entwicklungsstationen der *Harald Schmidt Show*. Im zweiten Teil widme ich mich der Frage nach den Ursachen und Dynamiken dieser leidenschaftlichen Beziehung und exemplifiziere die These, dass die *Harald Schmidt Show* deshalb so großen Anklang in der Feuilleton-Berichterstattung findet, weil sie selbst mit Schreibweisen des Feuilletons arbeitet.

2

Bereits ehe die erste Ausgabe der *Harald Schmidt Show* besprochen werden kann, wird im *F.A.Z.*-Feuilleton eine Meldung kolportiert, nach welcher Thomas Gottschalk im Jahr »1996 bei SAT.1 eine große Samstagabendshow [...] und Harald Schmidt eine tägliche Nachtsendung [moderieren]«⁶ soll. Drei Monate nach dieser Ankündigung erscheint eine Kritik der ARD-Rateshow

4 Michael Allmaier: »Subversion braucht festen Boden«. In: *F.A.Z.* v. 07.12.1995, S. 38.

5 Ebd.

6 N.N.: [Vermischte Meldungen]. In: *F.A.Z.* v. 28.02.1995, S. 28.

Pssst..., die Schmidt vor seinem Wechsel zu *SAT.1* moderierte. »Etwas von Warhol«, schreibt wiederum Michael Allmaier,

lebt in Schmidt weiter. Auch er liebt das Artificielle und seine grundlegende Unehrllichkeit, was mit Zynismus nichts zu tun hat. [...] Wo Warhol schwieg, weil er nichts zu sagen hatte, redet er, wie man es von ihm erwartet, und erzeugt damit dasselbe quälende Vakuum. Schmidt macht die Satire nicht, er vollzieht sie. Sein Material sind die Versatzstücke der Fernsehkultur; und alles, was populär ist, eignet sich.⁷

Jedoch gerate die aus den Versatzstücken der Populärkultur montierte Collage zum Stückwerk, da Schmidt die strikt voneinander getrennten Sphären von Show und Kabarett miteinander vermische. »Das alles«, so Allmaier abschließend,

mag man einwenden, sei Realsatire [...] Aber Harald Schmidt läge es fern, den Pfusch als subversiven Akt zu feiern; wenn er in seinem Element ist, führt die Ironisierung der Ironie zum Gegenstand zurück und vertieft ihn durch Hintersinn. Hier jedoch löst sie als Laufmasche der Kreativität das Konzept der Sendung auf und hinterläßt nur fadenscheinigen Klamauk. »Pssst...« ist der Kitsch der Postmoderne.⁸

Die Kriterien, an denen sich Schmidt noch vor Beginn seiner Late Night Show messen lassen muss, könnten höher kaum sein: Warhol, Subversion, »Ironisierung der Ironie« – man mag fast meinen, Schmidt solle die *Spex*-Redaktion übernehmen, statt eine Unterhaltungsshow zu moderieren. Die Zeit, die vergeht, bis Schmidt diese Erwartungen unterläuft, fällt entsprechend kurz aus: Bereits in der sechsten Ausgabe der *Harald Schmidt Show* vom 12. Dezember 1995 leistet Schmidt sich den ersten *Fauxpas*. Auf die ans Publikum gerichtete Frage, was eine Ausgabe des Magazins *Emma*, eine Flasche Eierlikör, ein Toilettendeckel und die Moderatorin Bettina Böttinger gemein haben, antwortet er: »Die würde kein Mann je freiwillig anfassen!« Bereits in den 1990-er schlägt diese Bemerkung hohe Wellen, vor allem, weil außer Acht gelassen wird, dass Schmidt dieses Rätsel mit einer Anekdote einleitet, deren Wahrheitsgehalt freilich nicht überprüft werden kann. Der Vollständigkeit halber sei sie dennoch kurz erwähnt: Schmidt erzählt im Vorfeld, dass er tags zuvor

7 Michael Allmaier: »Sphinx ohne Geheimnis«. In: *F.A.Z.* v. 26.05.1995, S. 36.

8 Ebd.

Bettina Böttinger getroffen und diese ihm mitgeteilt habe, dass er »mit der Show härter werden« müsse; als Reaktion auf diese Aufforderung gestaltet die Redaktion der Schmidt-Show das besagte Rätsel, das Schmidt mit den Worten »Na, hart genug?«⁹ abmoderiert. Im *F.A.Z.*-Feuilleton urteilt Michael Hanfeld dennoch: »Geschmacklos.«¹⁰

Es dauert jedoch keinen Monat, bis Hanfeld sich schützend vor Schmidt stellt, als dieser im Zuge der massiven Kritik am damaligen *SAT.1*-Programmgeschäftsführer und späteren Co-Produzenten der *Harald Schmidt Show*, Fred Kogel, ebenfalls ins Fadenkreuz der Presse gerät:

Doch gerade Schmidt hat die Kritik sich zu Kogels Stellvertreter erkoren. Ihm sitzen mittlerweile nicht mehr nur die Quotenzähler auf den Ferren, sondern auch die politisch Korrekten, die jeden seiner Witze wägen und den anarchischen Fernseh-Conferencier einem Humor-Reinheitsgebot unterwerfen möchten, das sie merkwürdigerweise von anderen nicht einfordern. [...] Es scheint fast so, als ginge es nur noch darum, Schmidt vom Bildschirm und mit ihm Kogel aus dem Geschäft zu verbannen, getreu der alten Faustregel, daß jene, die einmal ganz nach oben geschrieben wurden, nun partout nach ganz unten befördert werden müssen.¹¹

Es bleibt kompliziert. Das mag auch daran liegen, dass Harald Schmidt in der Anfangszeit seiner Show die Grenzen zwischen Klamauk und Satire, zwischen ›Spaßgesellschaft‹ und medienreflexiver Beobachtung austestet und sich im Zweifel – vielleicht aus Unsicherheit über die eigene Rolle und deren Wahrnehmung durch TV-Publikum und Feuilleton – zu Gunsten von Klamauk und Spaß entscheidet. Es dauert jedoch nicht lange, bis der Moderator sich der anderen Seite, der Seite von Satire, Medienreflexion und humoristischer Ge-

9 Die auf der Plattform *Internet Archive* veröffentlichten Episoden der *Harald Schmidt Show* sind allesamt Mitschnitte der Wiederholungen der Show auf dem Sender Sat.1 Comedy. Obwohl das wechselnde Outfit Schmidt zu einer anderen Aufnahme passt, die auf YouTube zu sehen ist, findet sich in der Version auf SAT.1 Comedy die entsprechende Szene nicht. Gleiches gilt für den Besuch Böttingers in der Show vom 1. Februar 1996. Es liegt nahe, dass der Sender die entsprechenden Szenen für die Ausstrahlung der Wiederholungen entfernt hat. Die Szene ist auch geschildert in Mariam Lau: *Harald Schmidt. Eine Biografie*. München: Ullstein, 2003, S. 152 und findet sich unter <https://www.youtube.com/watch?v=IUaiuwyaabg>, dort datiert am 18.06.2011, zul. abgerufen am 30.08.2022.

10 Michael Hanfeld: »Humorlos«. In: *F.A.Z.* v. 09.02.1996, S. 34.

11 Michael Hanfeld: »Liebe Kollegen in Drückerkolonnen«. In: *F.A.Z.* v. 24.02.1996, S. 35.

sellschaftskritik zuwendet – bis *Dirty Harry* zu *His Schmidtness* wird. Im Jahr 1997 werden Harald Schmidt und dessen Show erst durch den Grimme-Preis (moderiert von Bettina Böttinger!) und später durch den *BAMBI* nobilitiert; 1999 erhält die Show den Bayrischen Fernsehpreis und die Goldene Romy. Im Jahr 2000 schließlich genügen die Leistungen Schmidts auch der Feuilleton-Redaktion der *F.A.Z.*: Schmidt wird zum »Zeremonienmeister des ironisch gebrochenen Entertainments« erhoben. Er sei, lobt die Zeitung, »kein Parodist, sondern ein Gebärdensammler: Er karikiert seine Vorbilder nicht, er präpariert einzelne charakteristische Bewegungen, Merkwürdigkeiten der Mimik oder der Ausdrucksweise heraus und präsentiert sie wie ein Schauspieler der Barockzeit, der auf Szenenapplaus hin die schönsten Gesten noch einmal wiederholt [...]«. ¹²

Jedoch laufe die »Perfektion von Ironie und Inszenierung durch Zitat und Selbstzitat, die Harald Schmidt wohl am weitesten vorangetrieben hat« ¹³ inzwischen Gefahr, zur inflationär gebrauchten Geste zu werden. Inwiefern Schmidt selbst für diese Inflation verantwortlich zeichnet oder lediglich in Popkultur und -literatur bereits bestehende Ironie-Konzepte aufgreift, für das Unterhaltungsfernsehen adaptiert und ausbaut, lässt der Artikel jedoch offen.

In einer Besprechung der *Mainzer Tage der Fernsehkritik* des Jahres 2001 zeichnet Sandra Kegel die »zahlreiche[n] Häutungen« Schmidts und damit dessen Weg vom Spaßmacher zum Feuilleton-Liebling nach: »Vom ›Langweiler‹ hat er es über ›Dirty Harry‹ zum ›letzten Moralisten im deutschen Fernsehen‹ gebracht.« ¹⁴ Allerdings, so Kegel weiter, »klingt [das] gefährlich nach Endstation.« Gleichwohl liege im Umgang mit den Kritikern, wie auch in seinem »apokalyptischen Humor [...] Schmidts Genie. Er ist der wahre Teflon-Mann.« ¹⁵ Im Anschluss daran zitiert die Journalistin zwei Aussagen, die Schmidts Anspruch an sich selbst und sein Publikum zusammenfassen: »›Mir ist es lieber, es lachen fünf Feuilletonchefs als ein Fußballstadion« und »›Ich bin einfach elitär.« ¹⁶ Dass Schmidt zumindest die erste Aussage im Gespräch mit Roger Willemsen während der *Mainzer Tagen der Fernsehkritik* relativiert, schreibt Kegel nicht. Er brauche, so Schmidt zu Willemsen, »zumindest eine

12 Frank Kaspar: »Herr Schmidt sucht das Glück und entdeckt dabei die Gänsehaut«, in: *F.A.Z.* v. 12.09.2000, S. 74.

13 Ebd.

14 Sandra Kegel: »Du lachst dich nieder«. In: *F.A.Z.* v. 17.05.2001, S. 49.

15 Ebd.

16 Harald Schmidt zit. n. ebd.

gewisse Masse an Zuschauern«,¹⁷ schließlich gehe es auch im Zusammenhang mit seiner Show um Quoten und um Werbeanzeigen, die verkauft werden müssen. Popularität ist auch für Harald Schmidt nicht ohne Publikum zu haben.

Mit der Jahrtausendwende gelingt es Schmidt, die Feuilletonberichterstattung nahezu gänzlich auf seine Seite zu ziehen. Das mag auch daran liegen, dass am 30. August 2000 mit dem Redaktionsleiter, studiertem Germanisten und Kunsthistoriker, Manuel Andrack, ein kongenialer Sidekick auf der Show-Bühne Platz nimmt, der selbst insgeheim zum ›Liebling des Feuilletons‹ wird. Andrack ist auskunftsfreudiger, in manchen Dingen versierter als der bisherige alleinige Sidekick und Bandleader Helmut Zerlett und scheut sich nicht davor, in den Ablauf der Show einzugreifen. Dies mag auch an der Rolle liegen, die Andrack bereits zu Beginn seiner Zeit bei der Schmidt-Show hinter der Kamera eingenommen hat bzw. einnehmen muss. Nachdem er 1995 als »professioneller Beobachter zur eben gegründeten ›Harald Schmidt Show‹« gekommen war, die damals noch von der Firma *Brainpool* produziert wurde, berichtet Andreas Rosenfelder in einem umfangreichen Porträt Andracks im *F.A.Z.*-Feuilleton, war Andrack »als ›der Mann von Sat.1‹ dafür zuständig, die Sendung abzunehmen und anstößiges Material – ›Geschmacklosigkeiten über Behinderte‹ zum Beispiel – herauszuschneiden zu lassen. Sogar den Spitznamen ›IM Andrack‹ führte er damals [...]«.«¹⁸

1998 trennen sich die Wege von *Brainpool* und Harald Schmidt, der die Show fortan von seiner eigenen Firma *Bonito TV* produzieren lässt. *Brainpool* hingegen widmet sich ›seichteren«, wenn auch quotenträchtigeren Formaten wie etwa *TV total*.¹⁹ ›IM Andrack‹ hingegen bleibt bei der Show, wird deren Redaktionsleiter und stellt schließlich auf der Bühne einen Ruhepol zum üblicherweise nervösen und sprunghaften Schmidt dar, ohne dabei naiv zu wirken. Während der nachmittäglichen Show-Probe, berichtet Harald Schmidt im Interview, das Oliver Ruf und ich mit ihm für diesen Band geführt haben,

17 Harald Schmidt im Gespräch mit Roger Willemsen. Online unter: <https://www.youtube.com/watch?v=HBBVnpoITis>, dort datiert am 18.05.2001, zul. abgeruf. am 30.08.2022.

18 Andreas Rosenfelder: »Da gibt es nichts zu enthüllen«. In: *F.A.Z.* v. 19.03.2002, S. 52.

19 Vgl. Kay Sokolowsky: *Late Night Solo. Die Methode Harald Schmidt*. Berlin: Aufbau, 2004, S. 62.

nahm Andrack sogar die Rolle Schmidts ein, während Schmidt selbst am Bildschirm verfolgte, »was funktioniert und was nicht funktioniert [...]«. ²⁰

Mit Manuel Andrack auf der Bühne werden bildungsbürgerliche Themen, Sujets und Formate in der Show präsenter – die Sendung wird ernster, ohne sich dabei selbst zu ernst zu nehmen.

So etwa am 3. Mai 2001, als Schmidt und dessen Team eine Episode der Sendung *Das Literarische Quartett* simulieren – einen Tag bevor selbiges im TV ausgestrahlt wird. ²¹ Die Pointe: Es werden dabei jene Bücher besprochen, die auch das *Literarische Quartett* um Marcel Reich-Ranicki besprechen wird. »Das komische Potential der Idee«, schreibt dazu Eckhard Schumacher,

einen Tag vor der Ausstrahlung des *Literarischen Quartetts* in der *Harald Schmidt Show* eben diese Sendung komplett vorwegzunehmen, entfalte sich nicht, weil Schmidt mit seiner nur leicht überzeichneten Imitation Marcel Reich-Ranickis zu überzeugen wußte. Entscheidend war vielmehr, daß die Imitation Bestandteil einer Sendung war, die sich auch im Aufbau an ihrem Vorbild orientierte, es aber letztlich ernster nahm als dieses sich selbst. ²²

Schmidt macht seine Sache scheinbar so gut, dass der damalige *Hanser-Verleger* Michael Krüger in einem Feuilleton-Beitrag in der *F.A.Z.* zum (vorläufigen) Ende des *Literarischen Quartetts* fordert: »Harald Schmidt sollte es aufgeben, irgendwelche unbegabten kichernden Sternchen zu befragen, und statt dessen ein ›Literarisches Kaffee‹ aufmachen. Dort dürften dann auch Dichter verkehren, Essayisten, Historiker und andere Geistesmenschen – und selbstverständlich auch die Mitglieder des ›Literarischen Quartetts‹.« ²³

Einen eigenen Literarischen Salon etabliert Schmidt zwar (bisher) nicht, war aber knapp zwei Jahre später der erste Gast in der von Elke Heidenreich

20 Harald Schmidt zit. n.: Oliver Ruf u. Christoph H. Winter: »Herr Schmidt, wie haben Sie das gemacht? Ein Werkstattgespräch mit Harald Schmidt«, in diesem Band, S. 251-290, hier S. 255.

21 Vgl.: *Die Harald Schmidt Show*, 03.05.2001. Online unter: <https://archive.org/details/82762114/Die+Harald+Schmidt+Show++0920++2001-05-03++Literarisches+Quartett%2C+Milan+Kundera%2C+Don+DeLillo.avi>, dort undatiert, zul. abgerufen am 30.08.2022.

22 Eckhard Schumacher: »Konkurrenzloses Lachen. Über Harald Schmidt«. In: *Merkur – Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken* 56 (2002), S. 943–952, hier S. 949.

23 Michael Krüger: »Der Champion verläßt den Ring«. In: *F.A.Z.* v. 16.08.2001, S. 41.

moderierten Sendung *Lesen!* – »vermutlich«, kommentiert der *Spiegel*, »weil man mit ihm nie etwas falsch macht.«²⁴

Am 16. November 2001 läuft die 1.000 Ausgabe der *Harald Schmidt Show* über die Bildschirme. Am darauffolgenden Sonntag widmet die *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung* diesem Jubiläum eine ganze Seite, auf der verschiedene deutsche Intellektuelle ihre Eindrücke von der Schmidt-Show im Allgemeinen und der Jubiläumssendung im Besonderen wiedergeben. Alexander Kluge beispielsweise begreift Schmidt und dessen Show als »unverdiente[n] Luxus«.²⁵ Hans Magnus Enzensberger konstatiert: »Keine Randgruppe, die in diesen Sendungen nicht beleidigt und verklärt würde, keine Partei- oder Gürtellinie, unter die er nicht gezielt hätte. Alles in allem eine staatsbürgerliche Integrationsleistung an der sich unsere Politiker und unsere Intellektuellen ein Beispiel nehmen sollten.«²⁶ Benjamin von Stuckrad-Barre, ehemaliger Gagschreiber für Schmidt, hebt dagegen den praktischen Nutzen der Show hervor: »Schmidt ist der Vertrauensmann der Deutschen«, der »zuverlässig und geschmackssicher die Ereignisse und Meldungen aussiebt, referiert und bewertet«,²⁷ die von Belang für das Verständnis der Gegenwart sind. Frank Schirmmacher, damaliger Mitherausgeber und ehemaliger Feuilleton-Chef der *F.A.Z.* wiederum denkt – Schirmmacher-typisch – in größeren Zusammenhängen: »Schmidt, intellektuell und sozial durch den atheistischen Koran der 70er Jahre erregt, nämlich durch die regenbogenfarbenen Bände der »edition suhrkamp«, überbrückt altes und neues Deutschland wie kein anderer es vermag. [...] Ihm wird alles zum Kanon einer wohlfeilen Universalbibliothek, das heißt: billig. Aber auch: klassisch.«²⁸ Martin Walser schließlich erkennt in Schmidt den »Chefdissident[en] der Fernsehnation« und widmet ihm folgenden Vierzeiler:

24 Marianne Wellershoff: »Wibbelnder Feuerteufel«. Online unter: <https://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/lesen-mit-elke-heidenreich-wibbelnder-feuerteufel-a-246806.html>, dort datiert am 30.04.2003, zul. abgeruf. am 30.08.2022.

25 Alexander Kluge: »Kluges zur Nacht«. In: *F.A.S.* v. 18.11.2001, S. 24.

26 Hans Magnus Enzensberger: »Bürgerbildung«. In: ebd.

27 Benjamin v. Stuckrad-Barre: »Muß man wirklich sagen«. In: ebd.

28 Frank Schirmmacher: »Ohne Leitbild«. In: ebd.

Harald Schmidt,
er lebe hoch und höher
und schieß' noch 1000 geile Pfeile
aus seinem heißen Köcher.²⁹

Nun ja – man kann Schmidt seine Gratulanten schwerlich zum Vorwurf machen. Deutlich wird indes, dass Schmidt längst in den Kreis der *public intellectuals* aufgenommen wurde, ganz egal, ob er sich selbst zu diesem Zirkel zählen würde oder nicht. Mit Beginn der 2000-er Jahre wird er zur intellektuellen Leitfigur. Dabei ist es gleichgültig, ob er nach intersubjektiv nachvollziehbaren Kriterien tatsächlich zum Intellektuellen taugt; viel wichtiger ist, dass er von einer ganzen Reihe ›Geistesmenschen‹ als solcher rezipiert und mit Deutungs- und Diskursmacht ausgestattet wird.

Dem kommt auch zu Gute, dass Schmidt Stil, Pietät und Parkettsicherheit beweist, wenn es darauf ankommt. Als Schmidt und Andrack im Jahr 2002 mit dem Medienpreis *Die Goldene Feder* des Bauer-Verlags ausgezeichnet werden sollen, lehnen diese die Teilnahme an der von Johannes B. Kerner moderierten Veranstaltung mit der folgenden Begründung ab: »Angesichts der jüngsten medialen Außenwirkungen von Herrn Kerner können wir uns unter keinen Umständen vorstellen, einen Preis in seiner Anwesenheit entgegenzunehmen.«³⁰ Was war geschehen? Am Tag des Amoklaufs von Erfurt, als ein ehemaliger Schüler des dortigen Gutenberg-Gymnasiums 16 Menschen und sich selbst erschoss, sendete das ZDF noch am selben Abend eine Sondersendung aus Erfurt, die von Kerner moderiert wurde. Im Verlauf der Sendung interviewte Kerner den damaligen Ministerpräsidenten Thüringens, einen Psychologen und einen elfjährigen Schüler.³¹ Auf die Frage, ob die Ablehnung von Kerners geschmackloser ›Witwenschüttelei‹ irgendetwas gebracht habe, äußert sich Schmidt später im Interview mit Frank Schirrmacher:

Ich glaube, es wird gar nicht wahrgenommen, daß ich da meiner eigenen Glaubwürdigkeit gedient habe. Daß ich sage, es gibt eine Grenze, und die überschreite ich nicht. [...] Schon allein nach Erfurt zu fahren, kann ich mir als Moderator nicht vorstellen. Dann die Aufregung in der Redaktion,

29 Martin Walser: »Mäh statt Muh«. In: ebd.

30 Harald Schmidt u. Manuel Andrack zit. n. Michael Hanfeld: »Federlesen«. In: *F.A.Z.* v. 06.05.2002, S. 49.

31 Vgl. Heiko Dilk: »Tatmotiv: Rache«. Online unter: <https://taz.de/Tatmotiv-Rache/!1111565/>, dort datiert am 07.05.2002, zul. abgerufen am 01.09.2022.

der Griff zum Handy, sich überschlagen vor Wichtigtuerei. Wir haben den Ministerpräsidenten, rennen zum Hubschrauber, der ganze Ablauf. Warum macht man so etwas. Angesichts des unvorstellbaren Elends, das an diesem Tag über die Menschen in Erfurt hereingebrochen ist. Ich würde empfehlen, zu schweigen. Schlicht und einfach schweigen.³²

Mit Schweigen hatte Schmidt sich bereits im Jahr zuvor den Respekt der Medienbranche verdient. Nach den Terroranschlägen vom 11. September 2001 pausiert die *Harald Schmidt Show* für zwei Wochen und erhält für diese Pause im darauffolgenden Jahr zum zweiten Mal den Grimme-Preis, den Schmidt mit einem angemessenen und schlichten ›Danke‹ entgegennimmt.³³ Auf die Frage, weshalb Schmidt nicht wie Letterman mit der Show weitergemacht hat, antwortet Schmidt im Interview salopp:

Der Führer war schuld. Die Late Night Show von Letterman begann damals ohne Musik, aber mit amerikanischer Flagge. Im Anschluss an den Monolog saß die Elite der Nachrichtensprecher bei ihm und hat geweint. Da haben wir gesagt: »Klar können wir das auch machen: Wir fangen an mit der deutschen Flagge und dann kommt Uli Wickert und weint. Was haltet ihr davon?« Das klappt bei den Amis einfach viel besser.³⁴

Richtig ist sicherlich, dass bestimmte Spielarten pathetisch-patriotischer Kommunikation und Inszenierung in Deutschland schlichtweg nicht funktionieren, ohne zumindest – nicht zu Unrecht – ein befremdliches Gefühl zu hinterlassen. Richtig ist auch, dass es im deutschen Medioumfeld nur außerordentlich wenig Personal gibt, das angesichts eines Terroranschlags wie dem des 11. September 2001 den richtigen Ton treffen würde. Was Schmidt – vermutlich aus Bescheidenheit und um nicht betulich zu wirken – nicht sagt, was jedoch anhand seines Verhaltens angesichts des Amoklaufs von Erfurt und der Anschläge vom 11. September deutlich wird: Er vertritt konservative Werte. Und mit diesen Werten geht es schlichtweg nicht einher, aus dem menschlichen Elend Anderer Kapital zu schlagen. In der legendären Interview-Reihe *Zur Person* äußert sich Schmidt zu seinem Wertekanon folgendermaßen:

32 Harald Schmidt zit. n. Frank Schirrmacher: »Ich bin eine Tretmine im Schokomantel«. In: *F.A.Z.* v. 14.06.2002, S. 49.

33 Vgl. Sandra Kegel: »Hollypott«. In: *F.A.Z.* v. 25.03.2002, S. 47.

34 Harald Schmidt zit. n.: Oliver Ruf u. Christoph H. Winter: »Herr Schmidt, wie haben Sie das gemacht? Ein Werkstattgespräch mit Harald Schmidt«, S. 265.

GAUS: *Wollen Sie [...] sagen, Sie seien in Ihrer Grundhaltung konservativ?*

SCHMIDT: Ja.

GAUS: *Beschreiben Sie bitte, was konservativ ist.*

SCHMIDT: Ein kleines Wertesystem. Ein Mißtrauen allem neuen gegenüber. Den Satz »Früher war alles wesentlich besser«, sage ich nur deshalb nicht, weil ich weiß, daß man dadurch so alt wirkt. [...]

GAUS: *Nennen Sie mal ein, zwei oder drei Werte, von denen Sie sagen: »An denen werde ich nicht rütteln lassen. Da relativiere ich nicht. Das sind meine konservativen Grundwerte.«*

SCHMIDT: Eine intakte Familie. [...] Eine klassische Ausbildung der Kinder, überhaupt eine optimale Ausbildung. Dazu gehört das Erlernen eines Instruments und im Groben auch die Orientierung an Werten, wie sie ...

GAUS: ... *das Christentum ...*

SCHMIDT: ... *das Christentum, nicht unbedingt die katholische Kirche, sondern das Christentum, vorgibt.*³⁵

Es ist mutmaßlich zu großen Teilen diesem unterschiedlich offen zur Schau gestellten Wertegerüst geschuldet, dass insbesondere das Feuilleton der konservativen *F.A.Z.* Gefallen an Schmidt findet. Aufgrund der Tatsache, dass Schmidts moralische Indifferenz stets nur simuliert wird, kann sich dessen Publikum sicher sein, gefahrlos mitlachen zu können. Schmidts Witze, Polemiken, Invektiven und Pointen sind nicht selten sarkastisch, boshaft und hämisch, aber sie überschreiten nicht die Grenze des Justiziablen. Sein Spott verteilt sich demokratisch auf alle Personen ab einem Einkommen

³⁵ Günter Gaus im Gespräch mit Harald Schmidt, Transkript des Interviews. Online unter: https://www.rbb-online.de/zurperson/interview_archiv/schmidt_harald.html, dort datiert am 14.03.2001, zul. abgerufen am 01.09.2022.

von 10.000 Euro netto.³⁶ Anders als etwa Jan Böhmermann, der seine ersten Late Night-Gehversuche in der *Harald Schmidt Show* unternahm, verfolgt Schmidt keine Agenda und betreibt keinen politischen Aktivismus. Auch bezieht Schmidt nie öffentlich Position für diese oder jene Seite oder gar politischen Partei. Darin besteht der Reiz der Show auch für die Berichterstattung des Feuilletons: Schmidt wirkt nicht belehrend oder parteiisch; sein Wertekanon ist spürbar vorhanden, wird aber nicht offen zur Schau gestellt. Er bleibt strategisch indifferent und hält sich damit die Möglichkeit offen, in alle Richtungen ausholen zu können. Selbst dann, wenn es scheinbar eindeutig wird – etwa bei den regelmäßig provokant vorgetragenen sexistisch-misogynen Witzen, mit denen er sich immer wieder für den Negativpreis *Saure Gurke* bewirbt, der besonders frauenfeindliche Beiträge im TV »auszeichnet« – ist offensichtlich, dass Schmidt die jeweils angenommene Haltung lediglich probeweise annimmt, sie auf diese Art und Weise ausstellt und vorführt, um sie so zu desavouieren.

Dass Schmidt kein *Scheibenwischer*-Kabarettist ist, dem es etwa darum geht, die Zustände im Land zu kritisieren, um dadurch Impulse in diese oder jene Richtung zu setzen, scheinen indessen nicht alle Feuilleton-Redakteure der *F.A.Z.* zu begreifen. »Man kann doch sagen, was man will:«, beginnt Christian Geyer seinen Besinnungsaufsatz zur Rolle Harald Schmidts in den Schröder-Jahren, der hier ob seiner opaleszenten Rhetorik und inhaltlichen Widersinnigkeit umfangreich zitiert werden soll:

Selbst der dröge Jaspers mit seinen Stichworten zur geistigen Situation unserer Zeit wäre in den Zeiten wie diesen ein erträglicherer Satiriker als Harald Schmidt. So wie der Kanzler derzeit ein Heer von Renegaten hervorbringt [...], so ergeht es auch denjenigen aus den Kohorten seiner Hofnarren, die einfach weitermachen, weitermachen, weitermachen [sic!], als sei das Land noch immer das alte, als würde Deutschland nicht soeben kaputtregiert, als könne man die ökonomische Unvernunft nach wie vor als ein Feld der Kulturkritik unter anderen behandeln, sie nach den eingespielten Präferenzen von links und rechts bedienen, ohne zu sehen, daß inzwischen nicht nur irgendwelche Luxusartikel, auf die sich weiß Gott getrost verzichten ließe, sondern die Instanzen der Kritik selbst auf dem wirtschaftlichen Spiele stehen.

36 Vgl. Harald Schmidt zit. n.: Oliver Ruf u. Christoph H. Winter: »Herr Schmidt, wie haben Sie das gemacht?«, S. 277.

Wer das nicht begreift, obwohl er es um unserer Freiheit und unseres Lachens willen doch bitte umgehend begreifen sollte, ist Harald Schmidt. Seine Show, bislang die gültige Instanz der Bundesrepublik zur satirischen Begleitung des Zeitgeschehens, hat vermutlich als allerletzte von den Deutungsmächten unseres Landes zu befürchten in die Milliardenlöcher des wackeren Hans Eichel zu plumpsen. Aber sie ist im Moment die erste, dies ich als ernstzunehmende Instanz der Kritik, die sie einmal war, selbst demontiert. Natürlich steht nirgendwo geschrieben, daß sich Satire nicht auch am Genre des nationalen Notstands abarbeiten dürfe, also durch Spott, Ironie, Übertreibung die Protagonisten des politischen Abrißkommandos kritisieren und verächtlich machen. [...] Aber um die Phänomene des nationalen Notstands wirkungsvoll unterlaufen und aufspießen zu können, muß man ihn als solchen erst einmal erkannt haben, sich also genau wie bei anderen Stoffen auch auf der Höhe des Ereignisses zeigen, sonst laufen die Gags – wie derzeit bei Harald Schmidt – reihenweise ins Leere, nerven, nerven, nerven [sic!] und wirken nur noch läppisch, flau und gut gemeint.³⁷

Der Jaspers-Vergleich wird Schmidt sicher geschmeichelt haben, aber dem Entertainer die Gesamtverantwortung für die Regierungs- und Elitenkritik der frühen Nullerjahre überhelfen zu wollen, scheint einerseits übertrieben und marginalisiert andererseits die Rolle der *F.A.Z.* im Allgemeinen und deren Feuilleton im Besonderen. Anhand der überzogenen Erwartungen, die Geyer an die *Harald Schmidt Show* richtet, wird hingegen deutlich, welchen Rang Schmidt inzwischen innerhalb des intellektuellen Milieus der Bundesrepublik einnimmt. Von ihm wird – folgt man Christian Geyer – nicht Unterhaltung erwartet, sondern Diskurs, satirisch-ernsthafte Auseinandersetzung, zumindest ein entschlossen der Fernsehkamera entgegengeschleudertes »*J'accuse...*!«

Als Harald Schmidt im Jahr 2003 eine »Kreativpause« ankündigt, scheint für die *F.A.Z.* eine kleine Welt zusammenzubrechen. Insgesamt 123 Beiträge widmen in diesem Jahr die *F.A.Z.*, die *F.A.S.* und auf *FAZ.net* dem Moderator.³⁸ Am 9. Dezember erscheint ein von Michael Hanfeld verfasster Beitrag zu den Verwerfungen zwischen Schmidt und dem neuen *SAT.1*-Chef Roger Schawinski, die mutmaßlich zur »Kreativpause« und der Trennung von Sender und Moderator geführt haben.³⁹ In selbiger Ausgabe erscheint unter dem

37 Christian Geyer: »Es nervt«. In: *F.A.Z.* v. 16.11.2002, S. 37.

38 Vgl. Abb. 1. auf S. 46.

39 Vgl. Michael Hanfeld: »Auf die Größe kommt es an«. In: *F.A.Z.* v. 09.12.2003, S. 39.

Titel *Statt Blumen* ein Epitaph auf die Schmidt-Show, der einprägsame Momente der Show – etwa die legendäre *Show en française* – in Erinnerung ruft und darüber hinaus urteilt:

Sosehr das Feuilleton ihn ver- und er es bisweilen in seiner Show durch den Vortrag einzelner Artikel zurückkehrte, so unabhängig blieb er doch. Wie auch gegenüber Stars, Sternchen und Schnuppen, die er in seiner Sendung empfing. Seine journalistische Methode ist ein einfach und ohne falsche Subtilität: ablauschen, anmerken, aufbauschen. Immer dasselbe, aber reichlich doppeltönig.⁴⁰

Über die journalistischen, insbesondere feuilletonistischen Methoden Harald Schmidts wird später noch zu reden sein. Zwischen die Absätze des Artikels von Andreas Platthaus ist noch ein kleiner Gruß von Robert Gernhardt gesetzt, den Mitbegründer der *Neuen Frankfurter Schule*, von der Kay Sokolowsky behauptet, sie sei konstituierendes Element, wenn nicht Bedingung für das Entstehen der *Harald Schmidt Show*.⁴¹ Gernhardt schreibt:

Ich habe Harald Schmidt nicht
immer gesehen, aber immer
wieder und immer lieber, je mehr
Zeit er sich für seine immer
abwegigeren Vorhaben nahm. In
dieser Welt des Wandels tat es
gut zu wissen, daß es ihn gab und
wo er in schöner Regelmäßigkeit
zu finden war – nun hat er den
Bettel hingeworfen, und wir alle
sind um eine Gewißheit ärmer.⁴²

Am darauffolgenden Tag findet sich im *F.A.Z.*-Feuilleton eine ganze Seite, die – ähnlich wie zur tausendsten Show – verschiedene Prominente zu Wort kommen lässt. In dem kurzen Text, den die *F.A.Z.* dem Potpourri voranstellt, heißt es: »Mit Harald Schmidt verliert das deutsche Feuilleton seinen größten Verbündeten. [...] Während er fürs Denken pausiert, pausiert für uns das Denken.«⁴³ Zu jenen, die sich äußern, gehört Günther Jauch. Er schreibt: »Der

40 Andreas Platthaus: »Statt Blumen«. In: *F.A.Z.* v. 09.12.2003, S. 35.

41 Vgl. Sokolowsky: *Late Night Solo*, S. 121f.

42 Robert Gernhardt in: *F.A.Z.* v. 09.12.2003, S. 35.

43 N. N.: »Wie es ist, wenn das Denken pausiert«. In: *F.A.Z.* v. 10.12.2003, S. 33.

Mann ist einer der letzten freien Geister in einem Medium, das immer wie ein Automat funktionieren soll.«⁴⁴ Als Schmidts »wirksamstes Hausmittel« identifiziert der ehemalige *F.A.Z.*-Redakteur und Bestseller-Autor Florian Illies, Schmidts Methode »Erwartungen zu unterlaufen und die Pointe genau dann nicht zu setzen, wenn alle anderen darauf warten.«⁴⁵ Der damalige *Tagesthemen*-Moderator Ullrich Wickert weiß über Harald Schmidt das Folgende zu berichten:

In der politischen Kultur Deutschlands spielt Harald Schmidt eine ersetzbare Rolle: er bricht alle Tabus, aber mit solch einem Charme, daß es ihm kaum jemand übelnimmt. Er erinnert mich an den leider viel zu früh verstorbenen französischen Komiker Coluche, der kein Blatt vor den Mund nahm, Stammtischparolen benutzte, um ihre Gräßlichkeit zu entlarven.⁴⁶

Der TV-Produzent Oliver Mielke sieht in Schmidt einen »kleine[n] Fernseh-Gott«,⁴⁷ der damalige stellv. Programmdirektor des *ZDF*, Hans Janke bewundert hingegen Schmidts Bildung:

Harald Schmidt ist dem Medium mit Bildung begegnet und mit einem beachtlichen Spektrum, mit Musik, Unterhaltung und Politik. Seine Sendung war universell. Sie hat es sogar ausgehalten, daß sie über und über bewundert wurde. Das hat mir immer besonders imponiert, dieser Stil, diese Noblesse und vor allem – diese Bildung. Literatur, Kunst, Theater, es war alles da.⁴⁸

Der Schriftsteller Stephan Wackwitz erkennt in Schmidt einen »große[n] komische[n] Sprechliterat[en]«⁴⁹ und Anke Engelke, designierte Nachfolgerin auf Schmidts Sendeplatz bei *SAT.1*, schwärmt: »Und kein Wort mehr über die schönen Hände! Am Ende bin ich schuld, und er war genervt von den ewigen Huldigungen, und wenn wir Weiber [sic!] mal mehr von seinen schönen Füßen geschwärmt hätten: Er wäre geblieben!«⁵⁰

44 Günther Jauch, in: ebd.

45 Florian Illies, in: ebd.

46 Ullrich Wickert, in: ebd.

47 Oliver Mielke, in: ebd.

48 Hans Janke, in: ebd.

49 Stephan Wackwitz, in: ebd.

50 Anke Engelke, in: ebd.

In einem weiteren Nachruf, der ebenfalls im *F.A.Z.*-Feuilleton des 10. Dezembers 2003 erscheint, schreibt Gisa Funck über den »letzten Mohikaner der ironischen Distanzierung im deutschen Fernsehen«, der »schon immer Dinge sagen [konnte], die bei anderen Fernsehmoderatoren sofort zu einem Quotenknick führen würden. Schmidt verzeiht man sogar sexistische Sprüche.«⁵¹ Am darauffolgenden Tag beschreibt wiederum Michael Hanfeld die Misere des Senders *SAT.1*, für die Schmidts Weggang symptomatisch sei.⁵² Daneben finden sich weitere Stimmen zum (vorläufigen) Aus der Schmidt-Show. Der Schauspieler Jürgen Tarrach schreibt über Schmidt: »In Wahrheit ist er jedoch ein großer Moralist, wie jeder große Spaßmacher – Spaßmacher im Sinne eines shakespeare'schen Narren.«⁵³ Und schließlich konstatiert der Schriftsteller Burkhard Spinnen: »Schmidt hat, nachdem er aus dem Rattenrennen um die Quote sanft ausgestiegen war, das Medium nach Kräften gegen den Strich der Erwartung gebürstet.«⁵⁴ Die Website der *F.A.Z.* initiiert ab dem 11. Dezember 2003 eine eigene, mit *Countdown* betitelte Serie, welche die letzten zehn Sendungen der Show begleitet.⁵⁵ Es mischen sich indes auch kritische Stimmen in die Lobesfanfaren auf die *Harald Schmidt Show*: Zur (vorerst) letzten Show bei *SAT.1* schreibt Stefan Niggemeier, sie sei »die leichteste von allen«, denn egal, wie Schmidt die Show gestalten würde, der »Heiligsprechungsprozess« sei längst abgeschlossen.⁵⁶ Gerade deshalb zeigt sich Niggemeier enttäuscht, denn Schmidt gab sich wenig Mühe. Als krönender Abschluss von acht Jahren TV-Geschichte sei die letzte Show zu unspektakulär gewesen, so der Tenor seiner Kritik, die mit der Feststellung endet: »Er wird uns fehlen. Aber es ist gut, daß es endlich vorbei ist.«⁵⁷

Das deutsche Feuilleton und mit ihm das Milieu der Intellektuellen und Medienschaffenden muss jedoch nicht lange auf die Wiederkehr Harald Schmidts warten. Kein Jahr nach den zitierten Lobeshymnen und Beileidsbekundungen kündigt Schmidt sein Comeback an – allerdings in der *ARD* und

51 Gisa Funck: »Ein Hauch von Abschied«. In: *F.A.Z.* v. 10.12.2003, S. 40.

52 Vgl. Michael Hanfeld: »Noch nie war er so gut wie heute«. In: *F.A.Z.* v. 11.12.2003, S. 42.

53 Jürgen Tarrach, in: *F.A.Z.* v. 11.12.2003, S. 42.

54 Burkhard Spinnen, in: ebd.

55 Vgl. Jörg Thomann et al.: »Countdown«, 11.-24.12.2003. Online unter z.B.: <https://www.FAZ/aktuell/feuilleton/harald-schmidt-der-countdown-der-verfall-ist-unverkennbar-1131682.html>, dort datiert am 11.12.2003.

56 Stefan Niggemeier: »Festkoller«. In: *F.A.Z.* v. 27.12.2003, S. 34.

57 Ebd.

mit deutlich verringerter Sendezeit.⁵⁸ Am 24. Dezember liefert Jörg Thomann auf *F.A.Z.* die erste Kritik zur neuen Schmidt-Show, darin heißt es verhalten: »Selbstverständlich ist Harald Schmidt grotesk überbezahlt, und als Gebührenzahler sind wir entrüstet. Als Zuschauer haben wir uns über das Wiedersehen gefreut, uns alles in allem gut unterhalten und ein paarmal sehr herzlich gelacht. So kann es weitergehen.«⁵⁹ Wenige Wochen später fällt Thomanns Urteil jedoch bereits deutlich negativer aus: »Schmidt kam mit kurzem Haar, ohne Bart und – ohne Pointen. Es war deprimierend. Kaum ein Satz von ihm, der befreites Gelächter hervorrief, kaum ein Spruch, den die ›ARD-Showband‹ wagte mit einem Tusch zu adeln. Dabei redete sich Schmidt den Mund schier füsselig. [...] Aber komisch war das alles nicht. Es war quälend.«⁶⁰

Langsam wird es im *F.A.Z.*-Feuilleton stiller um Schmidt. Zwar findet er immer wieder Erwähnung, häufig jedoch nur im Nebensatz, als Referenz oder Gast bei Preisverleihungen. 2007 kritisiert Jörg Thomann: »Was hat der Mann bei Sat.1 für Glanzvorstellungen geliefert, wie matt zeigt er sich bei der ARD. Schmidt, der mal für Kopfschmerzmittel warb, müsste schnellstmöglich für eine Viagra-Reklame verpflichtet werden, so häufig hat man ihm Lustlosigkeit vorgeworfen.«⁶¹ Rückwirkend betrachtet scheint jedoch ein anderer Absatz dieser Kritik von nahezu hellseherischer Weitsichtigkeit zu zeugen: »Selbst ein lustloser Harald Schmidt«, schreibt Thomann, »ist in der der Regel erträglicher als ein sich redlich mühender Oliver Pocher.«⁶² Noch im selben Jahr wird Oliver Pocher zu jenem Fehler Harald Schmidts werden, den ihm die Feuilletonberichterstattung lange nicht verzeihen wird. Dass neben dem über Jahre hinweg in den höchsten Tönen gelobten Schmidt, neben der intellektuellen Instanz, die Schmidt inzwischen zweifelsohne darstellt, ein »Fäkalkomiker« wie Oliver Pocher platznehmen darf, werten viele Kommentatoren – nicht zu Unrecht – als Sakrileg. Bereits mit der Ankündigung der gemeinsamen Show *Schmidt & Pocher* sucht man bei der *F.A.Z.* nach Erklärungen, die rechtfertigen, weshalb man zukünftig, wenn man Schmidt sehen wolle, Pocher in Kauf nehmen muss: »Nachdem die ARD Anfang April entschieden hatte, die Zahl

58 Michael Hanfeld: »Ein alter ARD-Mann?«. In: *F.A.Z.* v. 01.11.2004, S. 34.

59 Jörg Thomann: »Der Bart des Propheten«. Online unter: <https://www.FAZ/aktuell/feuilleton/kino/schmidts-erste-ard-show-der-bart-des-propheten-1189619.html>, dort datiert am 24.12.2004, zul. abgeruf. am 05.09.2022.

60 Jörg Thomann: »Late-Gähne«. In: *F.A.Z.* v. 21.01.2005, S. 38.

61 Jörg Thomann: »Endlich!«. In: *F.A.Z.* v. 02.02.2007, S. 38.

62 Ebd.

seiner Shows im Ersten zu halbieren – weil mittwochs künftig Frank Plasberg mit »Hart aber fair« läuft –, sich die Länge der Sendung aber auf eine Stunde verdoppelt, stand Schmidt vor der Frage, ob er künftig sechzig Minuten lang allein Stand-up-Kabarett oder etwas anderes bieten will.«⁶³

Etwaiger vorauseilender Wertungen oder Vorverurteilungen enthält sich Hanfelds Beitrag jedoch. Noch bevor die neue Show in der ARD anläuft, gratuliert die *FA.Z.* Harald Schmidt zum 50. Geburtstag, nicht ohne Pathos, und wagt den ganz großen Vergleich:

Harald Schmidt, den sogar die Regenbogenpresse »Chefzyniker des deutschen Fernsehens« nennt, ist einem Millionenpublikum gewesen, was vor hundert Jahren Karl Kraus der Wiener und Berliner Hautevolee war – eine Mischung aus Prophet, Klassenclown, notorischem Spielverderber und pathologischem Nörgler, den man, je dreister seine Späße werden und je hartnäckiger er einem die Leviten liest, umso mehr bewundert. [...] Harald Schmidts Auftritte sind die Ausbrüche eines von übersteigertem Geltungsbedürfnis enthemmten Moralisten. Womit wir wieder beim Karl Kraus des Bildschirms wären.⁶⁴

So überspitzt die Vossianische Antonomasie des »Karl Kraus des Bildschirms« auf den ersten Blick auch sein mag, so lassen sich aber gleichzeitig auch einige Gemeinsamkeiten von Kraus und Schmidt finden: Zu beider präferierten Gestaltungsmitteln gehören Provokation, Polemik und Invektive. Beide stellen ihr sezierend-analytisches Denken offen zur Schau, sudeln, beide zeigen mit dem Finger auf ethisch-moralische Inkonsistenzen des Medienbetriebs ihrer jeweiligen Zeit, beide verstehen sich implizit als »Beobachter der Beobachter« (Luhmann), als medienreflexive Instanzen, insbesondere aber verfügen beide über ein präzises Sprachgefühl, das mit einer nahezu manischen Lust an der Sprache selbst einhergeht. Und: beide sind eitel. Schon wegen dieser Eitelkeit hatte man es Schmidt seitens des Feuilletons nicht zugetraut, eine »kleine miese Type«⁶⁵ wie Oliver Pocher zum – zumindest in Bezug auf die Moderationssituation – gleichberechtigten Partner zu machen. Wo der allseits geschätzte Andrack noch am Katzentisch platznehmen muss, wird Pocher

63 Michael Hanfeld: »Idiotentest«. In: *FA.Z.* v. 15.05.2007, S. 26.

64 Dieter Bartetzko: »Ansichten eines Klassenclowns«. In: *FA.Z.* v. 18.08.2007, S. 39.

65 Harald Schmidt zit. n. Michael Hanfeld: »Bodenlos«. Online unter: <https://www.faz.de/aktuell/feuilleton/medien/harald-schmidt-show-bodenlos-1538489.html>, dort datiert am 25.04.2008, zul. abgerufen am 05.09.2022.

an Schmidts Seite am Schreibtisch platziert. So bleibt Bartetzkos Geburtstagsgruß auch die vorerst letzte positiv zu wertende Berichterstattung über Schmidt im *F.A.Z.*-Feuilleton.

Am 18. Oktober kündigt bereits der Teaser eines *longreads* zu *Schmidt & Pocher* von der Enttäuschung innerhalb des *F.A.Z.*-Feuilletons: »Wie hat Oliver Pocher es bloß geschafft, dass Harald Schmidt ihn zum Nachfolger erkor? Und warum dürfen wir Manuel Andrack nicht mehr sehen? Wichtige Fragen zum Start von ›Schmidt & Pocher‹.«⁶⁶ Der Beitrag zeichnet im Folgenden ›wichtige‹ Lebens- und Karrierestationen (»Schmidt Abiturnote: 3,2; einmal sitzengelieben, Pocher mittlere Reife mit 2,9«)⁶⁷ der beiden nach, findet elementare Gemeinsamkeiten (etwa, dass beide sich von Alkohol und Drogen fernhalten), aber keine Erklärung für Pochers Aufstieg an die Seite Schmidts. Den einzigen Erklärungsversuch unternimmt die im Beitrag zitierte Elke Heidenreich. Sie erklärt »sich das Ganze beziehungspsychologisch: Wie so mancher ältere Herr habe sich Schmidt ›plötzlich noch mal was zwanzig Jahre jüngerer, was ganz Doofes, was ganz Blondes‹ zugelegt«⁶⁸ und hofft im Übrigen, dass diese Phase möglichst schnell vorübergeht. Nach den ersten vier Sendungen von *Schmidt & Pocher*, zieht die *F.A.S.* ein erstes, vernichtendes Resümee:

Wenn man diesen beiden donnerstags eine Stunde lang beim Bösesein zugeschaut hat, wenn man ihre meckernde Schadenfreude, ihre zur Schau gestellte Arroganz, ihr komplettes Desinteresse an allem außer sich selbst gesehen hat, möchte man sich eigentlich nur noch waschen. Es ist einziges Missverständnis Oliver Pocher im Fernsehen eine Bühne zu geben. Er ist nicht lustig. Er ist schlagfertig und dreist. Er bringt das Schlechteste in Harald Schmidt hervor.⁶⁹

Der Weg vom »Karl Kraus des Bildschirms« hin zur vernichtenden Kritik ist nicht weit; zwischen beiden Artikeln liegen exakt drei Monate. Zeitungsberichterstattung, insbesondere Feuilletonberichterstattung ist zwar nicht auf kontinuierliche Wertungen angelegt – wenn ein Sachverhalt sich aus diesem oder jenem Grund plötzlich anders darstellt, ändert sich auch die Berichter-

66 Jörg Thomann: »Der Mann, der gern ein Star sein wollte«. In: *F.A.Z.* v. 18.10.2007, S. 44.

67 Ebd.

68 Ebd.

69 Johanna Adorján: »Schmidt und Pocher: böse statt gut«. In: *F.A.S.* v. 18.11.2007, S. 28.

stattung –, zudem schreiben unterschiedliche Autoren, aber eine derartige Wendung um 180 Grad, in so kurzer Zeit ist dennoch ungewöhnlich. Es bedarf jedoch nicht des Feuilletons der *F.A.Z.* und *F.A.S.*, sondern eines Studio-gasts, um Harald Schmidt die Misere vor Augen zu führen, in die er sich mit Oliver Pocher manövriert hat. Am 24. April 2008 ist die Linguistin, Moderatorin, Autorin und Rapperin Reyhan Şahin aka *Lady Bitch Ray* zu Gast im Studio und irritiert durch ihre Performance, die sich zwischen linguistischem Oberseminar zu den Theorien de Saussures, radikalfeministischer Ermächtigung und Fäkalhumor bewegt, insbesondere Oliver Pocher. Dieser bekommt von ihr zum Abschied eine Dose »Fotzensekret« geschenkt, was ihm vollends die Sprache verschlägt.⁷⁰ Zum Ende der Show hin, dreht Pocher jedoch wieder hoch und fertigt »eine junge Sängerin [...] mit einer Tirade ab, wie sie sich sonst Dieter Bohlen bei RTL leistet.«⁷¹ Daraufhin platzt Schmidt der Kragen. Es ist »völlig uncharmant« wettet er gegen Pocher, »für so eine kleine miese Type, die, wenn sie Fotzensekret überreicht kriegt, so klein mit Hut ist und dann einem ausländischen Gast so reinsemelt, der kein Deutsch versteht. Oliver Pocher, nächstes Mal hat er es begriffen.«⁷² »Daran glauben wir nicht.«, kommentiert Michael Hanfeld und mahnt: »Harald Schmidt sollte sich aber auf jeden Fall überlegen, welche Bodenlosigkeiten er sich und seinen Zuschauern noch zumuten will.«⁷³ Auffällig ist, dass nicht etwa Pocher als Schuldiger identifiziert wird, sondern Schmidt, der sich während der Sendung ungleich besser geschlagen hat und dem gerade deshalb die Alleinverantwortung für die Show zugeschrieben wird. Jahre später wird das Hip-Hop-Kollektiv *Antilopen Gang* jene Sequenz, in der Schmidt Pocher als »kleine miese Type«⁷⁴ bezeichnet, für einen *Diss-Track* gegen Pocher verwenden.

Wenige Tage nach dem Auftritt *Lady Bitch Rays* in der Show legt die *F.A.Z.* nach. Es ist wiederum Hanfeld, der hart mit Schmidt und Pocher ins Gericht geht:

70 Vgl. *Schmidt & Pocher*, 24.04.2008. Teil I online unter: <https://www.youtube.com/watch?v=8d-4oFC3488>, Teil II unter: <https://www.youtube.com/watch?v=uwWBIXNyfA&t=87s>, dort datiert am 24.04.2008, zul. abgerufen am 05.09.2022.

71 Hanfeld: »Bodenlos«.

72 Harald Schmidt zit. n. Hanfeld: »Bodenlos«.

73 Hanfeld: »Bodenlos«.

74 Vgl. Sophia Zessnik: »Kleine miese Type: Die Antilopen Gang disst Oliver Pocher in ihrem neuen Song«. Online unter: <https://www.zeit.de/zett/2020-05/kleine-miese-type-die-antilopen-gang-disst-oliver-pocher-in-ihrem-neuen-song>, dort datiert am 07.05.2020, zul. abgerufen am 05.09.2022.

Harald Schmidt ist am Ende. Sollte er noch irgendeinen Anspruch an sich selbst stellen, müsste er jetzt vors Publikum treten und sagen: hier stehe ich und kann nicht anders, als zu sagen: ich habe mich geirrt. Geirrt hat sich Schmidt vor allem in seinem Möchtegern-Nachfolger Oliver Pocher, der nicht nur eine unheimliche Vorliebe fürs Herbe hat, sondern gar nicht anders kann, als Zoten zu reißen und eine Unterleibsgroteske an die nächste zu reihen. Kein Esprit, nirgends. Kein Feingefühl für die Pointe und – mehr noch – keines für den Umgang mit anderen, mit Gästen zumal. [...] Oder aber er [Pocher] kapituliert vor jemandem wie der in der vergangenen Woche geladenen »Lady Bitch Ray«, die munter aus der Gosse bramarbasieren durfte, bis Harald Schmidt auf die Idee kam, den sittlichen Sinn und Zweck des Ganzen aufscheinen zu lassen. Pocher blieb aber stumm, hinterließ, wie sonst auch, verbrannte Erde, aber keine Lacher.⁷⁵

Indirekt macht Hanfeld, der häufiger als alle anderen Autoren in der *F.A.Z.* über Schmidt berichtet, deutlich, was der wesentliche Kritikpunkt am Sendekonzept von *Schmidt & Pocher* ist: Es geht nicht nur um zweifelhafte Gags und einen fragwürdigen Umgang mit Gästen, es geht vielmehr um das drastisch abgesunkene intellektuelle Niveau. Die Rezeption der Show stellt für das Feuilleton-Publikum keinen Distinktionsgewinn mehr dar. Es fehlen die versteckten Anspielungen auf historische Ereignisse, die subtilen Seitenhiebe gegen diesen oder jene, der Sprachwitz (»bramarbasieren«!) sowie die Popularisierung von Themen aus dem Bereich der Hochkultur (bspw. durch die legendären *Playmobil*-Aktionen) – kurzum: Es fehlt an allem, wofür das Publikum selbst über ein Mindestmaß an Intellekt verfügen müsste, um verstehen zu können, was da über den Bildschirm läuft. *Schmidt & Pocher* ist schlicht zu platt, zu uneindeutig, zu wenig metareflexiv: zu wenig Feuilleton.

Zumindest in Teilen scheint Schmidt diese Kritik zu erreichen. Am 30. Oktober 2008 re-enactet er gemeinsam mit Pocher Hans-Ulrich Wehlers *Deutsche Gesellschaftsgeschichte*, deren letzter Band gerade erschienen war. Beim Stichwort *Bielefelder Schule* schiebt Schmidt dazwischen, dass diese nicht mit Niklas Luhmann zu verwechseln sei, der insbesondere durch das Diktum der »Selbstreferenzialität des Mediums« bekannt geworden sei, woraufhin Pocher kleinlaut unterbricht: »Wem erzähl ich das!«⁷⁶ Schmidt wiederum führt aus: »Ich habe mir darunter nie etwas vorstellen können. Es heißt im Grunde, dass

75 Michael Hanfeld: »Mit den Zweien sieht man das Elend«. In: *F.A.Z.* v. 29.04.2008, S. 42.

76 *Schmidt & Pocher*, 30.10.2008, online unter: https://www.youtube.com/watch?v=HRzLv1D_wcE, dort datiert am 09.11.2008, zul. abgerufen am 06.09.2022.

sich Talk-Moderatoren jederzeit gegenseitig selbst einladen können und im Fernsehen nur über sich selbst geredet wird, aber das ist ja bei uns anders.«⁷⁷ Es sind Momente wie diese, die dem Feuilleton-Publikum gefehlt haben. Entsprechend euphorisch fällt die Reaktion des damaligen *F.A.Z.*-Feuilletonchefs Patrick Bahners aus, der selbst einen kleinen Auftritt in der *Playmobil*-Aktion hat. Bahners schreibt: »Schmidts Bastelarbeiten [...] setzten nicht bloß Ereignisse ins Bild, sondern Wehlers Interpretationen – die Thesen des Buches auf dem Niveau des Buches.«⁷⁸ Dementsprechend müsse »die alte Lehrmeinung« verworfen werden, wonach »mit dem Illusionismus von Spielfigurenarrangements die Komplexität der modernen Geschichte nicht dargestellt werden könne.« Darüber hinaus aber halte Schmidt dem »Sportsgeist der kritischen Geschichtswissenschaft« die Treue, »indem er Wehler gleichsam widerlegt. Die Kulturgeschichte, wenn sie sich an *Playmobil*figuren hält, hat eben doch das Potential zur Synthese, und Assistent Pocher, durch geschickte pädagogische Ansprache (»Na, Oliver?«) gefordert, beweist, dass die Leistungsbereitschaft nichts ein für alle Mal Gegebenes oder gar Vererbtes ist.«⁷⁹ Sicher mag derartige Lob – gerade in Bezug auf Pocher – zu Teilen vergiftet sein. Aber dass der Feuilleton-Chef der *F.A.Z.* selbst sich bemüht, der *Schmidt & Pocher*-Show historisches Verständnis und eine intellektuell ansprechende Aufbereitung eines komplexen Themas zu attestieren, lässt aufhorchen – gerade, wenn man Bahners Beitrag in Beziehung zur übrigen Berichterstattung des *F.A.Z.*-Feuilletons zu *Schmidt & Pocher* verfolgt.

Wenige Wochen später, am 27. Dezember 2008, vermeldet die *F.A.Z.* das Ende von *Schmidt & Pocher*.⁸⁰ Die letzte gemeinsame Show ist ein unterschiedlich offen ausgetragener Disput der beiden Moderatoren. Sie überziehen einander mit vergiftetem Lob, machen sich über die Quoten des jeweils anderen lustig. Entsprechend fällt die Rezension aus, die Jörg Thomann zur letzten Sendung von *Schmidt & Pocher* verfasst:

Diese letzten Szenen einer zerrütteten Ehe mitzuerleben war beklemmend. Eine Liebesheirat war es ohnehin nicht. Es war eine Zweckgemeinschaft, ein strategisches Bündnis, bei dem jeder aus dem anderen zumin-

77 Ebd.

78 Patrick Bahners: »Die totale *Playmobil*machung«. In: *F.A.Z.* v. 01.11.2008, S. 39.

79 Ebd.

80 N. N.: »Schmidt und Pocher« endet im April«. Online unter: <https://www.FAZ/aktuell/feuilleton/medien/mehr-anspruch-schmidt-und-pocher-endet-im-april-1738948.html>, dort datiert am 27.12.2008, zul. abgerufen am 06.09.2022.

dest symbolisches Kapital schlagen wollte: Der rapide frühvergeisende Schmidt wollte durch Pocher ein Stück wilder Jugend zurückgewinnen, das schreckliche Privatfernsehkind Pocher endlich erwachsen werden. Woche für Woche konnte man beiden beim Scheitern zusehen: Der herumkaspernde Pocher ließ Schmidt so alt aussehen wie nie zuvor und wirkte neben dem großen alten, müden Mann pubertärer denn je. »Schmidt & Pocher« wohnten unter einem Dach, doch in getrennten Welten. Regelmäßig traf man sich nur im Fernsehzimmer. Das Fernsehen war eines von nur zwei Themen, für das sich beide gleichermaßen interessierten. Das zweite Thema sind sie selbst.⁸¹

Groß sind die Befürchtungen über den Zustand Schmidts und dessen Show, als dieser im Herbst 2009 wieder allein auf Sendung geht, klein hingegen die Erwartungen. Aber Schmidt liefert. Unterstützt von einem halben »Dutzend vielversprechender Nachwuchskräfte« – darunter Katrin Bauerfeind, Jan Böhmmermann, Pierre M. Krause und Klaas Heufer-Umlauf – »präsentiert sich Schmidt so spielfreudig, konzentriert und angriffslustig wie seit Jahren nicht. Kein Spott über die Knallchargen des Kommerzfernsehen oder über Fußballspieler, sondern geistreiche Satire über Gesellschaft, Politik und Kultur«; allein auf der Bühne »bot Schmidt entschlossenes Oberschichtenfernsehen, das den letzten Pocher-Fan vertrieben haben dürfte.«⁸²

Trotz der rasanten Qualitätssteigerung sind Schmidts Tage bei der ARD gezählt. Am 14. September 2010 vermeldet die *FA.Z.*, dass Schmidt ab September 2011 zum Privatsender *SAT.1* zurückkehre – nicht mehr mit wie zu Beginn der Show fünf Sendungen die Woche, sondern wie zuletzt bei der ARD mit zwei Shows pro Woche und Zweijahresvertrag.⁸³

Über die Rückkehr des »feuilletonistischsten aller Fernsehtalker zu Sat.1« berichtet Oliver Jungen im Januar 2012, circa fünf Monate nach Sendungsbeginn das Folgende: »Die ›Harald Schmidt Show‹ gehört zum Besten, was im Fernsehen derzeit geboten wird, und das steht hier jetzt nicht (nur), weil das Feuilleton dieser Zeitung zuletzt eine recht prominente Rolle in der Sendung spielte.«⁸⁴ Schmidt stelle dem Publikum ein Okular zur Verfügung, »durch das wir amüsiert auf unsere hysterische Mediengesellschaft blicken können,

81 Jörg Thomann: »Letzte Szenen einer Ehe«. In: *FA.Z.* v. 04.04.2009, S. 38.

82 Jörg Thomann: »Der Antichrist ist wieder da«. In: *FA.Z.* v. 19.09.2009, S. 40.

83 Vgl. Michael Hanfeld: »Kogel, hol schon mal den Harry vor«. In: *FA.Z.* v. 14.09.2010, S. 37.

84 Oliver Jungen: »Das Fundament des Zweifels«. In: *FA.Z.* v. 14.01.2012, S. 38.

ein inneres Außen, ein festes Fundament des Zweifels.«⁸⁵ Allein das Fundament Schmidts bei *SAT.1* – die Quoten – taugen nicht, um intellektuelle Wolkenkratzer auf ihnen zu errichten. 750.000 Zuschauer am späten Abend und ein Marktanteil von sieben Prozent in der werberelevanten Zielgruppe sind dem Sender schlicht zu wenig – nach nur neun Monaten ist Schluss bei *SAT.1*; am 3. Mai 20012 läuft die letzte Sendung. Michael Hanfeld meint dazu, »dass Harald Schmidts Reife einen gewissen auch historischen Bildungsgrad voraussetzt, der sich, um es vorsichtig zu sagen, mit dem Erfahrungskanon der Jüngeren aus der Generation Internet immer weniger deckt. Sie wissen mit Schmidts Bezügen schlicht nichts anzufangen und sind daher auch für seine Witze verloren [...]«.«⁸⁶

Dies deckt sich mit Schmidts eigener Einschätzung. Im Interview mit Oliver Ruf und mir nach Zielgruppe der Show gefragt, antwortet er:

Die Zielgruppe war eigentlich schon der regelmäßige Zeitungsleser. [...] Und der feuilletonistisch angehauchte Snob. Diejenigen, die noch ein schlechtes Gewissen hatten, weil sie den *Zerbrochenen Krug* im *Reclam*-Heft nicht gelesen haben. Das setzt halt voraus, zu wissen, was ein *Reclam*-Heft ist. Und den *Zerbrochenen Krug* zu kennen.⁸⁷

Und kommt etwas später noch einmal darauf zu sprechen:

Der Oberstudienrat hätte vermutlich gern die Möglichkeit gehabt, es im Unterricht so zu machen, wie wir in der Show. Zum Beispiel haben wir mal Friedhofshopping als Reise vorgeschlagen: »Wo liegen die Großen vergangener Zeiten?« Père Lachaise, Zentralfriedhof Wien und so weiter. [...] Das funktioniert aber nur, wenn die Leute sagen: »Wir waren letztes Jahr da.« Oder: »Das sollte ich kennen.« Inzwischen fragen die Zuschauer aber: »Was labert der denn?« Damit ist die Luft raus, weil es die Fallhöhe nicht mehr gibt. Sie können keinem mehr ein schlechtes Gewissen machen, weil er den *Zerbrochenen Krug* nicht kennt. Anderes Beispiel: Damals kam ein Gast und Andrack sagt irgendwas mit »Da ich der Dirne Tür verriegelt finde [...]«.« Originalzitat aus *Der zerbrochene Krug*. Da müssen Sie heute aufpassen, dass Ihnen keiner vorwirft, sie hätten den Gast als Pro-

85 Ebd.

86 Michael Hanfeld: »Schmidt weg, Gottschalk wackelt«, in: *FA.Z.* v. 29.03.2012, S. 35.

87 Harald Schmidt zit. n. Ruf/Winter: »Herr Schmidt, wie haben Sie das gemacht?«, S. 261.

stituierte bezeichnet. Mit so einem Quatsch müssen Sie sich auseinandersetzen. Es gibt diese ›Leistungskurs Deutsch-Denkweise‹ nicht mehr.⁸⁸

Der mangelnde bildungsbürgerliche Wissenskanon des Publikums mag sicherlich ein Teil der Ursache für das Ausbleiben der Quoten sein. Parallel dazu verändern sich jedoch auch die Sehgewohnheiten des Publikums: *Netflix* und Co. bieten jederzeit unterbrechbares, zeitversetztes Streaming von Filmen und Serien, Youtuberinnen und Youtuber produzieren günstig Inhalte für exakt berechenbare Zielgruppen usw.

Folgt man aber Schmidts impliziertem Vorschlag und parallelisiert dessen Quoten mit der Auflagenentwicklung der *F.A.Z.*, so zeigt sich, dass sowohl die *F.A.Z.* als auch Schmidt über die Jahre deutlich an Publikum verlieren. Im vierten Quartal 1998 hat die *F.A.Z.* eine Gesamtauflage von knapp 540.000 Exemplaren. Als die Schmidt-Show zum letzten Mal läuft, im vierten Quartal 2014, sind es hingegen nur mehr ca. 366.000 Exemplare (Druck- und Digitalauflage). Der Trend setzt sich bis ins vierte Quartal 2021 fort, in dem die Auflage der *F.A.Z.* auf ca. 216.000 Exemplare (Druck- und Digitalauflage) schrumpft und sich damit im Vergleich zum Jahr 1998 mehr als halbiert.⁸⁹ Über die Quotenentwicklung der *Harald Schmidt Show* sind hingegen keine genaueren Aussagen möglich. Wikipedia berichtet unter Verweis auf den *Kölner Kurier* von 1,96 Millionen Zuschauern (13,9 Prozent Marktanteil) während der ersten Show am 5. Dezember 1995,⁹⁰ für die Sendungen beim Pay-TV-Sender *Sky* wird eine Quote von 5.000 [sic!] Zuschauern kolportiert.⁹¹ Beide – Show wie Zeitung – verlieren über die Jahre massiv an Publikum und damit an Reichweite und Einfluss.

Zu *Sky* wechselt Schmidt im Jahr 2012. Um die Show verfolgen zu können, benötigen die Zuschauer ein kostenpflichtiges Abonnement. Damit ist das Aus der Show beschlossen. Zwei Jahre noch sendet Schmidt – zu seinem eigenen

88 Ebd., S. 262

89 Vgl. Informationsgemeinschaft zur Feststellung der Verbreitung von Werbeträgern e. V. (IVW). Online unter: <https://www.ivw.de/aw/print/qa/titel/1056?quartal%5B19984%5D=19984&quartal%5B20144%5D=20144&quartal%5B20214%5D=20214#views-exposed-form-aw-titel-az-aw-az-qa>, dort undatiert, zul. abgerufen am 06.09.2022.

90 N. N.: »Die Harald Schmidt Show«. Online unter: https://de.wikipedia.org/wiki/Die_Harald_Schmidt_Show#cite_note-6, dort undatiert, zul. abgerufen am 06.09.2022.

91 Vgl. Sebastian Hammelehle: »Schmidt rutscht auf 0,00 Millionen Zuschauer«. Online unter: <https://www.spiegel.de/kultur/tv/quote-harald-schmidt-bei-sky-a-854463.html>, dort datiert am 07.09.2012, zul. abgerufen am 06.09.2022.

Vergnügen und dem Vergnügen der wenigen Zuschauer, die über ein Abo verfügen und Schmidt sehen wollen – weitestgehend jedoch unter Ausschluss der Öffentlichkeit. Entsprechend gering fällt die Berichterstattung in der *F.A.Z.* aus. Am 21. Dezember 2013 erscheinen zwei Artikel, die sich dem angekündigten endgültigen Ende der Show widmen. »Harald Schmidt«, schreibt Oliver Jungen, »brauchte den Gegenwind, lief im Moment der Ablehnung zur großen Form auf.«⁹² Tief im Inneren »ist Schmidt kein Sarkast, sondern schlicht ein Intellektueller«, schreibt Jungen weiter, weshalb die Tatsache, dass Schmidt in der Verbannung endet »einiges über Deutschland« aussage.⁹³ Michael Hanfeld, langjähriger Beobachter und Kritiker Schmidts, findet dessen Abschied von der *Late Night Show* »gar nicht okay. Denn so gut oder schlecht Schmidt an dem einen oder dem anderen Tag gewesen sein mag – ohne ihn fehlt dem hiesigen Fernsehen eine Farbe im alltäglichen Talkshow-grau.«⁹⁴ Zur allerletzten Folge widmet Oliver Jungen Harald Schmidt und dessen Show die zu Beginn dieses Beitrages bereits zitierte, vorerst letzte große Huldigung, erklärt Schmidt zum »inoffiziellen Mitarbeiter« des Feuilletons und attestiert: »Köstlich unberechenbar ist er immer noch, der Bösewicht der späten Nacht.«⁹⁵

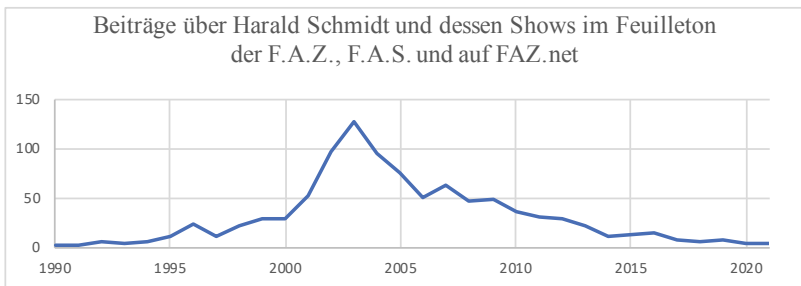


Abb 1: Beiträge über Harald Schmidt und dessen Show im Feuilleton der F.A.Z., F.A.S. und auf FAZ.net.

92 Oliver Jungen: »Ausgetriebener Geist«. In: *F.A.Z.* v. 21.12.2013, S. 38.

93 Ebd.

94 Michael Hanfeld: »Harald Schmidts Ende«. In: ebd.

95 Jungen: »Der Großmeister bittet zur letzten Partiek.

Zählt man die Beiträge, die im Verlauf der Jahre 1990 bis 2021 im Feuilleton der *F.A.Z.*, *F.A.S.* und auf *FAZ.net* erscheinen, ergibt sich die obenstehende Kurve.⁹⁶ Harald Schmidt wird bereits vor Beginn der *Harald Schmidt Show* hin und wieder im Feuilleton erwähnt – etwa im Zusammenhang mit den Shows *Pssst ...* oder *Schmidteinander*. Mit Beginn der Show 1995 nimmt die Berichterstattung jedoch deutlich an Fahrt auf und findet ihren Höhepunkt zum Ende der *Harald Schmidt Show* bei SAT.1 im Jahr 2003. Für eine neuerliche, wenn auch deutlich kleinere Spitze der Berichterstattung sorgt die ›Komplizenschaft‹ mit Oliver Pocher im Jahr 2007 sowie die Trennung von selbigem Jahr 2009. Im Anschluss daran flaut die Kurve deutlich ab.

3

Worin besteht die Faszination des *F.A.Z.*-Feuilletons für die *Harald Schmidt Show*? Eine mögliche Antwort auf diese Frage lautet: Die *Harald Schmidt Show* arbeitet häufig selbst mit kulturjournalistischen Techniken und Methoden. Einen nicht geringen Teil ihrer Themen und Gegenstände entnimmt die Show den Feuilletons der überregional erscheinenden Zeitungen und wird dadurch Teil des metareflexiven Spiels feuilletonistischer Kommunikation.

Unter dem Begriff ›Feuilleton‹ versammeln sich drei verschiedene Aspekte: »Sparte, Form und Stil«.⁹⁷ Gemeint sind damit das Feuilleton-Ressort innerhalb der Zeitung, das verschiedene Textsorten versammelt. Zum einen die ›kleine Form‹ des Feuilletons, d.h. eine genuine, literarisierte, manchmal kritisierende Textsorte und zum anderen die kulturjournalistische Zweckform, die im Feuilleton-Ressort abgedruckt wird. Schließlich der feuilletonistische Stil, d.h. eine bestimmte Haltung oder »Schreibweise«,⁹⁸ sich unterschiedlichen Artefakten der Alltags- oder Hochkultur zu nähern, diese zu diskursivieren und

96 Vgl. wiederum Abb. 1.

97 Erhard Schütz: »Unterm Strich. Über Grenzverläufe des klassischen Feuilletons«. In: Hildegard Kernmeyer u. Simone Jung (Hg.): *Feuilleton: Schreiben an der Schnittstelle zwischen Journalismus und Literatur*. Bielefeld: transcript, 2017, S. 31–50, hier S. 32.

98 Gustav Frank u. Stefan Scherer: »Zeit-Texte. Zur Funktionsgeschichte und zum generischen Ort des Feuilletons«. In: *ZfGerm XXII 03* (2012), S. 524–539, hier S. 524.

aufzubereiten. Für alle drei gilt: Sie sind »stofflich offen«.⁹⁹ Zwar verhandeln Ressort und Textsorte des Feuilletons in erster Linie Themen aus den Bereichen Literatur, Musik, bildende Künste, Film usw., grundsätzlich kann jedoch jedes Thema, das in einem beliebigen Teil der Zeitung verhandelt wird, auch als kleine feuilletonistische Form, innerhalb des Feuilleton-Ressorts vorkommen – solange es dafür mittels der Methoden feuilletonistischer Berichterstattung bearbeitet und der feuilletonistischen Schreibweise unterworfen wird.

Literaturgeschichtlich betrachtet, entwickelt sich die feuilletonistische Schreibweise aus zwei Traditionssträngen: der »grundlegende[n] literarische[n] Form der Erzählung [...] und Formen des Kommentars und der Kritik.«¹⁰⁰ Beide Traditionsstränge sind bis in die Gegenwart im Feuilleton-Ressort präsent und verweisen auf die beiden grundlegenden Methoden feuilletonistischer Schreibweisen: Literarisierung und Kritik. Als Schreibweise unterliegt das Feuilleton »stilistischen Kennzeichen« wie »Prägnanz, Sprachwitz, Anschaulichkeit, Leichtigkeit, Ironie und Sprachspiel zwischen lyrisierend-diskursiver Verdichtung und skizzenhafter Entfaltung«.¹⁰¹ Zur Gestaltung dieser Stilelemente, setzen die feuilletonistischen Schreibweisen auf Methoden wie Dramatisierung, Personalisierung, Popularisierung und Fiktionalisierung sowie auf Ironisierung, Intertextualisierung und Poetisierung.¹⁰² Diese stilistischen und gestalterischen Kennzeichen zum einen als auch Methoden zum anderen, lassen das Feuilleton als »Sparte, Form und Stil« einerseits zu einer der »avanciertesten Schulen des Sehens und Betrachtens«¹⁰³ und andererseits zum »Fleischwolf der Diskurse«¹⁰⁴ werden.

99 Georg Jäger: »Das Zeitungsfeuilleton als literaturwissenschaftliche Quelle: Probleme und Perspektiven seiner Erschließung«. In: Wolfgang Martens (Hg.): *Bibliographische Probleme im Zeichen eines erweiterten Literaturbegriffs*. Weinheim: VCH, 1988, S. 53–1, hier S. 56.

100 Sybille Schönborn: »... wie ein Tropfen ins Meer: Von medialen Raumzeiten und Archiven des Vergessens: das Feuilleton als »kleine Form««. In: Thomas Althaus, Wolfgang Bunzel u. Dirk Göttsche (Hg.): *Kleine Prosa: Theorie und Geschichte eines Textfeldes im Literatursystem der Moderne*. Tübingen: Niemeyer, 2007, S. 197–211, hier S. 197.

101 Frank/Scherer: »Zeit-Texte. Zur Funktionsgeschichte und zum generischen Ort des Feuilletons«, S. 526.

102 Vgl. Stephan Porombka: »Feuilleton.« In: Dieter Lamping (Hg.): *Handbuch der literarischen Gattungen*. Stuttgart: Alfred Kröner, 2009, S. 265–269, hier S. 266.

103 Frank/Scherer: »Zeit-Texte«, S. 526.

104 Peter Utz: *Tanz auf den Rändern. Robert Walsers »Jetztzeitstil«*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1998, S. 310.

Neben der Integrationskraft des Fleischwolfes zeichnet sich das Feuilleton dadurch aus, dass es sich selbst und seine eigene Medienrealität mitreflektiert: Es kann sich selbst und die Zeitung, in der es erscheint, genauso thematisieren wie andere Zeitungen und deren Feuilletons. »Ein hohes Maß an situativer Beobachtung und Selbstbeobachtung, Reflexivität und vor allem Selbstreflexivität«¹⁰⁵ prägen bereits das Autorenfeuilleton des ersten Drittels des 20. Jahrhunderts. Zum Wesen dieses Autorenfeuilletons gehört darüber hinaus, dass es »am vermeintlich Beiläufigen, Kleinen, Unscheinbaren etwas Allgemeines« erkennt, um dadurch »etwas Zeittypisches oder gar die Physiognomie der eigenen Zeit«¹⁰⁶ nachzuzeichnen vermag. Das an den poetologischen Strukturen des Autorenfeuilletons geschulte Popfeuilleton, das sich im deutschsprachigen Raum ab Mitte der 1980-er Jahre (etwa in Zeitschriften wie *Tempo*, später im Magazin der *Süddeutschen Zeitung* oder den *Berliner Seiten* der *F.A.Z.*) etabliert, greift auf diese Bewegungsfiguren zurück. Es geht jedoch noch einen Schritt weiter, indem darin »der Alltagskultur eine semiotische Qualität« zugesprochen wird »und aus dem intelligent arrangierten Material der populären Kultur mehr oder minder erhellende Zeitdiagnosen«¹⁰⁷ abgeleitet werden. Zusätzlich zur semiotischen Ausdeutung der Alltagskultur betreiben das Autoren- wie auch das Popfeuilleton – als Ressort und Schreibweise – die »Popularisierung disziplinärer Wissenschaft«.¹⁰⁸ Neben den verschiedenen künstlerischen Disziplinen können demnach auch alle wissenschaftlichen Disziplinen im Feuilleton-Ressort verhandelt werden. Das Feuilleton fungiert dabei »als Interdiskurs der Zeitung«, der zwischen den »den Polen ›Wissenschaft« und ›Literatur« oszilliert.¹⁰⁹ Vornehmlicher Zweck dieser Oszillation ist die Unterhaltung des Publikums.¹¹⁰

Schließlich zeichnet sich das Feuilleton als ›Sparte, Form und Stil‹ auch durch eine ambivalente Haltung zum zeitungskonstituierenden Charakteristikum der Aktualität aus. Als Teil der Zeitung, die mindestens täglich, wenn nicht mehrmals täglich erscheint, werden im Feuilleton-Ressort zum einen

105 Schütz: »Unterm Strich«, S. 38.

106 Frank/Scherer: »Zeit-Texte«, S. 526.

107 Bernhard Pörksen: »Die Tempojahre. Merkmale des deutschsprachigen New Journalism am Beispiel der Zeitschrift Tempo«. In: Ders. u. Joan Kristin Bleicher (Hg.): *Grenzgänger – Formen des New Journalism*. Springer: Wiesbaden, 2004, S. 307–336, hier S. 315.

108 Frank/Scherer: »Zeit-Texte«, S. 533.

109 Ebd.

110 Vgl. Schütz: »Unterm Strichs«, S. 38.

jene Ereignisse mitgeteilt, kommentiert und eingeordnet, die tagesaktuell anfallen: Veranstaltungs- und Theaterkritiken, Buchrezensionen, Nachrufe usw. Gleichzeitig bietet das Feuilleton aber auch jenen Beiträgen Raum, die auf Überzeitlichkeit hin angelegt sind – literarische Betrachtungen etwa, Flanerien durch den Stadtraum, Humoresken, Novellen, Anekdoten und Causerien.¹¹¹ Darüber hinaus werden aber im Feuilleton-Ressort auch Beiträge veröffentlicht, die weder an eine spezifische Tagesaktualität gekoppelt noch dieser vollkommen enthoben sind: Debattenbeiträge beispielsweise oder Essays und spezifische Formen des Interviews. Die strategische Indifferenz des Feuilletons gegenüber aktueller Berichterstattung erklärt sich einerseits durch dessen »stofflich[e] Offenheit« und andererseits durch das Gegenwartsverständnis des Ressorts. Indem das Feuilleton der »Gegenwart [...] einen kulturellen Ort«¹¹² gibt, um dort den »Kanon der kulturellen Aktualität«¹¹³ zu konstituieren, wählt es gleichsam einen breiteren Zugriff auf das Phänomen des Aktuellen: Aktuell kann im Feuilleton alles werden, was in Bezug zur Gegenwart gesetzt werden kann. Indem die Schreibweisen, mittels derer sich das Feuilleton seinen Gegenständen nähert, »aus dem Ästhetischen« schöpfen, vermögen sie »die auf den Tag beschränkte Wirkung der Zeitung«¹¹⁴ auf Dauer zu stellen.

Die *Harald Schmidt Show* orientiert sich häufig und auf unterschiedlich ausgeprägte Art und Weise an den Eigenschaften feuilletonistischer Berichterstattung. Nachfolgend untersuche ich exemplarisch ausgewählte Ausschnitte einzelner Sendungen, in denen die Methoden und Schreibweisen feuilletonistischer Berichterstattung besonders offen zutage treten.

111 Ausführlich zu den verschiedenen Zweckformen feuilletonistischer Berichterstattung vgl. Wilmont Haake: *Handbuch des Feuilletons*. Bd. II. Emsdetten: Lechte, 1952, S. 139–286. Zu Haakes äußert problematischer Karriere während des Nationalsozialismus vgl. Verena Blaum: »Schmarotzende Misteln. Wilmont Haacke und die sogenannte Verjudung des deutschen Feuilletons«. In: Wolfgang Duchkowitsch et al. (Hg.): *Die Spirale des Schweigens. Zum Umgang mit der nationalsozialistischen Zeitungswissenschaft*. Münster: LIT, 2004, S. 181–192.

112 Frank/Scherer: »Zeit-Texte«, S. 539.

113 Utz: *Tanz auf den Rändern: Robert Walsers »Jetztzeitstil«*, S. 533.

114 Hildegard Kernmeyer: »Sprachspiel nach besonderen Regeln. Zur Gattungspoetik des Feuilletons«. In: *ZfGerm* XXII 03 (2012), S. 509–523, hier S. 509.

Bereits in der grundlegenden Struktur der *Harald Schmidt Show* lassen sich Analogien zur Zeitungs- und insbesondere zur Feuilletonberichterstattung identifizieren. Während des ersten Abschnittes – dem Stand-up-Teil der Show, direkt nach der Begrüßung des Publikums – referiert Schmidt jene Neuigkeiten, die sich über den Tag hinweg ereignet haben. Er vermeldet News von weltpolitischer oder marginaler Bedeutung, kontextualisiert sie, ordnet sie ein und kommentiert sie humoristisch. Als der damalige Bundeskanzler Gerhard Schröder am 16. November 2001 im Bundestag die Vertrauensfrage stellt, um dadurch die deutsche Beteiligung an der Militäroperation »Enduring Freedom« zu legitimieren, beginnt Schmidt den Stand-up-Teil seiner Show folgendermaßen:

Guten Abend, meine Damen und Herren, Sie haben es alle mitbekommen: Unser großartiger Bundeskanzler Gerhard Schröder [...] hat es heute Morgen geschafft, vier fabelhafte Abgeordnete der Grünen ... Vier fabelhafte Abgeordnete der Grünen haben gesagt: »Ja, wir haben auch diese Gewissensbisse, aber im Interesse der Koalition: Wir stimmen für den Kanzler.« Mit anderen Worten: Gerhard Schröder bleibt weiter Kanzler und Angela Merkel war die Erleichterung anzumerken. [...]

Die Grünen sind jetzt gefährdet in ihrer Existenz, weil vielleicht keine neue Koalition mehr mit der SPD zustande [kommen würde]. Die Grünen sind so gefährdet, dass sie sich zum Teil schon gegenseitig über die Straße tragen.¹¹⁵

Es folgen noch ein paar Pointen zum kalten Wetter, die sich indirekt ebenfalls auf die politischen Kernthemen der Grünen jener Jahre beziehen lassen können. So führt Schmidt aus, dass es derzeit so kalt sei, dass er die Standheizung seines Autos bereits um fünf Uhr morgens starten lasse, aber »keine Sorge, liebe Ökos, mit heruntergelassenen Fenstern und Meisenknödel am Rückspiegel.«¹¹⁶ Indem Schmidt das aktuelle Tagesgeschehen kommentiert, platziert er Pointen, die teils mehr, teils weniger zum Lachen anregen, häufig aber das Vorwissen des Publikums voraussetzen oder so eingeleitet werden,

115 Die Harald Schmidt Show vom 16.11.2001. Online unter: <https://archive.org/details/82762114/Die+Harald+Schmidt+Show+-+1000+-+2001-11-16+-+Markus+Lanz%2C+Collien+Fernandes.avi>, zul. abgerufen am 15.09.2022.

116 Ebd.

dass dieses Vorwissen hergestellt wird. So ist zum Verständnis der Spitze gegen Angela Merkel das Wissen notwendig, dass diese sich, als frisch gewählte Bundesvorsitzende der CDU, in einem unionsinternen Machtkampf mit dem bayrischen Ministerpräsidenten Edmund Stoiber (CSU) um die Kanzlerkandidatur befindet. Eine Niederlage Schröders und die dadurch vorgezogenen Neuwahlen hätten den Konflikt zwischen Merkel und Stoiber zusätzlich befeuert. Der zweite Teil der Pointe, der die Grünen mit Häme überzieht, zielt auf deren Selbstverständnis als ›Friedenspartei‹ und die sich konträr zu dieser Ausrichtung verhaltende Zustimmung zur Militäroperation in Afghanistan ab. Im Stand-up-Teil der Show können alle möglichen Themen vorkommen: Weltpolitik, Neuigkeiten aus Forschung und Wissenschaft (»Forscher haben herausgefunden ...«), persönliche Anekdoten (»Als ich heute Morgen ...«) oder Beobachtungen des Medienbetriebs. Sie werden jedoch nie ›ernst‹, d.h. eindeutig thematisiert, sondern stets in einen humoristischen Kontext gesetzt und dadurch der Mehrdeutigkeit preisgegeben.

Nach dem – meist kurzen – Stand-up-Teil zu Beginn der Show setzt Schmidt sich hinter den Schreibtisch. Dieser Schreibtisch-Teil nimmt innerhalb der Show den größten Raum ein. Schmidt widmet sich darin einem oder mehreren unterschiedlich aktuellen Themen in einer umfangreicheren Betrachtung. In Analogie zum Zeitungsfeuilleton könnte man diese Betrachtungen als Essays oder Denksteine bezeichnen. Im Interview mit Oliver Ruf und mir kommt Schmidt immer wieder darauf zu sprechen, dass er das Material für seine Shows, insbesondere für den Teil hinter dem Schreibtisch, in den Zeitungen findet: »Ich checke morgens die Zeitung und den *Deutschlandfunk* und schaue, was sind die Themen und wie würde man sie am besten umsetzen?«¹¹⁷

Als der damalige Bundeskanzler Gerhard Schröder gemeinsam mit seiner Gattin ein Haus in Hannover kauft und die Presse darüber berichtet, nimmt Schmidt dies zum Anlass, sich intensiv mit den Möglichkeiten der Eigenheimfinanzierung zu beschäftigen. Den Eröffnungsmonolog zur Show vom 29. Januar 2002 gestaltet er folgendermaßen:

Der Kanzler hat ein Reiheneckhaus erstanden oder will es erstehen. In Hannover. Wert geschätzt: 600.000 Euro. Und falls Sie zu Hause auch ein Haus kaufen wollen, in nächster Zeit oder sich fragen, wie macht der Kanzler das eigentlich mit seinem Einkommen? Wie finanziert man

117 Harald Schmidt zit. n.: Ruf/Winter: »Herr Schmidt, wie haben Sie das gemacht?«, S. 251.

ein Haus im Wert von 600.000 Euro? Dann sind Sie genau richtig heute Abend bei uns. Denn wir werden das für Sie einmal durchrechnen: Wie ist es, wenn Sie zwei Euro gespart haben und vier Millionen Kredit aufnehmen? Welche Belastungen kommen da bis weit über Ihr Lebensende hinaus auf Sie zu?¹¹⁸

Später, am Schreibtisch greift Schmidt das Thema erneut auf: »Jetzt kommt das für mich zentrale Thema dieser Tage«, beginnt Schmidt den »Late-Night-Leitartikel«¹¹⁹ der Show, »unser Bundeskanzler, der Mann, der nicht mal weiß, wie man ›Haare färben‹ schreibt – Vorsicht: Anwälte! Er ist verheiratet, glücklich verheiratet, die Frau lebt mit Tochter in Hannover, er selbst lebt in ... äh ... Berlin. [...] Und jetzt kauft der Kanzler ein Reiheneckhaus, ein Reiheneckhaus in Hannover.«¹²⁰

Bereits anhand dieser Einleitung zeichnet sich die ironische, d.h. doppeldeutige Grundhaltung ab, mit der Schmidt über den Immobilienerwerb Schröders sprechen wird: Schröder soll in seiner Doppelrolle als Bundeskanzler und »einfacher« Hauskäufer beleuchtet werden. Aus dem Spannungsverhältnis zwischen dritthöchstem Amt der Bundesrepublik und Privatperson entfalten die folgenden Ausführungen ihre Pointen. Zur Einführung in das Thema hält Schmidt eine tagesaktuelle Ausgabe der *BILD*-Zeitung in die Kamera, die über Schröders Eigenheimerwerb – mit Foto der Immobilie – berichtet. Im Anschluss daran führt Schmidt zu seinem eigentlichen Thema hin: »Der Kanzler möchte ein Haus kaufen. Der Kanzler braucht 600.000 Euro. Braucht er wirklich 600.000 Euro? Nein, er braucht viel mehr.«¹²¹ Schmidt nimmt den Hauskauf Schröders zum Anlass, um verschiedene Aspekte der Immobilienfinanzierung näher zu beleuchten. So imaginiert er zunächst eine Szene, in welcher Schröder »wie ein ganz normaler Staatsbürger« zur Bank geht, um dort einen Kredit zu beantragen. Wie bei jeder anderen kaufinteressierten Person müssen dafür zuerst die notwendigen Daten aufgenommen werden. Schmidt spielt einen Bankangestellten, der den Kanzler befragt:

118 *Die Harald Schmidt Show* vom 29.01.2002, online unter: <https://archive.org/details/87443344/Die+Harald+Schmidt+Show++1033++2002-01-29+-+Helge+Schneider+%2C+Hausfinanzierung.avi>, zul. abgerufen am 16.09.2002.

119 N. N.: Teaser zum Beitrag von Diedrich Diedrichsen: »Die Leute woll'n, daß was passiert«. In: *F.A.Z.* v. 13.10.2000, S. 46.

120 *Die Harald Schmidt Show* vom 29.01.2002.

121 Ebd.

Der Bankangestellte: Wie alt sind Sie?

Schröder: 57.

Der Bankangestellte: (verzieht die Lippen) Ohh. Hmh. Von Beruf?

Schröder: Anwalt.

Schmidt kommentiert: Herr Schröder ist Anwalt von Beruf. Aber wie wir alle wissen, im Moment ist er Bundeskanzler.

Der Bankangestellte: Wie lange läuft denn da ihr Vertrag, Herr Schröder?

Schröder: Naja. Kann sein, dass da im September Schluss ist.

Der Bankangestellte: Hab ich das richtig verstanden? Sie sind 57 Jahre alt, haben noch ein halbes Jahr Vertrag und wollen 600.000 Euro? Darf ich die Polizei rufen?

Schmidt kommentiert: Nein. Er sagt natürlich: Aber Herr Bundeskanzler, das ist doch kein Problem.¹²²

Dieser fiktive Dialog zwischen Bankangestelltem und Bundeskanzler, den Schmidt hier aufführt, zielt insbesondere auf die Vorstellung ab, Schröder müsse wie der Großteil seiner Wählerinnen und Wähler für einen Hauskauf einen Kredit aufnehmen und dabei in der örtlichen Bankfiliale vorsprechen. Diese Vorstellung entfaltet ihr humoristisches Potenzial aufgrund der Diskrepanz von herausgehobener Stellung und Trivialität der Situation. Aber auch diese Pointe ist noch nicht der Kern des Themas, das Schmidt bearbeiten will. Vielmehr will er die Hausfinanzierung *en détail* aufzustellen: Zum Kaufpreis des Hauses in Höhe von 600.000 Euro kommen, so Schmidt noch einige Nebenkosten hinzu, die den Weg in einen »soliden Ruin«¹²³ bedeuten können: 20.880 Euro für den Makler (3,48 Prozent des Kaufpreises), 21.000 Euro Grunderwerbssteuer (3,5 Prozent des Kaufpreises), 6.000 Euro für den Notar (ein Prozent des Kaufpreises). Insgesamt, errechnet Schmidt, müsse Schröder für den Immobilienerwerb 647.880 Euro aufbringen. Dagegen hält Schmidt die vermutete Haben-Seite des Kanzlers: Circa 11.000 Euro Verdienst pro Monat abzüglich verschiedener Ausgaben, zu denen Schmidt auch den Unterhalt für drei geschiedenen Ehefrauen zählt. Bleiben netto 3.200 Euro. Aufgrund von Rücklagen des Kanzlers reduziert sich, mutmaßt Schmidt, der Kreditbetrag auf 500.000 Euro. Das ergibt für eine Laufzeit von 15 Jahren, denn »darunter gibt die Bank einem 57-jährigen keinen Kredit mehr«¹²⁴ eine monatliche

122 Ebd. Zur besseren Lesbarkeit des Dialogs wurden die jeweiligen Sprechrollen gekennzeichnet.

123 Ebd.

124 Ebd.

Rückzahlungsrate von 3.000 Euro, womit dem Kanzler noch 200 Euro monatlich für alle anderen Ausgaben blieben. Mit Blick auf die von Schröder vorangetriebene *Agenda 2010* fragt Schmidt ins Publikum: »Ist das noch ein Leben mit 200 Euro?« und kommentiert: »Schlimm genug, wenn seine Wähler davon leben müssen.« In jedem Fall sei dies zu wenig, kommentiert Schmidt. Deshalb entwirft er ein anderes, »gewagteres« Finanzierungsmodell:

Für mich ist er ein Global Player, für mich ist er ein Spieler. Er macht Folgendes [...]: Der Kanzler leiht sich 650.000 Euro [...] für ein Jahr. Damit kann er den Zinssatz unter fünf Prozent drücken. [...] Er tilgt nicht. Er zahlt keine Schulden zurück in diesem einen Jahr. Das heißt [...] 31.200 Euro Zinsen. Und dann, weil er ja Kanzler ist, bequatscht er entweder den Filialleiter oder er geht zu einer Direktbank und leiht sich nochmal 650.000 Euro. [...] Und zwar mit einem sogenannten Wertpapier-Kredit. [...] Und diese 650.000 garantieren ihm den Wahlsieg. Denn was macht der Kanzler damit? [...] Mit diesen 650.000 Euro kauft der Kanzler in Gegenwart von 20 Kamerateams *Telekom*-Aktien. [...] Die *Telekom*-Aktie steht heute bei 17 Euro. Weil der Kanzler aber an den Standort Deutschland glaubt und weiß, dass die Wirtschaft boomt und weiß, welches Zeichen auf den deutschen Aktienmarkt ausgeht, wenn er für 650.000 Euro *Telekom*-Aktien kauft, steht der Kurs der *Telekom*-Aktie – und das verspricht der Kanzler, sonst will er nicht wiedergewählt werden – bis September bei 52 Euro. Das heißt: verdreifacht. Macht: 650.000 mal drei: 1.950.000 Euro. Abgezogen die 650.000 für das Haus, abgezogen die 650.000 für den Kredit für die Aktien [macht das] 650.000 Euro plus. Nach einem Jahr. Steuerfrei, nach dem Ende der Spekulationsfrist. Das heißt der Kanzler hat in einem Jahr das Haus, die *Telekom*-Aktien und 650.000 Euro Cash.¹²⁵

In diese etwa 15-minütige Einlage fließen politische, sozio-ökonomische und kulturelle Themen ein, die mit Alltagsbeobachtungen verknüpft werden. Getragen wird all dies von den schauspielerischen Fähigkeiten Schmidts und der Absurdität des Dargestellten. Schmidt dramatisiert und fiktionalisiert die Hausfinanzierung Schröders: Er baut daraus eine kleine Erzählung, die unter Zuhilfenahme verschiedener Seitenhiebe eine Pointe an die Nächste reiht. Auf diese Art und Weise wird das Erzählte, d.h. die Finanzierung eines Hauses im Zoo-Viertel Hannovers, unterhaltsam aufbereitet. Schmidt popularisiert, überspitzt und vereinfacht komplexe ökonomische Zusammenhän-

ge, baut aktuelle Ereignisse, etwa das Scheitern der T-Aktie (zum Jahresende 2002 wird sie bei 12,22 Euro stehen),¹²⁶ ein und porträtiert damit die deutsche Gesellschaft und deren Bundeskanzler im Jahr 2002.¹²⁷ Schmidt nutzt dafür die Mittel »Prägnanz, Sprachwitz, Anschaulichkeit, Leichtigkeit, Ironie [...]«. ¹²⁸ Darüber hinaus übt er auf subtil-subversive Art und Weise Kritik. Der Subtext des »Late-Night-Leitartikels« lautet: Schröder kann dieses Haus nur aufgrund seines Amtes erwerben; ein »ganz normaler Staatsbürger« könnte dies nicht.¹²⁹ Er vereint dadurch die historischen Traditionsstränge des Feuilletons: Kommentar und Kritik.¹³⁰ In den darauffolgenden Sendungen wird Schmidt dieses Thema häufiger aufgreifen. Er wird das Publikum in Hannover aufrufen, Informationen von vor Ort zu beschaffen,¹³¹ wird das Haus und dessen Umgebung in einem Modell nachbauen lassen¹³² und mit der Geschäftsführerin des Supermarktes telefonieren, in dem Schröders damalige Gattin einkaufen geht.¹³³ Auf diese Weise entsteht eine unregelmäßig fortgesetzte Serie, eine Erzählung, die das Geschilderte um stets neue Perspektiven und Anekdoten ergänzt.

In der Sendung vom 30. Januar 2002 beschäftigt Schmidt sich mit einem Thema, das – wenn auch unter anderem Titel – sowohl als gleichstellungspolitisches Feuilleton-Essay oder kunstgeschichtlicher Sammelband vorstellbar wäre: »Das Thema heute«, leitet Schmidt ein, »lautet »Huren in der Kunstgeschichte.««¹³⁴ Es ist ebenfalls Teil einer unregelmäßig fortgesetzten Serie, die

126 Vgl. <https://www.boerse.de/historische-kurse/Deutsche-Telekom-Aktie/DE000557508>, zul. abgerufen am 19.09.2022.

127 Aus Platz- und Lesbarkeitsgründen können hier nicht alle Exkurse und Pointen zitiert werden.

128 Frank/Scherer: »Zeit-Texte«, S. 526.

129 *Die Harald Schmidt Show* vom 29.01.2002.

130 Vgl. Schönborn: »... wie ein Tropfen ins Meer«, S. 197.

131 Vgl. *Die Harald Schmidt Show* vom 31.01.2002. Online unter: <https://archive.org/details/87443344/Die+Harald+Schmidt+Show++1035++2002-01-31++Christian+Ulmen%2C+Rebecca+Immanuel%2C+Die+H%C3%BCtte+vom+Schr%C3%B6der.avi>, zul. abgerufen am 20.09.2022.

132 Vgl. ebd. und: *Die Harald Schmidt Show* vom 01.02.2002. Online unter: <https://archive.org/details/87443344/Die+Harald+Schmidt+Show++1036++2002-02-01++Anne-Christin+Peine%2C+Haus+vom+Schr%C3%B6der.avi>, zul. abgerufen am 20.09.2022.

133 Vgl. *Die Harald Schmidt Show* vom 01.02.2002. Online unter: <https://archive.org/details/87443344/Die+Harald+Schmidt+Show++1036++2002-02-01++Anne-Christin+Peine%2C+Haus+vom+Schr%C3%B6der.avi>, zul. abgerufen am 20.09.2022.

134 *Die Harald Schmidt Show* vom 30.01.2002, online unter: [https://archive.org/details/87443344/Die+Harald+Schmidt+Show++1034++2002-01-30++Ulrich+Wickert%](https://archive.org/details/87443344/Die+Harald+Schmidt+Show++1034++2002-01-30++Ulrich+Wickert%2C)

sich im Vorfeld etwa dem Thema »Saufen in der Kunstgeschichte«¹³⁵ widmet und später mit Betrachtungen zum »Suizid in der Kunstgeschichte«¹³⁶ fortgesetzt wird. »Sie wissen vielleicht«, führt Schmidt in das Thema ein, »Huren, das sind Frauen, die gegen Geld erotisch zu Diensten stehen«, nur um wenige Augenblicke später, nachdem er die gleich in die Kamera zu haltenden Bilder auf seinem Schreibtisch ausgebreitet hat, diesen seriösen Ton zu konterkarieren: »Ich komme mir vor wie ein Fernsehchef [...]: den Schreibtisch voll mit Fotos von Nutten und ich entscheide, welche ich nehme« und ergänzt mit österreichischem Dialekt – eine Anspielung auf den österreichischen *RTL*-Manager Hans Mahr –: »Die kennt doch bei uns oan Boulevard-Magazin moachen.«¹³⁷ Danach wechselt Schmidt wieder ins Hochdeutsche: »Huren sind jetzt auch sozialversichert [...]. Völlig zurecht. Das haben unsere Politiker problemlos durchgedrückt, weil sie diesem Berufsstand doch näher sind als viele andere.«¹³⁸ Nach diesen anfänglichen Pointen, die nicht etwa gegen Frauen oder Sexarbeiterinnen, sondern gegen den Medienbetrieb und Politik gerichtet sind, kommt Schmidt zur Sache:

Ich fange mal an mit einem der Großen: Edgar Degas. Das Bild hängt im *Musée Picasso* in Vallauris, es handelt sich um eine Monotypie in Pastell, 26,6 mal 29,6 Zentimeter. Diese Bilder sind ja eigentlich relativ klein. [...] Und das Bild heißt »Namenstag der Patronin.« Die Patronin kriegt ein Busi aufs Auge. Das ist [...] man würde heute sagen die Puffmutter. Und diese Damen mit den Strümpfen übers Knie – entweder erotische Phantasie oder rausgeklungelt aus dem Bad beim Anziehen, weil der Elektriker kommt. So halb angezogen. Was haben die denn da hinten in der Hand? [Manuel Andrack antwortet: »Blumensträuße.«] Ja. Weiß man, was diese Blumensträuße zu bedeuten haben? Das sind doch Gesichter, die ich da in den Blumensträußen erkenne. Oder nicht? [...] Da ist bestimmt was reininterpretiert.¹³⁹

2C+Huren+in+der+Kunstgeschichte.avi, zul. abgeruf. am 20.09.2022.

135 Vgl. *Die Harald Schmidt Show* vom 22.11.2001, online unter: <https://archive.org/details/82762114/Die+Harald+Schmidt+Show++1003++2001-11-22++Mariele+Millowitsch%2C+Diana+Krall%2C+Andrack+war+in+Harry+Potter.avi>, zul. abgeruf. am 20.09.2022.

136 Vgl. *Die Harald Schmidt Show* vom 09.04.2002, online unter: <https://archive.org/details/87443344/Die+Harald+Schmidt+Show++1069++2002-04-09++Isabella+Rossellini%2C+Suizid+in+der+Kunstgeschichte.avi>, zul. abgeruf. am 20.09.2022.

137 *Die Harald Schmidt Show* vom 30.01.2002.

138 Ebd.

139 Ebd.

Schmidt bewegt sich auf diese Weise zwischen kunstgeschichtlichem Proseminar und Alltagsbeobachtung. Er nennt den Maler, die Abmessungen, das Museum, in dem das Gemälde hängt, nur um im Anschluss daran das Dargestellte mit trivialen Alltagsbeobachtungen zu verknüpfen und die Aura des Kunstwerkes damit der Lächerlichkeit preiszugeben. Die Haltung, mit der er sich den Kunstgegenständen nähert, schwankt zwischen Bewunderung und Profanierung. Gerade Letzteres bewirkt, dass auch Zuschauer ohne detaillierte kunstgeschichtliche Kenntnisse einen – ggf. lediglich humoristischen – Zugang zu den Werken finden können. Das nächste Bild, das Schmidt in die Kamera hält, kündigt er folgendermaßen an:

Jetzt zeig ich mal ein Bild, wo viele sagen: »Häh? Was soll denn da Hure sein?« Bernardo Strozzi, lebte von 1581 bis 1644, genannt »il Cappuccino« [...] mit der Kapuze wahrscheinlich, oder? [...] Oder hat er sich beim Malen Zucker auf den Kopf geschüttet? Der irre Maler aus Italien. Mit Sahnehäubchen auf dem Kopf, Zucker drauf und dann ... [deutet das Malen mit einem Pinsel auf einer Leinwand an]. [...] Dieses Bild heißt »Die alte Kokotte«. Das ist juristisch interessant: Wenn Sie zum Beispiel sagen: »Die sollten Sie da rausschmeißen, diese alte Kokotte!« - keine Beleidigung, sondern Zitat eines Kunsttitels. Da sehen Sie die alte Kokotte beim Blick in den Spiegel. [Hält das Bild in die Kamera.] Hab ich mal in New York in der Videothek gesehen. Da gibt's auch Videos: »Sex mit alten Kokotten über 80«, in der *adult section*, ganz hinten, noch hinter den Tieren.¹⁴⁰

In der Art und Weise, wie Schmidt über die gezeigten Kunstwerke spricht, simuliert er einen naiven Museumsbesucher, der die komplexen Bedeutungszusammenhänge bildender Kunst nicht entschlüsseln kann und sich deshalb über jene Elemente amüsiert, die sich ihm erschließen – den Beinamen »il Cappuccino«, den Titel »Die alte Kokotte« oder zoophile Pornografie. Dieser grobschlächlige Humor zielt jedoch auf ein bildungsbürgerliches Publikum, das darum weiß, dass diese Art, über Kunst zu sprechen, unangemessen und profan ist. Aus diesem Spannungsverhältnis, das Hochkultur und naiver Betrachtung parallel führt, gewinnen Schmidts Pointen ihren Reiz. Disziplinäre (Kunst-) Wissenschaft wird auf diese Weise popularisiert¹⁴¹ und – etwa durch Überinterpretationen – selbst der Lächerlichkeit preisgegeben. Der Bruch, der auf diese Weise entsteht, trägt dazu bei, das Publikum zu unterhalten. Ihr humo-

140 Ebd.

141 Vgl. Frank/Scherer: »Zeit-Texte«, S. 533.

ristisches Potenzial entfalten derartige Beiträge auch dadurch, dass Schmidt bei seinem Publikum ein bestimmtes intellektuelles Niveau voraussetzt. Seine Zuschauerinnen und Zuschauer wissen, dass die vorgeführte Art und Weise, über Kunst zu sprechen, keinesfalls dem Standard kunstwissenschaftlicher Diskurse entspricht. Schmidt simuliert einen volkstümlich geprägten Zugang zur bildenden Kunst und setzt dadurch zwei Funktionssysteme – Kunst und Massenkultur – in Beziehung zueinander. Es versteht sich von selbst, dass entsprechende Beiträge im Feuilleton auf zotige Pointen und dergleichen verzichten würden. Ein fundierter und unterhaltsam aufbereiteter Beitrag über Prostitution als Sujet in der Malerei ist jedoch durchaus denkbar.

Einem anderen Motiv bildungsbürgerlicher Hochkultur, einem genuin literarischen Stoff, widmet sich Schmidt in der Sendung vom 9. Oktober 2002: Mit Figuren des Spielzeugherstellers *Playmobil* stellt er den *Dodekathlos*, ›die Arbeiten des Herakles‹, nach. Herzstück dieses *Reenactments* ist ein aufwendig und detailreich gestaltetes Miniaturbühnenbild, das Schmidt mit *Playmobil*-Figuren bespielt. Während der circa 25-minütigen Einlage bricht Schmidt die griechische Mythologie im Schnelldurchlauf herunter. Er konzentriert sich dabei insbesondere auf jene Aspekte, mit deren Hilfe sich gute Pointen platzieren lassen: Die sexuellen Ausschweifungen des Gottesvaters Zeus, die inzestuösen Beziehungsdynamiken der griechischen Götter, Titanen und Halbgötter sowie die Grausamkeiten, die sie einander antun. Gleichzeitig folgt er der narrativen Struktur des *Dodekathlos* und stellt, insbesondere durch die verwendete Sprache, aber auch durch aktuelle Anspielungen – so taucht Helmut Kohl als Augias in der Kulisse auf – Bezüge zur Gegenwart her. Schmidt bedient zusätzlich auch einen bildungsbürgerlichen Kanon – bspw. indem er auf Heinrich v. Kleists Tragikomödie *Amphitryon* verweist und referiert: »Immer heißt es: Sossias ist eine der großen Komiker-Rollen am Theater. Beliebte Vorsprech-Rolle an Schauspiel-Schulen. [...] Einer der berühmtesten Sossias-Darsteller des deutschen Theaters ist wer? Hans Peter Korff.«¹⁴² Wie auch schon während der Befassung mit ›Huren in der Kunstgeschichte‹ bedient sich Schmidt einer volkstümlichen, teils vulgären Sprache, vermeidet akademischen Sprach- und Sprechgebrauch und popularisiert damit die griechische Mythologie.

142 Die Harald Schmidt Show vom 09.10.2002. Online unter: <https://archive.org/details/87443344/Die+Harald+Schmidt+Show+-+1147+-+2002-10-09+-+Andrea+Fischer%2C+Die+Heldentaten+des+Herakles.avi>, zul. abgerufen am 20.09.2022.

Derartige *Playmobil*-Aktionen sind fester Bestandteil der Show. Schmidt reenactet klassische Stoffe wie *Hamlet*,¹⁴³ *Ödipus*,¹⁴⁴ *Odysseus*¹⁴⁵ und den *Ring der Nibelungen*,¹⁴⁶ genauso wie die Geschichte der SPD,¹⁴⁷ der deutschen Literatur¹⁴⁸ oder der britischen Monarchie.¹⁴⁹ Die letzte *Playmobil*-Aktion, die Schmidt in seiner Sendung aufführt, verhandelt – bezeichnenderweise – die Geschichte seiner eigenen Show.¹⁵⁰ Die *Playmobil*-Aktionen vermitteln bildungsbürgerliches Wissen auf leicht verständliche Art und Weise. Die Aktionen nehmen keine intellektuellen Tiefenbohrungen vor, sondern verschaffen überblicksartiges Wissen. Ihre volle Wirkung entfalten sie jedoch, wenn sie beim Publikum auf das entsprechende Vorwissen treffen oder dieses in Erinnerung rufen. Sie werden getragen von der Fallhöhe, die Schmidt durch die Art seines Vortrages herstellt: Weltliteratur oder -geschichte mit einfachen Worten erklärt und auf einprägsame Szenen heruntergebrochen.

Einem anderen genuin feuilletonistischen Verfahren widmet sich Schmidt in den Shows vom 28. November 2001 und dem 13. März 2002. Am 28. November 2001 stellt Schmidt in seiner Show diverse Typen von Briefkästen und Türklingeln vor, anhand derer er nicht nur verschiedene Persönlichkeiten und Lebensentwürfe skizziert, sondern anhand derer er alltagssoziologische und -semiotische Beobachtungen anstellt.¹⁵¹ Am 13. März 2002 dienen ihm wie-

143 Vgl. *Die Harald Schmidt Show* vom 25.01.2001. Online unter: <https://archive.org/details/82762114/Die+Harald+Schmidt+Show++0869++2001-01-25++Kaya+Yanar%2C+Yara+Wortmann.avi>, zul. abgerufen am 20.09.2022.

144 Vgl. *Die Harald Schmidt Show* vom 28.03.2002. Online unter: <https://archive.org/details/89436251/Die+Harald+Schmidt+Show++1226++2003-03-28++Oliver+Pocher%2C+Playmobil+%C3%96dipus.avi>, zul. abgerufen am 20.09.2022.

145 Vgl. *Die Harald Schmidt Show* vom 16.12.1999. Online unter: <https://archive.org/details/84254682/Die+Harald+Schmidt+Show++0683++1999-12-16++Stefan+Kretschmar%2C+Karen+Duve.avi>, zul. abgerufen am 20.09.2022.

146 Vgl. *Die Harald Schmidt Show*, undatiert. Online unter: <https://www.youtube.com/watch?v=B68fQNWU3Tg>, zul. abgerufen am 20.09.2022.

147 Vgl. *Die Harald Schmidt Show* vom 02.05.2013. Online unter: <https://www.youtube.com/watch?v=gTyq1OQxoK8>, zul. abgerufen am 20.09.2022.

148 Vgl. *Die Harald Schmidt Show*, undatiert, online unter <https://www.youtube.com/watch?v=cd7M6Kn5-YY>, zul. abgerufen am 20.09.2022.

149 Vgl. *Die Harald Schmidt Show* vom 28.04.2011. Online unter: <https://www.youtube.com/watch?v=kmiOBdeYTYM>, zul. abgerufen am 20.09.2022.

150 Vgl. *Die Harald Schmidt Show* vom 04.03.2014. Online unter: https://www.youtube.com/watch?v=QAR7IB_G3uo, zul. abgerufen am 20.09.2022.

151 Vgl. *Die Harald Schmidt Show* vom 28.11.2001. Online unter: <https://archive.org/details/82762114/Die+Harald+Schmidt+Show++1006++2001-11-28++Ewa+Zieniewicz%2C>

derum verschiedene Typen von Waschbecken als Vorlage, um über Gewohnheiten und Vorlieben ihrer Besitzer zu spekulieren.¹⁵² Schmidt nutzt Verfahren des Symptomatisierens und des Kontextualisierens um anhand einzelner Details stimmige Beobachtungen anzustellen,¹⁵³ die vom Publikum auch deshalb verstanden werden, weil sie tatsächlich in dessen alltäglichem Umfeld vorkommen (können) – obgleich sie übertrieben und überspitzt dargestellt werden. Anhand eines schwarzen Waschbeckens etwa diagnostiziert Schmidt: »Das ist so ... tja, wie soll ich sagen: Man ist schwul, aber die Eltern dürfen es nicht wissen.«¹⁵⁴ Anhand eines reich verzierten Briefkastens wiederum entwirft Schmidt die Lebensgeschichte des dazugehörigen Ehepaares. Auf den Briefkasten deutend sagt Schmidt:

Das, würde ich sagen, ist ein Mann [...] wo man sagen könnte: Toll, dass so jemand noch jeden Tag arbeiten geht und nicht eingeliefert wird. Hochneurotisch. Penibel bis zum geht nicht mehr. Hat 600 Quadratmeter Garageneinfahrt selbst gepflastert – und zwar, das hier [deutet auf dreidimensionale Strukturen auf dem Briefkasten] sind Versteinerungen von der Schwäbischen Alp. [...] Jedes Wochenende ist er um vier Uhr morgens auf die Schwäbische Alp gefahren, damit er die Versteinerungen sieht, bevor die Tiere aufwachen. Keiner hat diesen Zusammenhang verstanden. [...] Dann hat er diese Versteinerungen hier mit einem Spezialkleber, den er selber entwickelt hat – es kam zu Explosionen – hat er das hier draufgemacht. [...] Er heißt auch »Versteinerungs-Hoffmann«. Und das Tolle ist: Das ist das Auge einer alten prähistorischen Schnecke und die Leber dieser Schnecke hat er in die Mitte von der Toreinfahrt gepflastert. [...] Das korrespondiert. Und einmal hat ein Bauarbeiter einen schweren Vorschlaghammer fallenlassen und den hat er so geprügelt, dass er ins Krankenhaus musste. Und der wollte ihn anzeigen und dann ist die Mutter abends noch hingegangen und hat bei der Mutter von dem geklingelt und gesagt [im schwäbischen Dialekt]: »Sie kenne doch mein Walther.« und dann haben sie die Anzeige zurückgezogen. Das ist dieser Briefkasten. Schauen Sie sich dieses Schild an: Bevor er auf die Schwäbische Alp fährt, poliert er das. Jeden Morgen. Er hat immer so Messingspray, sitzt auch im Auto [...] macht den Wagen schon an, sieht, dass es beschlagen

2C+Dr+Br%C3%B6mme+in+Rostock.avi, zul. abgeruf. am 20.09.2022.

152 Vgl. *Die Harald Schmidt Show* vom 13.03.2022. Online unter: <https://archive.org/details/87443344/Die+Harald+Schmidt+Show++1147++2002-10->, zul. abgeruf. am 20.09.2022.

153 Vgl. Stephan Porombka: *Kritiken Schreiben. Ein Trainingsbuch*. Stuttgart: UVK, S. 89–105.

154 *Die Harald Schmidt Show* vom 13.03.2022

ist, steigt wieder aus, putzt das Schild und es klingt so: [schrilles Türklingeln]. [...] Die Frau heult nur noch. [...] Mitten beim Kartoffeln schälen fängt sie an zu Heulen, weil wenn [schrilles Türkläuten] – wieder eine Klage, wieder ein Nachbar, wieder ein Prozess. [Wildes Türklingeln] »Frau Hoffmann, jetzt reichts!« »I halt's nimmer aus!« Und sie ist schon zu ihrer Schwester gezogen. Mit den Kindern. Mit dem Gepäck. Dann hat er nachts um zwei so geklingelt [wieder schrilles Türkläuten]: »Wenn de ned hoim kommst, jag i dischs Haus in de Luft!«¹⁵⁵

Schmidt baut auf diese Weise um triviale Elemente der Alltagskultur kleine, pointierte Erzählungen. Diese Erzählungen lösen Lachen aus, weil sie sich über das Dargestellte erhöhen und es vorführen bzw. der Lächerlichkeit preisgeben. Dies können sie jedoch nur, weil sie mittels sehr genauer Beobachtungen Verhaltensweisen nachzeichnen, die so oder so ähnlich in jedermanns Umfeld vorkommen können. Untermalt werden diese Beobachtungen abermals von Schmidts schauspielerischen Fähigkeiten, welche die skizzierten Figuren zu Leben erwecken.

Dies sind lediglich vier Beispiele für ›Late-Night-Leitartikel‹ Schmidts, die unter Zuhilfenahme feuilletonistischer Schreibweisen realisiert werden. Selbstverständlich muss die Redaktion der *Harald Schmidt Show* die Ansprüche, die avancierte feuilletonistische Berichterstattungsmuster an sich selbst stellen, eindampfen. Wenn die Show feuilletonistische Sujets und Methoden aufgreift, dann nicht auf dem Niveau des Höhenkamm-Feuilletons der *F.A.Z.* oder von *Die Zeit*. Es handelt sich stattdessen um ein reduziertes, ein Unterhaltungs-Feuilleton, das auf Pointen und Lacher mehr Wert legt als auf Erbauung und Bildung des Publikums. Und doch sind die geschilderten vier Beispiele aussagekräftig. Denn sie führen vor Augen, wie Themen aus den Bereichen Kunst, Literatur, Soziologie und Sozioökonomie auf unterhaltsame und doch fachkundige Art und Weise für das Fernsehpublikum aufbereitet werden können. Schmidts intellektueller und sprachlicher Virtuosität ist es darüber hinaus zu verdanken, dass die geschilderten Szenen über das Dargestellte hinaus oszillieren: In den Ausführungen über den Immobilienerwerb Gerhard Schröders und über ›Huren in der Kunstgeschichte‹ oder über die ›Arbeiten des Herakles‹ webt Schmidt Gags und Pointen ein, die auf tagesaktuelles Geschehen referieren und das Dargestellte damit aktualisieren bzw. in der jeweiligen Gegenwart verorten.

155 *Die Harald Schmidt Show* vom 28.11.2001.

Es kann aber auch vorkommen, dass Harald Schmidt einen direkteren Zugang zu den Berichterstattungsmustern des Feuilletons wählt. Als in der Hochphase des Bundestagswahlkampfes des Jahres 2002 ein Artikel des Theaterkritikers Peter Kümmel in der *Zeit* erscheint, ist Schmidt so begeistert davon, dass er Kümmels Kritik der ›Staatsschauspieler‹ schlichtweg aufführt. Kümmels Feuilleton-Artikel kritisiert die Spitzenkandidaten – Gerhard Schröder (SPD), Edmund Stoiber (CSU), Guido Westerwelle (FDP) und Joschka Fischer (Bündnis90/Die Grünen) – so, als wären sie Theaterschauspieler. Über Schröder beispielsweise, schreibt Kümmel:

Bei allem, was Schröder öffentlich tut, ist er langsam. Wenn er einen Einfall hat, formuliert er ihn gemessen: Schlagfertigkeit ist eine Sache für Untergebene. Je größer die Macht, desto reduzierter der Code. Bei Schröder scheint der Moment der größten Selbstkontrolle identisch zu sein mit größtem Selbstgenuss: Der Mann hat die Gabe, sich selbst zu inhalieren. Magisch ist seine Textgenauigkeit: Das Rolltempo eines inneren Teleprompters bestimmt seine Rede. Schröder sitzt in seiner Gelassenheit wie in einem Faradayschen Käfig. [...] Beim ersten TV-Duell mit Stoiber trieb der Kanzler seine hypnotische Minimalgestik ins Groteske er wirkte wie ein gepanzertes Burgherr, der von der Zinne seines Schlosses aus den feindlichen Kämpfern entgegensah, fest entschlossen, sie mit Blicken zu töten. Im Auftritt vor Massen allerdings erreicht das Wenige, das Schröder zeigt, maximale Geltung. Betritt er eine Bühne, ist es ein Anlauf mit angelegten Armen: als wolle ein Turmspringer zum Brettstrand vorstürmen und, Hände an der Hosennaht, in die Menge stürzen. Er bewegt sich behend auf der Stelle, in einem eng geführten Tanz mit sich selbst. Gern lehnt er sich auf den linken Ellbogen, den Theken-Ellbogen, und dieser Ellbogen markiert die Grenze zwischen Staat und Privatmann. Die rechte Hand, die Führ- und Lotsenhand, winkt uns vertraulich näher: Und ich sach Ihnen eins ...¹⁵⁶

Kümmels Artikel ist ein glänzendes Beispiel für die feuilletonistische Überformung politischer Berichterstattung: Über den Wahlkampf der Kandidaten im Stil einer Theaterkritik zu berichten, ist avanciertes Feuilleton *par excellence*. Dessen ist sich auch Schmidt bewusst und kann Kümmels Ausführungen nicht mehr viel hinzufügen. In der Sendung vom 17. September 2002 greift

156 Peter Kümmel: »Die Staatsschauspieler«. In: *Die Zeit* 38 (2002). Online unter: https://www.zeit.de/2002/38/Die_Staatsschauspieler, dort datiert am 12.09.2002, zul. abgeruf. am 21.09.2022.

er Kümmels Artikel dennoch auf: »Am Sonntag fahre ich im Zug nach Hamburg«, beginnt Schmidt,

[und] lese die gute alte Schülerzeitung *Die Zeit* [...] und stoße auf einen fulminanten Text. Dieser Text ist so gut [...] – für mich absolut das Beste, was ich in diesem Jahr in Zeitungen zum Wahlkampf gelesen habe –, dass ich mir gedacht habe, diesen Text sollte ich Ihnen heute in nahezu kompletter Länge vorlesen. Nicht nur vorlesen, sondern gestalten. Denn vieles, was [...] der Autor Peter Kümmel, der Theaterkritiker der *Zeit* vorschlägt, lässt sich von uns bildlich oder sonst irgendwie überprüfen. Der Text heißt »Die Staatsschauspieler« und es geht um unsere vier Spitzenleute: Schröder, Stoiber, Fischer, Westerwelle unter schauspielerischen Gesichtspunkten.¹⁵⁷

Im Folgenden führt Schmidt Kümmels Artikel auf, »gestaltet« ihn, indem er die beschriebenen Posen einnimmt, die Stimmen der Kandidaten imitiert usw. Schmidt führt Kümmels Text jedoch nicht nur auf, sondern »überprüft«, d.h. kritisiert ihn. Er bezieht zu Kümmels Ausführungen Stellung, lobt die akkurate Beobachtungsgabe, die geschliffenen Formulierungen und entfaltet durch seine Inszenierung des Textes dessen komisches Potenzial. Auf diese Weise verändert er die Medialität des Feuilleton-Textes und verleiht ihm eine zusätzliche Ebene: Der Text, der Politik als Theater begreift, wird dadurch selbst zum Schauspiel.

Es ist nicht das erste Mal, dass Schmidt einen Feuilleton-Beitrag in seiner Show zur Aufführung bringt. Etwas mehr als ein Jahr zuvor führt er mit seinem ehemaligen Gagschreiber Benjamin v. Stuckrad-Barre, dessen Dramolett *Claus Peymann kauft keine Hose, geht aber mit essen* in der Show auf, weil ihm seitens der *F.A.Z.* untersagt worden war, Stuckrad-Barres Stück auf der Website der *Harald Schmidt Show* zu veröffentlichen.¹⁵⁸

Den Abschluss der jeweiligen Shows bilden zwar nicht immer, aber in der überwiegenden Mehrheit der Fälle Interviews mit mal mehr, mal weniger prominenten Akteuren aus dem Medientrieb, der Politik oder aus Kunst, Kultur

157 Die Harald Schmidt Show vom 17.09.2002. Online unter: <https://archive.org/details/87443344/Die+Harald+Schmidt+Show++1135++2002-09-17++Sophie+Conrad+%2C+Elvis+Costello.avi>, zul. abgerufen am 21.09.2022. Den Hinweis auf diese Ausgabe der Show verdanke ich Alexander Vorbau.

158 Vgl. Christoph H. Winter: »[...] der bessere Claus Peymann!«: Harald Schmidt und Benjamin v. Stuckrad-Barre kaufen keine Hose, gehen aber mit essen«, in diesem Band (S. 203–218).

und Literatur. Neben Hollywood-Stars, Politikern, Musikern und Schauspielern lädt Schmidt auch Vertreterinnen und Vertreter der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur in die Show ein.¹⁵⁹ Benjamin v. Stuckrad-Barre kommt nach seinem bereits erwähnten Auftritt nochmals als Talkgast ins Studio,¹⁶⁰ Christian Kracht¹⁶¹ und Rainald Goetz¹⁶² sind genauso Gäste wie Alexa Hennig von Lange.¹⁶³ Diese Gespräche, auf die ich insbesondere aufgrund des umfassenden Beitrages Torsten Hoffmanns in diesem Band nur am Rande eingehen will, haben mit klassischerweise im Feuilleton-Ressort veröffentlichten Interviews und Gesprächen gemein, dass sie keinen investigativen Anspruch haben. Schmidt geht es, selbst wenn Politikerinnen und Politiker zu Gast sind, nicht darum, Geheimnisse und Skandale aufzudecken oder das Publikum auf Inkonsistenzen hinzuweisen. Nicht die kritische Befragung ist das Ziel der Small Talk-Gespräche Schmidts, die in ihren besten Momenten das Bedeutende und das Marginale gleichermaßen verhandeln können, sondern das In-Szene-Setzen der Person – notfalls der Eigenen. Schmidts Gespräche zielen auf die Unterhaltung des Publikums, nicht auf dessen Bildung oder Unterrichtung – es handelt sich um Feuilleton-Gespräche, welche die Person der Künstlerin, die Haltung des Politikers zu Problemen des Alltäglichen in ihren Mittelpunkt stellen. Die interviewten ›Stars‹ können ihre Auftritte nutzen, um für sich zu werben, ohne dabei Gefahr zu laufen, kritisch hinterfragt zu werden: »Neue Platte – großartig. Toll. Unbedingt kaufen. Bis zum nächsten Mal!«

159 Ausführlich zu den Auftritten von Autorinnen und Autoren in der *Harald Schmidt Show* vgl. Torsten Hoffmann: »Fass mal drüber.« Schriftsteller-Gespräche in der *Harald Schmidt Show*«, in diesem Band.

160 Vgl. *Die Harald Schmidt Show* vom 17.01.2002, online unter: <https://archive.org/details/87443344/Die+Harald+Schmidt+Show+-+1027+-+2002-01-17+-+Benjamin+von+Stuckrad-Barre%2C+Marquis+de+Sade.avi>, zul. abgerufen am 21.09.2022.

161 Vgl. *Die Harald Schmidt Show* vom 12.10.2001, online unter: <https://archive.org/details/82762114/Die+Harald+Schmidt+Show+-+0984+-+2001-10-12+-+Renate+K%C3%BCnast%2C+Christian+Kracht.avi>, zul. abgerufen am 21.09.2022.

162 Vgl. *Harald Schmidt* vom 10.04.2010, online unter: <https://www.youtube.com/watch?v=BqDv6F9eTHA>, zul. abgerufen am 21.09.2022.

163 Vgl. *Die Harald Schmidt Show* vom 13.09.2002, online unter: <https://archive.org/details/87443344/Die+Harald+Schmidt+Show+-+1134+-+2002-09-13+-+Alexa+Hennig+von+Lange%2C+Helmut+erste+Liebe.avi>, zul. abgerufen am 21.09.2022.

5

»Wir«, schreibt der als *F.A.S.*-Feuilletonchef schmerzlich fehlende Claudius Seidl, »haben Feuilleton immer mehr als Methode und weniger als ein streng begrenztes Themenfeld betrachtet.«¹⁶⁴ Diese feuilletonistische Methode ist in Wahrheit ein ganzes Methodenensemble. Harald Schmidt hat sich in seiner Show – auf welchem Sender auch immer sie ausgestrahlt wurde – stets an diesem Ensemble orientiert. Seine besondere »Kunst« bestand darin, die feuilletonistischen Methoden an den Kommunikationsraum des Mediums Fernsehen anzupassen, ohne dabei das intellektuelle Niveau allzu sehr zu reduzieren. In einem Interview mit dem Online-Magazin *DWDL.de* fasst er deshalb pointiert zusammen: »Ich kann ja gar nicht anders als Feuilleton.«¹⁶⁵

Von seinen Nachfolgern im TV – den unerträglichen Satiriker- bzw. Kabarettisten-Darstellern Jan Böhmermann und Dieter Nuhr – unterscheidet ihn die grundsätzlich enthobene Haltung zu den Gegenständen, mit denen er sich in der Show auseinandersetzt. Schmidt will weder belehren noch erziehen. Aktivismus ist ihm zuwider. Der Lauf der Dinge ist ihm scheinbar gleichgültig. Schmidt führt Missstände vor, zeigt mit dem Finger auf sie und überlässt die kritische Einordnung den Zuschauerinnen und Zuschauern. Wenn diese nicht kritisch einordnen, sondern nur lachen – auch gut. Es geht ihm um Unterhaltung, nicht darum, die Welt zu verbessern. Es mag sein, dass diese Methode nicht mehr zeitgemäß ist. Sie fehlt dennoch.¹⁶⁶

164 Claudius Seidl: »Vorwort«. In: Ders.: *Die Kunst und das Nichts*. Berlin: edition Tiamat, 2019, S. 7–10, hier S. 9.

165 Harald Schmidt zit. n. Alexander Krei: »Harald Schmidt: »Ich kann nichts anderes als Feuilleton««. Online unter: https://www.dwdl.de/interviews/32779/harald_schmidt_ich_kann_nicht_anders_als_feuilleton/?utm_source=&utm_medium=&utm_campaign=&utm_term=, dort datiert am 12.09.2011, zul. abgerufen am 21.09.2022.

166 Ich danke Stephan Porombka für seine zahlreichen Anregungen und Elisabeth Schulze für ihre kritischen Lektüren.

Oliver Ruf

Medienästhetische Popularisierung

Zur Prozessualität von ›Harald Schmidt‹

»Meine Heimatstadt ist in Wirklichkeit eine Todeskrankheit.«

Thomas Bernhard, Die Ursache (1975)

»Es hat sich nicht allzu viel verändert.«

Harald Schmidt, Back to the roots (2022)

1 Das Vermächtnis der Heimat

»Das ist der Nürtinger Bahnhof. Und es gibt zwei ganz wichtige Dinge am Nürtinger Bahnhof. Das eine Wichtige –, das hier kann man vielleicht mal zeigen: Genau hier, meine Damen und Herren, genau hier begann mein Start ins Showgeschäft, an dieser Stelle, genau hier [...].«¹ Geständnis und Erbe. Der Klang der Herkunft, des Ursprungs, auf dem Weg des Kommenden, bleibt zwangsläufig zunächst unentschieden, im Weiten: Es ist ein offener Aufbruch; und ich werde hier darüber nachdenken, wie gewissermaßen alles, was dem folgen kann, wieder zu seinem Anfang zurückkehrt – und gleichzeitig von jenem weg verläuft. Ausstrahlt und heimkommt; ein Kreislauf unter zahlreichen möglichen: Heimatkunde.

1 *Die Harald Schmidt Show*, F 1018 v. 19.12.2001. Online unter: <https://www.youtube.com/watch?v=LMaBedTkToI>, 06:30-06:45, zul. abgerufen am 17.09.2022.

Beim ersten Ansehen der Szene, die im deutschen Privatfernsehen am 19. Dezember 2001 ausgestrahlt wurde und in der diese Sätze fielen, die sich dabei von einer Art ethnographischen Witz leiten lassen,² der sich ganz in der Absicht minutiöser Beobachtung geriert (die schon eine ganze Geschichte erzählt!), beim ersten Ansehen klingen diese Sätze wie ein Rauschen. In der beiläufigen Pause, die Harald Schmidt an dieser Stelle macht, klingt gleichzeitig aber doch auch der tiefere Ernst des Gesagten an. Ein Atemholen, eine auf- und hinweisende Geste, unterstrichen im Übrigen buchstäblich durch die Verwendung eines Zeigestocks; hier spricht einer zu seinem Publikum, dem für einen Augenblick sein Ausgangspunkt gezeigt wird: »[...] an dieser Stelle, genau hier [...]«.«³

Bezeichnender Weise fallen diese Sätze nicht irgendwo; sie werden geäußert innerhalb eines erfolgreichen⁴ Fernsehformats und sind damit Teil einer Medienkultur, die gezielt auf Popularisierung basiert – dies wird nochmals näher zu thematisieren sein. Präsentiert, kommentiert und auch verballhornt wird dazu das, was mit Fug und Recht die ›Heimat‹ des Show-Gastgebers, des Entertainers und Schauspielers Harald Schmidt, der jene Sätze spricht, genannt werden kann: eine Stätte (oder: eine Landschaft, eine Region bzw. ein Geburts- und/oder Wohnort), in der jener hineingeboren wurde, wo seine frühen Sozialisationserlebnisse stattfanden, die im Allgemeinen seine Identität, Charakter, Mentalität, Einstellungen und schließlich ebenfalls Weltauffassungen geprägt haben dürften.⁵ Dadurch fallen zwei Bewegungen in eins: (a) über die eigene subjektive Heimat (als prominenter Fernsehunterhalter,

2 Dahinter verbirgt sich die Teilhabe an sozialen Erfahrungswelten, die in der *Harald Schmidt Show* immer wieder Anlass für eigene Showeinlagen sind, beispielsweise die Simulation der Bahnreise eines älteren Ehepaars, die währenddessen Ein- und Mitgebrachtes verzehren. Vgl. *Die Harald Schmidt Show* F 1199 v. 05.02.2003. Online unter: <https://www.youtube.com/watch?v=5-CbY83B468>, zul. abgerufen am 17.09.2022. Siehe dazu auch den Beitrag von Kyra Alena Mevert m.d.T. *Alltag als Spektakel. Der Charme von Studioaktionen wie Wochenendeinkauf, Kinderspielplatz oder Essen im Zug*, im vorliegenden Band (S. 125–138). Man könnte dies im Übrigen durchaus auch als ›dichte Teilnahme‹ lesen. Siehe dazu grundsätzlich Gerd Spittler: »Teilnehmende Beobachtung als Dichte Teilnahme«. In: *Zeitschrift für Ethnologie* 126 (2001), S. 1–25.

3 *Die Harald Schmidt Show*, F 1018, 06:45.

4 Siehe dazu auch den Beitrag von Christoph H. Winter m.d.T. *Late Night Feuilleton. Kulturjournalistische Strategien bei Harald Schmidt* im vorliegenden Band (S. 21–66).

5 Vgl. Doris Rosenstein: »Heimat«. In: Hans-Otto Hügel (Hg.): *Handbuch Populäre Kultur. Begriffe, Theorien und Diskussionen*. Stuttgart u. Weimar: Metzler 2003, S. 226–232, hier S. 226.

mithin als Medien-Professioneller) zu sprechen sowie (b) dies *in den Medien* zu tun (an prominenter Stelle innerhalb einer damals überaus populären Late Night-Show).⁶ Dies geschieht jedoch im Rahmen des eigenen Unterhaltungs-Programms; es ist Teil dieser Show.⁷ Überhaupt zählt die »Entwicklung der Medien« zu den Faktoren, »die bei der Etablierung des Heimatbegriffs und dessen Bedeutungswandel einen erheblichen Einfluss« haben, denn es sind ›die Medien‹, »die die Bühne für die Popularisierung bestimmter Heimatvorstellungen zur Verfügung stellen.«⁸ Die eingangs zitierten Sätze wie auch die gesamte Folge, in der sie fallen, begleiten dabei folgendes Anliegen: Der Bahnhof der schwäbischen Kleinstadt Nürtingen, in der Harald Schmidt bekanntlich bis zu seinem Aufbruch zur Staatlichen Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Stuttgart in seinem Elternhaus lebte,⁹ wird anhand eines Modell-Nachbaus des Bahnhofsquartiers einschließlich funktionierendem Zugstellwerk und geschilderten Geschehen der potentiell An- und Abreisenden mittels des Zugfahrplans rekonstruiert, reenacted. Dieses Schilderungsverfahren führt im Übrigen verschiedene ältere Ästhetisierungen des ›Herkunfts-Komplexes‹¹⁰ einschließlich entsprechender Topoi fort, d.h. ein Genre-Spektrum, das den Heimatfilm (insbesondere der 1950-er Jahre) ebenso umfasst wie ggf. auch die Heimatkunst des 19./20. Jahrhunderts,¹¹ ferner Anklänge an die Mundartdichtung,¹² die so genannte Heimat-›Heftchen‹-Literatur respektive Heimat-Romane oder auch Heimat-Musik als populäre Schlager. Heimat ist bei all dem das Motiv, an dem sich das jeweilige Medium – hauptsächlich inhaltlich – reibt, meist in Gestalt einer intakten, ländlich und/

6 Vgl. Philip Hartmann: *Was ist dran an Harald Schmidt? Eine qualitative Studie zu den Nutzungsmotiven der Zuschauer von Harald Schmidt*. Berlin: Lit, 2006, insbes. Kap. 2.1: *Das Konzept der Late Night Show* sowie Kap. 2.3: *Die Harald Schmidt Show (Sat. 1)*, S. 13–15, 17f.

7 Siehe dazu auch den Beitrag von Thomas Hecken m.d.T. *Die Late-Night-Show* im vorliegenden Band (S. 85–98).

8 Rosenstein: »Heimat«, S. 226.

9 Vgl. Karin Knop: *Comedy in Serie. Medienwissenschaftliche Perspektiven auf ein TV-Format*. Bielefeld: transcript, 2007, insbes. Kap. 6: *Harald Schmidt und seine Show*, S. 149–170.

10 Thomas Bernhard: *Auslöschung. Ein Zerfall*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1988, S. 201. Siehe dazu u.a. Katya Krylova: »Thomas Bernhards Auslöschung. Der Umgang mit dem Herkunfts-Komplex«. In: Johann Georg Lughofer (Hg.): *Thomas Bernhard. Gesellschaftliche und politische Bedeutung der Literatur*. Wien: Böhlau, 2012, S. 189–200.

11 Dazu ist einschlägig Karlheinz Rossbacher: *Heimatkunstabewegung und Heimatroman. Zu einer Literatursoziologie der Jahrhundertwende*. Stuttgart: Klett, 1975.

12 Dass Harald Schmidt derart häufig öffentlich ins Schwäbische *verfällt*, verstärkt die hier konstatierte Referenzierung.

oder kleinstädtisch geprägten Idylle sowie der dazu gehörenden Milieus: *Nürtingen* als Kosmos des Heimatlichen, aber auch als Substrat von dem, was hier als eine ›Prozessualität‹ bezeichnet wird: *das Entstehen* von ›Harald Schmidt‹.

Die nachfolgenden Überlegungen gehen auf kooperative Impulse zurück, die sich in einem übergeordneten Sinne damit auseinandersetzen, zu verstehen, was sich hinter einer Rede von ›Medienkultur‹ und deren Konstitution als ›Wissenschaft‹ verbirgt;¹³ ein solches Bemühen schließt ebenfalls die Überzeugung mit ein, dass eine Unterscheidung zwischen *High-* und *Low-Kultur* nicht zielführend ist,¹⁴ um Phänomene von ›Gegenwart‹ adäquat, d.h. epistemologisch, zu diskutieren. Dies impliziert aber auch, dass es nicht um eine Vollständigkeit des Untersuchungsfeldes gehen kann, sondern um beispielhafte Perspektiven auf eine hierfür signifikante Figuration. Ich versuche daher, die Verknüpfung zweier Blickwinkel zu erkennen, ohne ihre Differenzierung zu verabschieden: Ästhetische Theorie und ästhetische Praxis bestimmen dasjenige, was hier das ›Populäre‹ genannt wird und das sich am Fall von Harald Schmidts *gebrochener* Verhandlung dessen, woher er kommt und mit dem er bzw. durch das er wird, *was er ist*, (einmal mehr) erweist.

2 Die Ästhetisierung und das Populäre

Harald Schmidt nimmt mithin, so die These des Folgenden, all dies zunächst zum Anlass, um das Vermächtnis von Heimat, (i.) zu ästhetisieren: seriell, klišeehaft, auf der Ebene der Sprache und der Überlieferung (*im Dialekt*), als Rückbesinnung und Verklärung (*Nostalgie*), als Stilisierung (*heile Welt*) – und das stets bei gleichzeitiger Unterlaufung jeder dieser einzelnen Wege; der Ort, an dem dies geschieht, ist (ii.) ein solcher des Populären. Anders gesagt: Harald Schmidt produziert auf diese doppelte Weise – durchaus medienästhe-

13 Vgl. Oliver Ruf, Patrick-Rupert-Kruse u. Lars C. Grabbe: *Medienkulturwissenschaft. Eine Einführung*. Wiesbaden: Springer VS, 2022.

14 Siehe dazu Thomas Wegmann u. Norbert Christian Wolf (Hg.): ›*High*‹ und ›*low*‹. *Zur Interferenz von Hoch- und Populärkultur in der Gegenwartsliteratur*. Berlin u. Boston: de Gruyter, 2012; sowie jüngst auch Niels Werber: ›*Hohe*‹ und ›*populäre*‹ Literatur. Transformation und Disruption einer Unterscheidung«. In: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 65 (2021), S. 463–477.

tisch – eine Art Geographie dessen, zu dem man gehört sowie zu dem man kommt: von Herkunft.

(*ad i.*) ›Ästhetisierung¹⁵ heißt für den vorliegenden Kontext, im passenden Moment eine *Mise en Scène* umzusetzen, die bedeutungsgenerierend wirkt – optisch (ansehend) wie ausdrückend (aussagend); damit zählt das, was bei Harald Schmidt unterhaltend (unterhaltsam) geschieht, zu jenen Artikulationen, Interpretationen und Wahrnehmungen, die eine ästhetische Erfahrung verstärkend praktizieren,¹⁶ hier: vom Standpunkt des Eigenen aussprechend. Harald Schmidt generiert so einen (dann auch alltags-)ästhetischen Stil,¹⁷ der sich an einer derart verbalisierten Lebensform ausrichtet: »Genau hier, meine Damen und Herren, genau hier begann mein Start ins Showgeschäft [...].«¹⁸ Ästhetisierend ist das, was Harald Schmidt hier mit Bedeutung belegt, deshalb, weil das, was er darstellt, »durch Wahrnehmungen« konturiert ist, *aus denen er stammt*, und weil er damit zugleich auf »Erweiterungen der Wahrnehmungsfähigkeit und -relevanz« zielt.¹⁹ Intensiviert wird die eigene Abstammung durch das Zeigen von (bzw. das Zeigen auf) Gegenstände(n), stilisierte(n) Personen, wiederum deren Erfahrungen und Praktiken – *am Nürnberger Bahnhof*. Diese ästhetische Praxis à la Harald Schmidt baut mit am Projekt²⁰ einer zusammengefügten (geschichteten, gebastelten und dann verklebten) Populärkulturschreibung, die sich in der *Harald Schmidt Show* verdichtet, in sie hinein und wieder aus ihr herausdringt, andere spezifische Felder affiziert und vereinnahmt,²¹ hier: das bürgerliche (schwäbische) Milieu aufgreift

15 Vgl. Katharina Scherke: »Die These von der Ästhetisierung der Lebenswelt als eine Form der Analyse des Modernisierungsprozesses«. In: Sabine Haring u. Katharina Scherke (Hg.): *Analyse und Kritik der Modernisierung um 1900 und 2000*. Wien: Passagen, 2000, 109–131. Siehe zudem auch Corinna Dziudzia: *Ästhetisierung und Literatur. Begriff und Konzept von 1800 bis heute*. Heidelberg: Winter, 2015.

16 Siehe dazu einmal mehr John Dewey: *Kunst als Erfahrung* [1934]. Übers. v. Christa Velten, Gerhard vom Hofe u. Dieter Sulzer. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1987; Ilka Brombach, Dirk Setton u. Corbelia Temesvári (Hg.): »Ästhetisierung«. *Der Streit um das Ästhetische in Politik, Religion und Erkenntnis*. Zürich u. Berlin: Diaphanes, 2010.

17 Siehe dazu erneut Mevert: »Alltag als Spektakel«, im vorliegenden Band.

18 *Die Harald Schmidt Show*, F 1018, 06:37.

19 Wolfgang Welsch: *Ästhetisches Denken*. Stuttgart: Reclam, 1991, S. 77.

20 Siehe dazu auch Joachim Küpper u. Christoph Menke (Hg.): *Dimensionen ästhetischer Erfahrung*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2003.

21 Siehe dazu auch Andreas Reckwitz: »Elemente einer Soziologie des Ästhetischen.« In: Ders.: *Unschärfe Grenzen. Perspektiven der Kulturosoziologie*. 2., unveränd. Aufl. Bielefeld: transcript, 2010, insbes. S. 263.

und zugleich umstrukturiert, umwendet – qua Satire und in der Hervorbringung eines ästhetischen Prozesses.²²

(*ad ii.*) Das ›Populäre‹ meint im vorliegenden Zusammenhang, auf einen Begriff zu bringen, wie Harald Schmidt im Allgemeinen sowie seine Show im Besonderen auf Pluralität, Heterogenität und Unterscheidung von Modalitäten der Popularität und von Diskursen des Populären bezogen ist.²³ Dies schließt eine Reihe von Darstellungs- und Manifestationsformen mit ein, die auch jene Unschärfe aufgreift, mit der Bestimmungen populärer Kulturen immer wieder konfrontiert worden sind.²⁴ Diese Unschärfe besagt, dass es nicht leicht ist, die betroffenen Gegenstandsbereiche zu erfassen und als ein monolithisches Bild zu zeichnen. Dabei lässt sich, so ein Konsens der Forschung, das Populäre spätestens seit dem Verlauf des 18. Jahrhunderts als enorm wandelbares Phänomen verfolgen,²⁵ das Rückkopplungseffekte zur jeweils umgebenden – gegenwärtigen – Zeitlichkeit evoziert. D.h. dass das Populäre für die in einem historischen Moment aktuelle Gegenwart eine Verdichtungsleistung verschiedener Zusammenhänge darstellt, die ich bereits für Harald Schmidt *und seine Show* identifiziert habe; das Populäre prägt einerseits Gegenwart und sagt andererseits etwas über Gegenwart aus. Mit einem Bonmot gesprochen: *Es schreibt seinerseits Gegenwart*.²⁶ So wie Kultur noch immer, im Sinne Max Webers und mit Clifford Geertz festgestellt, als »selbst gesponnenes Bedeutungsgewebe«²⁷ verstanden werden kann, etablieren populäre Kulturen daher bestimmte Bewegungsfiguren, die nicht zuletzt das Diskursnetzwerk von Moderne wie Postmoderne als eine solche Verflechtung begreifen.

22 Siehe dazu einmal mehr Gerhard Rupp (Hg.): *Ästhetik im Prozeß*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1997.

23 Vgl. Thomas Hecken: »Populäre Kultur, populäre Literatur und Literaturwissenschaft. Theorie als Begriffspolitik«. In: *Journal of Literary Theory* 4 (2010), S. 217–234.

24 Vgl. ders.: »Der deutsche Begriff ›populäre Kultur‹«. In: *Archiv für Begriffsgeschichte* 49 (2007), S. 195–204. Siehe zudem ders. u. Marcus S. Kleiner (Hg.): *Handbuch Popkultur*. Stuttgart: Metzler, 2017.

25 Siehe dazu Niels Penke u. Matthias Schaffrick: *Populäre Kulturen zur Einführung*. Hamburg: Junius, 2018, S. 23–68.

26 Siehe dazu einmal mehr Eckhard Schumacher: *Gerade Eben Jetzt. Schreibweisen der Gegenwart*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2003.

27 Clifford Geertz: »Dichte Beschreibung. Bemerkungen zu einer deutenden Theorie von Kultur«. In: Ders.: *Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme* [1973]. Aus dem Amerikan. v. Brigitte Luchesi und Rolf Bindemann. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1987, S. 9.

Exemplarisch sind derartige Dynamiken hinsichtlich der ›Psychologie der Massen‹²⁸ (Gustave Le Bon) bzw. deren ›Aufstands‹²⁹ (Ortega y Gasset) aufgezeigt worden. Aber auch für Benjamins Kunstwerk-Aufsatz³⁰ oder der Hinführung zur Denkfigur der ›Kulturindustrie‹³¹ lässt sich konstatieren, wie Erscheinungen populärer Kulturen auf sowohl verflochtene konsolidierende Konstruktionen wie auch damit verwobene subversive Gegenentwürfe abzielen. Besonders deutlich wird dieser Befund im Angesicht ästhetischer Settings, die darauf angelegt sind, in diesem Populärkultur-Verständnis Übersetzungen und Überschreitungen (etwa von vermeintlichen Medien-Grenzen)³² gleichermaßen zu etablieren. Hierbei handelt es sich, nicht zuletzt vor dem Hintergrund der Strahlkraft der sogenannten Popliteratur,³³ oftmals um solche Artikulationsformen, die innerhalb populärer Rahmungen und gleichsam auf deren Bühnen stattfinden bzw. jene schlechthin konstituieren. So ist Popliteratur, verkürzt gesagt, nicht ohne Popmusik denkbar, aber auch nicht ohne Stilisierungen und Moden sowie deren Verabschiedungen und Dekonstruktionen. Damit findet eine Ausweitung des engen *Pop*³⁴-Begriffs hin zu einem weiten *Populär*³⁵-Begriff statt, mit dem auf inhaltlicher Seite bestimmte populäre Konglomerate (oft als ›Erzählungen‹) Wechselbeziehungen und Übertragungen als Transformationen³⁶ ausbilden, die auf formaler Seite nicht nur genuin erzählte Zusammenhänge umfassen, sondern eine Vielzahl medialer (Ver-)Wandlungen einschließen – genau dafür ist Harald Schmidt und die von ihm medienästhetisch realisierte Prozessualität des Populären ein sehr treffendes Beispiel und es ist kein Zufall, dass er *mit seiner Show* auch Vertre-

28 Vgl. Penke/Schaffrick: *Populäre Kulturen zur Einführung*, S. 76–84.

29 Vgl. ebd., S. 85–87.

30 Vgl. ebd., S. 88–91.

31 Vgl. ebd., S. 92–103.

32 Siehe dazu jüngst Oliver Ruf u. Christoph H. Winter (Hg.): *Small Critics. Zum transmedialen Feuilleton der Gegenwart*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2022.

33 Siehe dazu u.a. Thomas Hecken u. Niels Werber: »Literatur«. In: Hecken/Kleiner (Hg.): *Handbuch Popkultur*, S. 178–188.

34 Siehe dazu u.a. Thomas Hecken: *Pop. Geschichte eines Konzepts 1955-2009*. Bielefeld: transcript, 2009.

35 Siehe dazu u.a. Torsten Hahn u. Niels Werber: »Das Populäre als Form«. In: *Soziale Systeme* 10.2 (2004), S. 347–354.

36 Siehe dazu aktuell Jörg Döring et al.: »Was bei vielen Beachtung findet: Zu den Transformationen des Populären«. In: *Kulturwissenschaftliche Zeitschrift* 6.2 (2021), S. 11–24.

ter-innen der deutschen Popliteratur immer wieder eine Bühne im deutschen Privatfernsehen geboten hat.³⁷

›Medien‹, wie sie *mit Harald Schmidt* für das Populäre nochmals eigens ins Spiel kommen, betreffen vermittelnde Zeichen (›das Zeigen mittels Zeigestock‹, ›der erhobene Zeigefinger‹) ebenso wie materielle Artefakte (›der Computer‹,³⁸ ›die Bühne‹) und jene Institutionen, die für die Übermittlung populärer Inhalte verantwortlich sind (›der Fernsehsender‹, ›das Privatfernsehen‹). D.h. aber auch, dass ebenfalls *für Harald Schmidt* das Populäre und ›seine Medien‹ nur miteinander zu betrachten sind, wobei der Kollektivplural wiederum auf die Weite dieser Begriffe hinweist. Die Medienästhetisierung *von Harald Schmidt* produziert ihrerseits, so gesehen, einen Beitrag zur populären Kultur ›ihrer‹ Gegenwart, die sich *als Medien* offenbart, und zwar auch in einer historischen Zentrierung, die eine ›spezifische‹ Gegenwart beschreiben, erklären und verständlich machen kann, für die deren Voraussetzungen und Fortschreibungen zentral *bei Harald Schmidt* zu beachten wie zu beobachten sind. Das Populäre wird im Zuge dessen – als Popularisierung und wiederum Ästhetisierung gleichermaßen – in dieser Gesellschaftskultur zu etwas (auch) *durch Harald Schmidt* bekannt Gewordenem, vielleicht zu dem für einen Zeitpunkt Bekanntesten, Meistverbreitetsten und Erfolgreichsten,³⁹ mindestens aber zu etwas, das jenseits von Höhenkamm und Kanon populär sowohl funktiert wie funktioniert.

Insofern mündet der hier versuchte Ansatz, über *eine* Ästhetik und Praxis des Populären *anhand Harald Schmidt* zu reflektieren, in die Auffaltung von Untersuchungsfeldern, für die jenes ›Werk‹ folgendermaßen zentriert werden könnte: So wäre die Kommunikationsform, die Harald Schmidt u.a. dadurch demonstriert, dass er Elemente seiner Herkunft in *sein* Medienformat hin-

37 Siehe dazu die Beiträge von Torsten Hoffmann (m.d.T. »*Fass mal drüber*«, *Schriftsteller-Gespräche in der ›Harald Schmidt Show‹*; S. 181–201), Christoph H. Winter (m.d.T. »[...] der bessere Claus Peymann!« *Harald Schmidt und Benjamin v. Stuckrad-Barre kaufen keine Hose, gehen aber mit essen*; S. 203–218) sowie Christoph Jürgensen (m.d.T. *Der Kälte- und Wärmetechniker. Zum Verhältnis von Welt und Werk bei Harald Schmidt und Benjamin von Stuckrad-Barre*; S. 219–235) im vorliegenden Band.

38 Siehe dazu auch folgende Passage aus dem Gespräch mit den beiden Herausgebern: »OR: [...] Computer gab es schon in der Show. Manuel Andrack saß doch immer vor einem? – HS: Ja, aber auf dem Niveau ›Senioren lernen googlen‹.« (Oliver Ruf u. Christoph H. Winter: »Herr Schmidt, wie haben Sie das gemacht?‹ Ein Werkstattgespräch, im vorliegenden Band, S. 251–290, hier S. 260.)

39 Siehe dazu auch den Beitrag von Barbara Hornberger (m.d.T. *Der Uneigentliche. Harald Schmidt als Meister der Distanz*; S. 99–110), im vorliegenden Band.

ein holt (»genau hier begann [...]«),⁴⁰ nicht ohne die oben kurz angedeuteten und dann en miniature⁴¹ nachgestellten Praktiken zu verstehen, die an dieser Stelle immer schon stattfinden (*am Nürtinger Bahnhof*). Letztendlich ist es damit auch das so genannte ›Volkstümliche‹, das auch hier als Anzeichen für ›Heimat‹ mit dem ›Populären‹ vernäht ist.⁴² In diesem eng geführten Dualismus spiegeln sich dabei Routinen und Ähnlichkeiten, die als eine Art Fortleben jedoch auch stets ein Eigenleben aufweisen. Es geht somit bei der Variation und Variabilität populärer (›volkstümlicher‹) Kultur *nach Harald Schmidt* um ein ästhetisierendes wie ästhetisiertes Abarbeiten an den singulär und generell auftretenden, entstehenden und wahrgenommenen Bedeutungsgeweben, für die ›das Schwäbische‹ als Symbol bürgerlich-provinzieller Eigentümlichkeit stellvertretend steht. Populäre Kultur und ihre dann ästhetische Praxis, so die Grundannahme, kann nur so, wie es Harald Schmidt – bemerkenswert – vermag, inszeniert werden, wenn man sie als fortlaufende, transitorische Prozessverknüpfung begreift,⁴³ die verschiedene Stränge ausbildet und untereinander rückkoppelt bzw. verwebt sowie zur eigenen subjektiv-zentrierten Erfahrung rückführt:⁴⁴ »Das ist der Nürtinger Bahnhof. Und es gibt zwei ganz wichtige Dinge am Nürtinger Bahnhof. Das eine Wichtige –, das hier kann man vielleicht mal zeigen: Genau hier, meine Damen und Herren, genau hier begann mein Start ins Showgeschäft, an dieser Stelle, genau hier [...]«⁴⁵

Gleichzeitig hat diese weit aufgefasste Populär-Ästhetisierung nicht nur im Speziellen bei Harald Schmidt etwas *mit Medien* zu tun. Vielmehr geht es im Allgemeinen auch grundsätzlich um durch jene überhaupt erst möglich werdenden und zu verbreitenden *Ästhetiken*. Dann handelt es sich bei populären Kulturen hier denn auch immer um Ausdrucksgefüge (Signaturen) sowie Ansatzpunkte von *Medienästhetiken*.⁴⁶ Mit diesem Befund ließe

40 *Die Harald Schmidt Show*, F 1018, 06:37.

41 Siehe dazu u.a. auch Oliver Ruf u. Uta Schaffers (Hg.): *Kleine Medien. Kulturtheoretische Lektüren*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2019.

42 Vgl. Hermann Herlinghaus: »Populär/volkstümlich/Populärkultur«. In: Karlheinz Barck (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Bd. 4: Medien – Populär. Stuttgart: Metzler, 2002, S. 832–884.

43 Vgl. Vittoria Borsò: »Transitorische Räume«. In: Jörg Dünne u. Andreas Mahler (Hg.): *Handbuch Literatur & Raum*. Berlin u. Boston: de Gruyter, 2015, S. 259–271.

44 Siehe dazu wiederum auch Winter: »[...] der bessere Claus Peymann!«, im vorliegenden Band, S. 203–218.

45 *Die Harald Schmidt Show*, F 1018 v. 19.12.2001, 06:30–06:45.

46 Auch für diesen Komplex gilt hier: »In dieser Hinsicht ist Medienästhetik auch eine Reflexion auf das Denkbare, eine Praxis des Vorstellbarmachens des Unerwarteten und

sich jene Herkunfts-Ethnographie, die Harald Schmidt etwa mit der nicht nur nachempfundenen, sondern sehr exakt nachgebauten Szenerie *am Nürnberger Bahnhof* gleichsam ins deutsche Privatfernsehen eingraviert, als durch die Möglichkeiten der Medien überhaupt erst zur Verfügung gestellte Formate auffassen, die in diesem ästhetisierten Rahmen gestaltet werden können. Über dessen Teilhabeoptionen (damals: durch ein Fernsehpublikum; heute eher: qua YouTube-Nutzung) entstehen auch hier solche populäre Kulturen, die medienästhetisch gelesen werden können und die sich stets im Wechselspiel mit Vergangenheiten (»[...] genau hier begann [...]«)⁴⁷ und Gegenwärtigkeiten (»hier«)⁴⁸ befinden. Hinzu kommt eine Produktionsperspektive, da beim Erstellen dieser Kanäle – als Fernsehproduktion *Die Harald Schmidt Show* – sowohl Wissen als auch Darstellungsweisen aufgenommen werden, die in die eigenen Produktionseffekte Einblick gewähren. Anders gesagt: Es fällt auf,

dass diese Spannung zwischen Bühnenraum und Studio eine Art Labor schafft, indem sehr intensiv experimentiert wird. So wird z. B. immer dann, wenn sich die Kamera hinter die Kulissen bewegt oder Suzanna mit den Q-Cards zu sehen ist, die Gemachtheit der Show ausgestellt. Auf diese Weise wird das Medium Bühne im Medium Fernsehen noch mal ganz anders interpretiert.⁴⁹

Harald Schmidt selbst wertet diese Beobachtung jedoch sogleich als »vergangen« ab, als »überholt« respektive »überlebt«, mithin als nicht mehr zeitgemäß, da der Effekt, der damit so zu sagen medieninnovativ erzeugt werden konnte,

des Fremden.« (Jens Schröter, Tilman Baumgärtel u. Christoph Ernst: »Zukünftige Medienästhetik. Ein Vorwort«. In: *Navigationen. Zeitschrift für Medien- und Kulturwissenschaften* 21.2, 2021, Schwerpunkt: *Zukünftige Medienästhetik*, S. 7–13, hier S. 10.) Siehe dazu außerdem einerseits auch Christoph Ernst u. Jens Schröter: *Zukünftige Medien*. Wiesbaden: Springer VS, 2020, sowie andererseits einmal mehr Ralf Schnell: *Medienästhetik. Zu Geschichte und Theorie audiovisueller Wahrnehmungsformen*. Stuttgart: Metzler, 2000: »Ästhetische Wahrnehmung ist nicht identisch mit dem, was gezeigt oder gesagt wird, sondern sie besitzt ihre Spezifik in der Art und Weise, wie sie ihre eigenen Möglichkeiten und Fähigkeiten, ihre Techniken, ihre Mittel [...] zur Verarbeitung einsetzt. Das Wie dieser Wahrnehmung steht im Mittelpunkt dieser Medienästhetik.« (Ebd., S. 22) Einen Überblick gibt zudem Ruf/Rupert-Kruse/Grabbe: *Medienkulturwissenschaft*, insbes. Kap. 5.2, S. 133–139.

47 *Die Harald Schmidt Show*, F 1018 v. 19.12.2001, 06:37.

48 Ebd., 06:45.

49 Ruf/Winter: »Herr Schmidt, wie haben Sie das gemacht?«, im vorliegenden Band, S. 267.

reproduzierbar geworden ist, der nachgeahmt wird, und zwar von solchen Medienformaten, die weniger subversiv-satirisch⁵⁰ als vielmehr nochmals *masstauglich(er)* sind: ihrerseits populär. Schmidt antwortet wörtlich:

Ja, das ist richtig. Aber wissen Sie, es ist 25 Jahre her. Das macht man heute auch im *Fernsehgarten*. Es wird heute überall gemacht. Aber tatsächlich fing das schon bei *Schmidteinander* an. Früher haben sich die Moderatoren grün und blau geärgert, wenn sie sich auf der Bühne versprochen haben. Inzwischen ist die Offenlegung des Mechanismus ein Allgemeingut geworden.⁵¹

Aber auch die umgekehrte Wirkung findet statt, wenn, wie bereits angesprochen worden ist, Autoren wie Benjamin von Stuckrad-Barre, Christian Kracht oder Rainald Götz bzw. Autorinnen wie Alexa Hennig von Lange oder Hele- ne Hegemann dadurch einerseits populär(er) werden, indem sie zu Gästen der *Harald Schmidt Show* avancieren, und andererseits damit diese selbst eigens nobilitieren, jene gewissermaßen zum Bestandteil des von ihnen repräsentierten Populären machen, das sowohl paradoxer wie bezeichnender Weise hochkulturell konnotiert ist:

OLIVER RUF: *Die gehören oder gehörten [weitestgehend] zumindest damals alle der Strömung der sogenannten Popliteratur an. Wurden die eingeladen, weil sie im Literaturbetrieb erfolgreich waren oder waren das redaktionelle Gründe, die für deren Einladung gesprochen haben?*

HARALD SCHMIDT: Das Zweite. Denn das war damals die neue Form von Günther Grass. Die galten als seriös, hatten aber nen anderen Sound drauf.

CHRISTOPH H. WINTER: *Die genannten Autoren kommen ja fast allesamt aus dem Journalismus. Und in deren Texten – gerade bei Stuckrad-Barre und Goetz – kommen Sie sehr häufig vor. Fühlen Sie sich dadurch geschmeichelt?*

50 Siehe dazu auch Marcus S. Kleiner u. Holger Schultze (Hg.): *Sabotage! Pop als dysfunktionale Internationale*. Bielefeld: transcript, 2013.

51 Ruf/Winter: »Herr Schmidt, wie haben Sie das gemacht?«, im vorliegenden Band, S. 267.

HS: Naja gut, man gewöhnt sich da natürlich dran, ja. Am Anfang findet man es super, wenn man erwähnt wird, mit der Zeit wird das aber uninteressant. Inzwischen stelle ich fest, dass Leute mich erwähnen, um bei *Google* weiter nach vorn zu rutschen. Die testen Winterreifen und schreiben: »Die Winterreifen sind zwar schlecht, aber nicht so schlecht wie die *Harald Schmidt Show*.«⁵²

D.h. dass Popularisierung, hier verstanden als medienkultureller Mechanismus, der Zugehörigkeiten und Identifizierungen (»des Pop«) qua Rezeption und Beteiligung an solchen Medienangeboten generiert, mit derart prozessierten⁵³ Konfigurationen (»Harald Schmidt«) stattfindet bzw. stattfinden kann. Diese Auseinandersetzung hat einen genuin transmedialen Charakter: Er überschreitet medial, wiederholt gesagt, Diskurse, d.h. überschritten wird das Gesagte und das Nicht-Gesagte; und er übersetzt jenes, indem das enthalte, geäußerte, auch: das lächerlich gemachte, ebenfalls: das stilisierte und »hochgehaltene« Wissen verschaltet und medienästhetisch ausgeweitet wird: »[...] das hier kann man vielleicht mal zeigen [...]«⁵⁴ Es handelt sich damit um Wahrnehmungs-, Affizierungs- und Übernahmeprozesse von – erneut im allerweitesten Sinne – »Kultur, die mittels des Leitkonzepts des Populären erfasst werden können. Von Harald Schmidt eingesetzt werden dazu schließlich »Methoden«, die sich oftmals mit der Beobachtung/Beschreibung konkreter situativer Konstellationen befassen: »Das hier ist, original nachgebaut, der Bahnhof meiner Heimatstadt Nürtingen.«⁵⁵ Zugleich tritt Harald Schmidt aus der Beobachtung/Beschreibung heraus und erfasst das eigentliche Verfertigen, Produzieren bzw. die eigentliche Herstellung des Gezeigten (als real gebautes Mini-»Modell«),⁵⁶ ordnet und formt es, indem er es erfasst, regelrecht auswertet, wenigstens aber einschätzt, bewertet. Damit fokussiert Harald Schmidt das Populärkulturelle selbst und reflektiert dessen differente Kontaktbeziehungen und Generierungsprozesse; er richtet das

52 Ebd., S. 269.

53 Siehe dazu grundsätzlich einmal mehr Hartmut Winkler: *Prozessieren. Die dritte, vernachlässigte Medienfunktion*. Paderborn: Wilhelm Fink, 2015.

54 *Die Harald Schmidt Show*, F 1018 v. 19.12.2001, 06:36.

55 Ebd., 00:19–00:26.

56 Siehe dazu u.a. auch Gertrud Lehnert, Maria Weilandt u. Ursula Textor (Hg.): *Materielle Miniaturen. Zur Ästhetik der Verkleinerung*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2020.

Augenmerk auf die Vernetzung von Einzelercheinungen durch deren Beziehungsgeflecht in Gegenwartskulturen (*das schwäbische Nürtingen*). Bei diesen handelt es sich um besagte bewegliche Kontextualisierungen, deren Transformationen⁵⁷ durch die miteinander verschränkten Praktiken des Produzierens und Rezipierens bedingt sind. Der mit ›Harald Schmidt‹ evozierte Fragenhorizont richtet sich dann auch auf die damit verbundenen populärkulturellen Techniken: beobachten/beschreiben, ordnen/formen, erfassen/auswerten, einschätzen/bewerten.

Auf der Basis solcher Einsichten in die Bedeutung populärkultureller Darstellung *im Visier von Harald Schmidt* expandiert das Exempel ›Die Harald Schmidt Show‹ mittels Ästhetisierungsstrategien in die Lebenswelt⁵⁸ des Publikums (wie im Übrigen auch des Show-Personals), indem dessen/deren sinnlich wahrnehmbare Artikulation und Formierung sich durch materiale Konkretisierung und symbolische Aufladung ostinat fortschreibt. Dieser Befund erfordert die Aufmerksamkeit für die mediale, materiale und situative Konkretheit etwa der gezeigten Gegenstände, Situationen, Diskurse etc. – und ihrer Handlungsdimensionen; sie lenken die Aufmerksamkeit auch auf die Produktions- und Rezeptionsästhetik populärer Kulturen, innerhalb deren Fort- und Eigenleben Harald Schmidt einen so zu sagen angestammten Platz einnimmt. Denn mit diesem zeigen sich Manifestations-, Konstitutions- und Wirkweisen von Populärkultur-Gesten als Momente einer Populärkultur-ästhetik, die in ihrer historischen Vieldeutigkeit und Vielbestimmbarkeit erfahrbar gemacht, reflektiert und aber auch wiederum unterlaufen werden.⁵⁹

57 Vgl. erneut Jörg Döring et al.: »Was bei vielen Beachtung findet«.

58 Vgl. wiederum Scherke: »Die These von der Ästhetisierung der Lebenswelt als eine Form der Analyse des Modernisierungsprozesses«. Siehe zudem u.a. in gleicher Weise kritisch Peter Imort, Renate Müller u. Horst Niesyto: »Einleitung«. In: Dies. (Hg.): *Medienästhetik in Bildungskontexten*. München: kopaed, 2009, S. 7–13: »Medienästhetik liefert Konstruktions- und Sinnangebote für medial geprägte Lebenswelten und Weltsicht. ›Leben auf gigantischer Benutzeroberfläche‹, ›Verführung als Dienstleistung des Marktes‹ oder ›medial inszenierte Heilsversprechen‹ sind einige der Schlagwörter, die hier komplementär und kritisch zu nennen wären. Dennoch ist Medienästhetik mehr als ein ›Effekt der Unterhaltungsindustrie.« (Ebd., S. 7.)

59 Damit ggf. neu zu perspektiven wäre grundsätzlich auch die Forschung des Populären aus medienästhetischer Sicht, wie es etwa das Teilprojekt ›Pop-Ästhetiken‹ des SFB 1472 *Transformationen des Populären* der Universität Siegen bearbeitet. Dazu heißt es: »Mit dem Begriff ›Pop-Ästhetik‹ verbindet sich eine Abkehr von der gängigen Praxis, bei Artefakten der ›Populär- und ›Massenkultur‹ entweder nur deren einfache Machart oder deren Standardisierung herauszustellen. Die Transformation dieser Beschreibungs- und Be-

Von der Einsicht aus, dass Kultur schlechthin ihre Entstehung und Ausstrahlung weniger benennt als vielmehr ausdrückt, ergeben sich am so ausstrahlenden Beispiel ›Harald Schmidt‹ Bezüge zu einer vehement voranschreitenden Populärkulturgeschichte, die demonstriert, wie sich u.a. in fassbaren Verbalisierungen und Visualisierungen, Referenzierungen (Bezugnahmen), Andeutungen, Aussprachen usw. die Dimensionen des Populären in kulturelle Dispositive gleichsam einsenken. Für diese offenbaren sich populäre Kontexte, wie sie sich hier erkennen lassen, als sichtbar gemachte, dargestellte, ausgedrückte, erkannte, erlebte und bewertete Größe und als solche sind sie stets abhängig von und nur gültig in Wahrnehmungszusammenhängen, die kennzeichnend für das, was ›Zeitgenossenschaft‹ genannt werden kann, ist und die sich hier konstituieren: *in Medien*.⁶⁰ Mit der dann so zu sagen diskursiven Hilfe von ›Harald Schmidt‹ lässt sich folglich Phänomen zuwenden, die der Präsentation wie der Repräsentation bedürfen. Populäre Kulturen sind, so die Überzeugung, an die Darstellungs- und Durchsetzungskraft von ästhetischen Verfahrensweisen der jeweiligen Gegenwart gebunden.⁶¹ an das Zusammenspiel von sinnlich bedingten Techniken, Symbolen/Zeichen und Institutionen. Diesen Gegenstandsbereich muss eine kulturwissenschaftlich fundierte, medientheoretisch informierte und populärästhetisch ambitionierte Forschung zum Verständnis der gegenwärtigen Verhältnisse wesentlich präzisieren und modifizieren, um daraus Erkenntnisse abzuleiten. ›Harald Schmidt‹ könnte dafür ein Ausgangspunkt sein.

wertungskonventionen eröffnet neue Möglichkeiten der Sicht auf populäre Werke. Das Teilprojekt untersucht dabei, welche Klassifikationen und Urteilsgründe zum Einsatz kommen. Zum Korpus gehören: 1. Schriften, die Kriterien vorbringen, was zur populären und/oder Pop-Kunst und was nicht gehört. 2. Schriften, die ausführlicher angeben, weshalb populäre Kunstwerke gut oder schlecht seien. 3. Schriften, die Kriterien benennen, was zur angemessenen Wahrnehmung von Kunstwerken gehöre. Untersucht werden folglich Rezensionen und Aufsätze zum künstlerischen Status z.B. von Blockbustern, Bestseller-Romanen, Charts-Hits – aber auch von Werken, die zur Pop-Kunst gezählt werden (etwa im Falle der Pop-Art und der deutschen Pöpliteratur), obwohl oder gerade weil sie noch keine große Popularität erzielt haben.« (<https://sfb1472.uni-siegen.de/forschung/pop/pop-aesthetiken>, zul. abgeruf. am 17.09.2022.) Eine Übersicht des Forschungs panoramas gibt – davon unabhängig – u.a. Kaspar Maase: *Populärkulturforschung. Eine Einführung*. Bielefeld: transcript, 2019.

60 Siehe dazu überblicksartig Andreas Käuser: »Moderne – Medien – Ästhetik«. In: *Navigationen. Zeitschrift für Medien- und Kulturwissenschaften* 7.2 (2007), S. 165–184.

61 Siehe dazu u.a. auch Moritz Baßler u. Heinz Drügh: *Gegenwartsästhetik*. Göttingen: Wallstein/Konstanz University Press, 2021.

3 Die Akkumulation des Populärästhetischen

Im Gespräch mit den beiden Herausgebern des vorliegenden Bandes gibt es eine weitere Stelle, die den Komplex des hier Festgestellten bestärkt und zum Start der vorliegenden Überlegungen zurückleitet:

OLIVER RUF: *Ich war vor Kurzem im Schwarzwald, in der Nähe Ihrer Heimat. Und dort habe ich diesen Sound kennengelernt, dieses Schwäbische, die schwäbische Kultur. Hat sich Ihre Herkunft auf die Entwicklung Ihres Humors ausgewirkt?*

HARALD SCHMIDT: Hundertprozentig. Das hat man ganz unbewusst aufgesaugt. Die Gespräche im Trinkstüble [auf Schwäbisch]: »Wir fahren zu jedem Europa Cup-Spiel von den Bayern. Da sind wir zu viert zu mein Kumpel, der hat n Fünfer BMW. Mir teile dann. Und dann sind wir gefahren, die ganze Zeit. Nur Links. Nur Links. Da geht plötzlich so a kloans Arschloch raus, weischt auf dem Eichelberg. Also hat der gebremst und dann sin die hinten wie in der Straßenbahn nach vorne.« Wenn das jemand erzählt, will er ja dabei nicht witzig sein, sondern cool. Da wird keine lustige Geschichte erzählt, sondern wie man sich den Sprit teilt, zum Spiel nach München rast und zurück, weil man am nächsten Morgen bei der Firma *Heller Werkzeugmaschinen* an der Maschine stehen muss, wo man sich zu dieser Zeit dumm und dämlich verdient hat.⁶²

Der ›Sound‹ der Herkunft, der einen Kreislauf schließt, aus dem heraus einerseits aufgebrochen werden muss (»mein Start«)⁶³ und dem andererseits nicht entkommen werden kann (»[auf Schwäbisch]«).⁶⁴ Bewegung weg, kreisend, diese Bewegung des Rondo und keine andere, nicht irgendwohin, sondern hinaus und wieder herein. Weit davon entfernt, eine bloße Unsicherheit oder

62 Ruf/Winter: »Herr Schmidt, wie haben Sie das gemacht?«, im vorliegenden Band, S. 276.

63 *Die Harald Schmidt Show*, F 1018, 06:37.

64 Ruf/Winter: »Herr Schmidt, wie haben Sie das gemacht?«, im vorliegenden Band, S. 276.

Unentschlossenheit selbst zu sein, ergibt es sich vielmehr, dass diese Anhäufung des Herkommenden, Wegführenden und Heimkommenden, dass diese Zirkulation in der Akkumulation des Populärästhetischen als Komposition mit dem Namen ›Harald Schmidt‹ beschreibbar ist; dessen Formabwandlungen sind wiederkehrende Abschnitte gemeinsam, die sich mit anderen Gestaltungen (der ›Unterhaltung‹, der ›Show‹, der ›Late Night‹, des ›Kabarett‹, des ›Humors‹/der ›Komik‹ usw.) abwechseln: Nicht um die Herkunft zu negieren oder sich über sie gar allein lustig zu machen (sich über sie zu erheben), sondern in jedem Augenblick, da jener Prozess zur Aufführung drängt, den Harald Schmidt eben dort gegen die Beliebtheit anstrengt, wo diese eine Gesellschaft vor den Medien (vor den Bildschirmen) oft stupide verharren lässt, sie aus- und vorzuleben. Das ist es, was dank ›Harald Schmidt‹ dann gedacht werden kann: die Form einer inneren Einstellung einzunehmen, indem man ihm zuschaut, ihm zuhört, ihn beobachtet, während er nach außen gerichtet zuschaut, zuhört und beobachtet hat und dies weithin an eigenen Erinnerungen festmacht und als Ergebnis gegenwärtiger Auseinandersetzung auslegt, deutet oder besser: erfasst.

Damit korreliert diese *praktische* Arbeit von Harald Schmidt nur scheinbar oberflächlich als vielmehr tiefer gehend verschleiert (*hinter dem Lachen verborgen*)⁶⁵ mit einer Auffassung von Ästhetisierung in, mit und über Medien, wie sie – als Kategorie – in einer überaus großen *Theorie*-Tradition steht – dies jedoch augenzwinkernd; denn sie klingt Nietzscheanisch, richtet sich (popkulturell gesprochen: als Spektakel/als *Theater*) gezielt (absichtsvoll) an eine Masse und ist schlichtweg als ›keck‹ zu apostrophieren:

Mit seiner Wagnerkritik hat Nietzsche das Modell aller folgenden Kritik der Massenkultur geliefert: Horkheimers und Adornos Analyse der Kulturindustrie und Heideggers Diagnose vom Ende der großen Kunst durch ihre Ästhetisierung schreiben Nietzsches Kritik ebenso fort wie Debords Reflexionen über die Gesellschaft des Spektakels. Aber diese Kritik ist offensichtlich selbst schon [...] die Reformulierung einer These, die so alt ist wie die Frage danach, warum Athen Sparta unterlag und zugrunde ging – nämlich, wie Rousseau wusste, wegen seiner ›Theatermanie‹. Es geht um eine These, die also genauso alt ist wie die politische Geschichtsschrei-

65 Siehe dazu auch Karin Knop: »Stefan Raab und Harald Schmidt – Institutionen der (komischen) Medienkritik?!«. In: Friedrich W. Block u. Rolf Lohse (Hg.): *Wandel und Institution des Komischen. Ergebnisse des Kasseler Komik-Kolloquiums*. Bielefeld: Aisthesis, 2013, S. 293–314.

bung (Thukydides) und die politische Philosophie (Platon), die ja aus dieser Frage nach den Gründen für die Niederlage Athens geboren wurden. »Theatrokratie« heißt seit diesem Beginn des politischen Denkens, so Platon in Schleiermachers Übersetzung, die »schlimme Massenherrschaft [*theatrokratia*] des Publikums« in den Künsten, die die frühere »Herrschaft der Besten« verdrängt hat. Ihr Kennzeichen ist die »Keckheit« des Publikums »im Urteil [...], gerade als ob [es] ein solches abzugeben fähig wäre.«⁶⁶

Nur ist hier nicht die »Keckheit des Publikums« installiert, sondern diejenige der Prozessualität, die für jene sorgt. Um keine Missverständnisse aufkommen zu lassen: Harald Schmidt ist nicht ganz ausdrücklich Nietzsche gefolgt, nicht einfach, nicht ganz unmittelbar, auch nicht implizit und ganz sicher nicht, um sich ihm bedingungslos anzuschließen. Gleichwohl gibt es diese Bezüge, die von Nietzsche sprechen, nicht ohne jenen zu dekonstruieren, etwa wenn Harald Schmidt einen Text des, wie er sagt, »großen sympathischen Gute-Laune-Entertainer[s]«⁶⁷ aus *Also sprach Zarathustra* im »original Gotische Kathedralen-Sound«⁶⁸ und in der »Sils Maria 11«⁶⁹-Lichteinstellung als Kalauer und Litanei gleichermaßen (re-)zitiert oder wenn – im gelben Vogelkostüm und mit *riesigem Schnurrbart* – das so genannte »Nietzscheentchen« anlässlich des 100. Todestags von Friedrich Nietzsche zu Gast in der *Harald Schmidt Show* ist.⁷⁰

Nietzsche schwingt mithin mit, vielleicht sogar immer, wenn Harald Schmidt auftritt, an welchem Ort, zu welcher Zeit, zu welchem Anlass und in welcher Funktion auch immer: vielleicht im Schatten, sicherlich aber jedes Mal, wenn (s)ein radikales Lachen erklingt.⁷¹ Dabei hat – selbstverständlich – der Eine um eine solche Nachkommenschaft nie gebeten, ohne mit derselben Geste, selbst von ihr zu entbinden, und der Andere hat nie einen Hehl

66 Christoph Menke: »Ästhetisierung«. Zur Einleitung«. In: Brombach/Setton/Temesvári (Hg.): *Ästhetisierung*, S. 17–22, hier S. 18.

67 <https://www.youtube.com/watch?v=v5jSiaJHP9o>, 06:26, zul. abgerufen am 17.09.2022.

68 Ebd., 01:14.

69 Ebd., 02:16.

70 Vgl. <https://www.youtube.com/watch?v=wJd1FuH6z5I>, zul. abgerufen am 17.09.2022.

71 Siehe dazu u.a. Silvia Stoller: »Nietzsches radikales Lachen. Spuren einer Philosophiekritik der ungewohnten Art«. In: Helmut Heit u. Sigrður Þorgeirsdóttir (Hg.): *Nietzsche als Kritiker und Denken der Transformation*. Berlin: de Gruyter, 2016, S. 275–296; Tarmo Kunnas: *Nietzsches Lachen. Eine Studie über das Komische bei Nietzsche*. 2. erw. u. durchges. Aufl. Rohrdorf: Brienna, 2017; Christiaan L. Hart-Nibbrig: »Nietzsches Lachen«. In: *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken* 37.415 (1983), S. 82–89.

daraus gemacht, dass er zwar intellektuell beflissen sein mag, jedoch eigentlich nichts *wirklich* ernst nimmt, gegebenenfalls auch Nietzsche nicht. So folgt Harald Schmidt auf Nietzsche, *so gut er eben kann*, um ihm zum gegebenen Zeitpunkt nicht länger zu folgen. Um auch denen keine eindeutigen Antworten zu geben, die jenem folgen oder auf jenen folgen, den Kindern Nietzsches, wenn man so will, auch solchen, die in fortlaufender Filiation ihn mit diesem ansatzweise (auch: absurder Weise) vergleichen bzw. zumindest in einem Satz zusammen nennen, respektive vielleicht auch die, die Rede und Antwort von ihm erbeten, indem sie ihn nach der Herkunft (Heimat) fragen. Um nicht aufzuhören, im Kreislauf des Herkommenden sich – behände wie leichtfüßig – zu bewegen, nicht anerkennend dabei, dass es ein Ende des Showgeschäfts geben könnte, zudem währenddessen populär seiend, ästhetisch erscheinend, weiterhin präsent, in Medien potentiell aller Art, bleibt Harald Schmidt anwesend.⁷² Vielleicht ist noch in dieser Analyse einer geradezu unsterblichen Prozesshaftigkeit, die zu keinem Ende kommen kann, der Abdruck eines Erbes hinterlassen, und der Erbe mehr als nur eines Erbes, was so wirksam ist, wie es dargestellt werden konnte. Harald Schmidt, darüber sollte gesprochen werden, ist eigentlich immer dabei, nach Hause zu kommen; er ist im Begriff, heimzukehren. Mag er – und mit ihm all das, was über ihn gesagt werden kann – als Ankommender auch nie ankommen, er ist dabei, anzukommen, er ist ein Ankommender, weil er kommen wird oder im Kommen ist: er wird angekommen sein.⁷³ *Er wird sein* heißt auch, dass mit ihm ›Harald Schmidt‹ jenes ist, was kommen wird, es repräsentiert, dafür steht, einsteht, denn dies ist eine (abschließende) These, die die »zuweilen vorhergesehene, zuweilen unabweichliche Gegenwärtigung der Zukunft«⁷⁴ ausspricht – das, was überdauert. Wir befinden uns damit ein allerletztes Mal wiederum in Folge 1018 der *Harald Schmidt Show* vom 19. Dezember 2001, deren Pointe hier mit Auslassungszeichen weitergeschrieben ist: »genau hier [...]«⁷⁵

72 Harald Schmidt ist denn auch nicht ausschließlich ein Fernsehunterhalter und Fernsehmoderator, sondern auch Publizist, Buchautor, Magazinkolumnist, Theater- und Fernschauspieler, Video-Blogger, Comedy-Coach für eine Streaming-Plattform usw. usf. Siehe dazu auch die Einleitung des vorliegenden Bandes.

73 Vgl. Jacques Derrida: *Politik der Freundschaft* [1994]. Aus dem Franz. v. Stefan Lorenzer. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2002, S. 77.

74 Ebd.

75 *Die Harald Schmidt Show*, F 1018 v. 19.12.2001, 06:45, zul. abgerufen am 17.09.2022.

Thomas Hecken

Die Late-Night-Show

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

81 Ebd., S. 170, 174f.

82 Ebd., S. 170, 172.

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

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

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

83 Ebd., S. 176, 174.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

88 Marinetti: »Das Variété«, S. 171.

89 Ebd., S. 175.

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

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

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

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

90 Ebd., S. 174.

91 Ebd., S. 174, 176.

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



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

Barbara Hornberger

Der Uneigentliche

Harald Schmidt als Meister der Distanz

Als Harald Schmidt am 5. Dezember 1995 erstmals auf SAT 1 mit seiner neuen *Harald Schmidt Show* auf Sendung geht, ist Erfolg keineswegs absehbar. Am Format Late Night Show hatten sich zuvor im Privatsender RTL schon der TV-Großmeister Thomas Gottschalk (*Gottschalk Late Night*) und Thomas Koschwitz (*RTL Nachtshow*) die Zähne ausgebissen.¹ Die deutsche Adaption des US-amerikanischen TV-Klassikers war offenbar nur schwer für den deutschen Fernsehmarkt übersetzbar. Für die deutsche TV-Landschaft erwies sich die Mischung aus tagesaktuellen (politischen) Pointen, Live Musik, verschiedenen seriellen Mini-Formaten und Promi-Talk zunächst als nur bedingt attraktiv. Den Status von Jay Leno oder David Letterman, die für amerikanisches Publikum ebenso prominente wie vertraute allabendliche Instanzen darstellten, konnten Gottschalk und Koschwitz auf dieser Position nicht erreichen.

Harald Schmidt hingegen hatte bereits Erfahrung mit einem Late Night Format – auch wenn es damals noch nicht so benannt wurde. Als (Co-)Moderator in der von Herbert Feuerstein entwickelten Sendung *Schmidteinander* hatte Schmidt bereits erfolgreich Elemente von Late Night Shows etabliert: Die Show startete mit einem Stand-up-Teil, es gab wiederkehrende Elemente, prominente Gäste und als zentrales Bühnenelement zwei Schreibtische – Desks –, wie sie für Late Night Shows charakteristisch sind. Feuerstein fun-

1 *Gottschalk Late Night* startete am 28. September 1992 (23:15 Uhr), ab dem 16. Mai 1994 ging erstmals die *RTL Nachtshow*, mit Thomas Koschwitz auf Sendung, zunächst als Überbrückung der Sommerpause, ab Januar 1995 dann regelmäßig um 0:30 Uhr. Nach Gottschalks Weggang übernahm die *RTL Nachtshow* mit Koschwitz dessen alten Sendeplatz, wurde aber mit der Begründung zu geringer Einschaltquoten im November 1995 eingestellt.

gierte auch bereits wie ein Side-Kick für den Namensgeber Schmidt.² Als der Sender SAT1 1995 die *Harald Schmidt Show* auflegt, ist sie strukturell als Nachbau des US-amerikanischen ›Originals‹ konfiguriert, wie Karin Knop in ihrer Dissertation zu Comedy-TV-Formaten darlegt:

Die Kulisse der Show ist stets die gleiche und wurde exakt dem Vorbild der Letterman-Showbühne angeglichen. Das gesamte Studio ist in Rot gehalten, im Bühnenhintergrund gewährt ein fingiertes Fenster den Blick auf eine nächtliche Großstadtkulisse – wodurch die Bühne an ein City-Loft erinnert – und davor stehen Harald Schmidts Schreibtisch und Sitzmöglichkeiten für die Gäste. Die Bühne ist stark ausgeleuchtet und der Zuschauerraum etwas abgedunkelt. Die Showband, geleitetet von Helmut Zerlett, befindet sich aus Zuschauersicht auf der linken Seite der Bühne.³

Allerdings führen weder diese genaue Adaption noch Schmidts Vorerfahrung keineswegs zu einem blendenden Start für die Show, im Gegenteil: Die Quoten bleiben mit knapp einer Million Zuschauer deutlich unter den Erwartungen⁴ und die Kritiken sind zunächst verheerend, wie Reinhard Mohr in seiner 5-Jahres-Bilanz zur Sendung erinnert.⁵ Er zitiert *Das Sonntagsblatt* mit der Bewertung, es handle sich um eine »misslungene Letterman-Kopie« sowie die *Süddeutsche Zeitung*, in der Josef Joffe moniert, das »Witzeln [...] nicht Witz, und der Tusch nicht die Pointe« ersetze.⁶ Mit zahlreichen Tabubrüchen und kalkulierten Grenzüberschreitungen verdient sich Schmidt in der Anfangsphase seiner Show einerseits Aufmerksamkeit, andererseits aber auch

2 *Schmidteinander* ging erstmals am 6. Dezember 1990 auf Sendung, ab Januar 1994 lief sie in der ARD, bis zur letzten Sendung am 17.12.1994. Herbert Feuerstein erhielt für die Konzeption der Sendung 1994 den Adolf-Grimme-Preis.

3 Karin Knop: *Comedy in Serie. Medienwissenschaftliche Perspektiven auf ein TV-Format*. Bielefeld: transcript, 2007, S. 157.

4 Vgl. Knop: *Comedy*, S. 159: Vertraglich vorgegeben war eine Quote von 1,3 Millionen Zuschauern bzw. 13% Marktanteil nach dem ersten halben Jahr. Diese Zahlen erreichte Schmidt auch auf dem Höhepunkt seines Erfolgs nur selten. Allerdings waren die Marktanteile in der werberelevanten Zielgruppe offenbar zufriedenstellend. Im Jahr 2001 berichtet Schmidt selbst, dass in seinem derzeitigen Vertrag keine Quote mehr gefordert sei.

5 Reinhard Mohr: »Eine Rakete namens Harry«. In: *Der Spiegel* 48 (2000), S. 138–143. Online unter: <https://www.spiegel.de/politik/eine-rakete-namens-harry-a-9d83c6c3-0002-0001-0000-000017925531?context=issue> (letzter Abruf: 23.8.2022).

6 Ebd.

überwiegend öffentliche Empörung von den Feuilletons bis zur *BILD*; die Bezeichnung ›Dirty Harry‹ ist anfangs keineswegs freundlich gemeint.⁷ Doch innerhalb eines Jahres dreht sich die Stimmung. Die Sendung hat sich etabliert und Schmidt hat seinen Stil weiterentwickelt. Barbara Sichtermann beschreibt in der *ZEIT* diese Entwicklung so:

Die Harald Schmidt Show ist der seltene Fall einer Sendung, die genau das gemacht hat, was die Kritik nach ihrem Start von ihr verlangt hat, und deshalb die Kurve kriegte. Zwar heißt es, daß Harald Schmidt sich um das Genörgel des Feuilletons nicht im geringsten schere und einfach mache, was ihm gefällt. Aber das ist Schwindel, Propaganda, PR. Die Show ist jetzt genau ein Jahr alt, und sie sieht völlig anders aus als bei der Premiere. Schmidt selber und sein Team, sie müssen das Händeringen der Rezensenten ernst genommen haben. [...]

Der Harald Schmidt des Anfangs konnte einem leid tun. Während das Saalpublikum irgendeinen Sparwitz hysterisch beklatschte, grimassierte er so krampfhaft, daß man fürchtete, er werde seine eigene Unterlippe aufessen. Ständig hatte man den Eindruck, er quäle sich tierisch mit dem ganzen Affenzirkus rum. Da saß in New York ein erfolgreicher Late-Night-Profi, und nun mußte Harald Schmidt so tun, als sei er dessen Kölner Wiedergeburt. Das konnte nicht gutgehen, er muß es selber gespürt haben und hat damit Schluß gemacht.⁸

Die Frage nach den Veränderungen, die aus ›Dirty Harry‹ einen Liebling des bürgerlichen Feuilletons und schließlich »His Schmidtness« machen,⁹ lässt sich dreifach stellen: in Bezug auf die Formelemente der Show, in Bezug auf die Qualität und inhaltliche Gestaltung der Komikstrategien sowie in Bezug auf den Moderator selbst. Die Formelemente der Show bleiben relativ stabil: Die Show startet stets mit einem Stand-up-Part, in dem tagesaktuelle Ereignisse aus Politik, Gesellschaft oder Boulevard kommentiert werden. Im Anschluss daran geht Schmidt zu seinem Schreibtisch, es folgen kurze Filme,

7 Reinhard Mohr zitiert die *Bild am Sonntag*, die das »Ekel-Fernsehen um Mitternacht« anprangert und einen »schnellen Abstieg des schmutzigen Harald« voraussagt. Vgl. Reinhard Mohr: »Ja-Sager aus Bosheit«. In: *Der Spiegel* 49 (1997), S. 200–203. Online unter: <https://www.spiegel.de/kultur/jasager-aus-bosheit-a-70261d13-0002-0001-0000-000008841893>, zul. abgeruf. am 23.08.2022.

8 Barbara Sichtermann: »Deutsches Wasser«. In: *DIE ZEIT* 50 (1996). Online unter: https://www.zeit.de/1996/50/Deutsches_Wasser/komplettansicht, zul. abgeruf. am 23.08.2022.

9 Mariam Lau: *Harald Schmidt. Eine Biographie*. München: Ullstein, 2003, S. 202.

Sketche, Fundstücke aus den Medien o.ä.. Den dritten Teil bilden die Gespräche mit Gästen. Serielle bzw. ritualisierte Formate und Rubriken wie z.B. *Die dicken Kinder von Landau* bilden einen festen Bestandteil der Show, sie verändern sich im Laufe der Jahre, einige enden und neue Serien und wiederkehrende Elemente wie der *Liebling des Monats* kommen hinzu. Eine wesentliche Erweiterung erfährt die Show außerdem durch die Etablierung eines neuen Side-Kicks in Gestalt des Redaktionsleiters Manuel Andrack ab August 2000.¹⁰ Derlei Neuerungen sind allerdings nicht substantiell und für die veränderte Wahrnehmung der Show nicht entscheidend. Auch in Qualität und Inhalt der Komikstrategien ändert sich nichts Grundsätzliches. Bereits Schmidts allererster Stand-up-Teil bei der Debut-Sendung im Dezember 1995 gehört in die Abteilung »Schlüpfrigkeit« bzw. in das, was Knop als »sexuelle Komik« bezeichnet. Ausgehend von der Berichterstattung des Boulevards über eine angebliche uneheliche Vaterschaft des Fußballers Lothar Matthäus mit dem Model Giulia Siegel, mischt Schmidt parodistische Elemente (er spricht im Stile von Lothar Matthäus und Franz Beckenbauer) mit Fußball-Begriffen, die im Kontext der Vaterschaft eine neue sexualisierter Aufladung erfahren.

Gut, gut sicher. Der Lothar und die Lolita ham zuwenig aus Standardsituationen gemacht (-) ((Lachen im Publikum)) und (-) ääh (-) ja gut ääh (-) ((Applaus)) (-) ääh, wer den Lothar gut kennt, der weiß wie sehr er drunter gelitten hat, dass es Lolita versäumt hat, die Räume eng zu machen ((Lachen im Publikum)). Ääähhm (-) man muss verstehen, dass er nach einer langen Verletzungspause nicht so spritzig ist ((Gelächter))!¹¹

Hier entsteht, wie Knop ausführt, sexuelle Komik durch das »doppeldeutige Spiel mit Worten bzw. Sätzen, die den inkongruenten Bereichen Sport und Sexualität zuzurechnen sind.«¹² Sexuelle, aber auch aggressive Komik – Knop bezeichnet diese Formen mit Verweis auf Freud als tendenziöse Komik¹³ bleibt bei Schmidt stets Bestandteil des Repertoires, ob sie nun Frauen, Polen, Türken, Chinesen oder Ostdeutsche trifft. Und von Beginn an löst dies Abscheu und Proteste aus.

10 Auch in den ersten Jahren der Show gibt es gelegentlich Side-Kick Interaktionen mit dem Bandleader Helmut Zerlett, doch Andrack nimmt eine sehr viel präsentere Rolle ein, er wird zum Mitspieler.

11 Deskription nach Knop: *Comedy*, S. 214.

12 Ebd., S. 215.

13 Ebd., S. 211.

Es sind also nicht die formalen und inhaltlichen Elemente, die aus der ›Schmuddel-Show‹ ein vielfach preisgekröntes Fernseh-Ereignis und aus Dirty Harry eine Leitfigur des Neuen TV-Entertainments machen. Es ist vielmehr die Etablierung und Perfektionierung eines spezifischen Präsentations-Stils durch Harald Schmidt selbst. Auch dies zeigt sich grundsätzlich bereits in der ersten Sendung. Im gleichen Stand-up-Part schließt Schmidt nämlich die Nummer zu Lothar Matthäus mit den Worten:

Das ist auch eine gefährliche Imagesache, jaa!? Ääh (-) ich kenne das Publikum (-) ich zum Beispiel möchte im Fernsehen niemanden sehen, der ein uneheliches Kind hat ((Schmidt hält beide Daumen nach oben)) Ganz bestimmt, ja!!!¹⁴

Schmidt wendet hier die Nummer gegen sich selbst, denn er selbst ist Vater eines unehelichen Kindes. Diese Pointe wird aber nicht explizit ausgesprochen, sie kann nur realisiert werden von denen, die diese Information haben und mitdenken. Hier greift Henningsens Definition von Kabarett als »Spiel mit dem erworbenen Wissenszusammenhang des Publikums«,¹⁵ die Schmidt als Ex-Mitglied der Düsseldorfer Kabarettbühne *Kom(m)ödchen* natürlich kennt. Beim Sendestart 1995 ist Schmidt jedoch nicht die Art von Star, deren private Verhältnisse auf den Titelseiten des Boulevards ausgebreitet werden, die selbstbezüglichen Pointen greifen darum nicht immer.

Im ersten Jahr seiner Show entwickelt Schmidt stetig die Art von Komikstrategien weiter, die mit den Wissensbeständen des Publikums arbeiten. Knop identifiziert in der *Harald Schmidt Show* neben der tendenziösen Komik folgende dominante Komik-Strategien: Selbstreferentieller Umgang mit Medienversatzstücken, Running Gags als Formprinzip, Side-Kick, Tabubrüche, Metakomik sowie das Bespielen und Unterlaufen von Genre-Konventionen. Schmidt unterlässt also nicht etwa die chauvinistischen, rassistischen oder sexistischen Witze, sondern kleidet sie ein in Komik-Strategien, die reflexiv und selbstreferentiell sind.¹⁶ »Im Falle des Systems der Massenmedien ist mit der Selbstreferenzialität also eine Form der Selbstbezüglichen

14 Deskription nach ebd., S. 214.

15 Jürgen Henningsen: *Theorie des Kabarettts*. Ratingen: Henn, 1967, S. 9.

16 In der ARD-Version seiner Show bezieht sich Schmidt noch einmal selbstreferentiell auf eigenen chauvinistischen Witze durch die Rubrik *Klassiker des Herrenwitzes*, die einerseits diese Witzform als das ausstellt, was sie ist, und sie zugleich als Bestandteil eines behaupteten Literatur-Kanons ironisch adelt.

keit verstanden, bei der System konstituierende Elemente, nämlich Kommunikationen, einen Markt der Anschlusskommunikation erzeugen.«¹⁷ Solche Selbstbezüge können verschiedene Formen annehmen, in denen TV-Unterhaltungsformate sich auf die eigene Form, auf das eigene Medium sowie auf andere Formate in diesem Medium beziehen. In der Harald Schmidt Show wird durch Verweise auf andere Medienformate selbstreferentiell Komik erzeugt. So wird beispielsweise der Briefträger in der *Harald Schmidt Show* als »Letterman« bezeichnet. Hier entsteht Komik nicht in erster Linie wegen einer »falschen« Übersetzung des Begriffs Briefträger, sondern vor allem durch die damit verbundene Referenz auf den amerikanischen Late Night Talker David Letterman. So wird die Tatsache, dass es sich bei der Show um eine Adaption oder Kopie des amerikanischen Formats handelt, selbstbezüglich und selbst_ironisch thematisiert. Eine andere Strategie ist die der Metakomik, worunter Formen der Komik fallen, die ihre eigene Machart offenlegen. Auch hier findet sich bereits in der ersten Sendung ein Beispiel: Die Band unterstreicht die Pointen Schmidts bzw. das Gelächter des Publikums mit kurzen musikalischen Sequenzen.¹⁸ Darauf nimmt der Moderator Bezug und gibt seinem Publikum eine Art Rezeptionsanweisung: Er macht eine ausholende Handbewegung zur Band hin, die diese Bewegung musikalisch begleitet, und sagt: »Das hier übrigens ist eine kleine Orientierungshilfe für Sie, falls Sie nicht ganz sicher sind: Wo endet ein Scherz, wo fängt ein neuer an?« Damit wird zum einen eine sonst eher verborgene Funktion der Musik offengelegt: Den einzelnen Moderationsteilen Rhythmus zu geben und die Rezeption von Komik zu unterstützen. Zum anderen wird damit auch bereits antizipiert, dass nicht jeder Gag zündet, und das Publikum wird gewissermaßen in die Mitverantwortung genommen, die Vereinbarung der Show – Moderator macht Witze, Publikum lacht und applaudiert – einzuhalten.¹⁹

Solche selbstreferentiellen Komikstrategien leben von einer intermedialen Verweisstruktur, davon, dass im (Unterhaltungs-)Fernsehen auf das Fernsehen selbst und sogar auf das eigene Format ästhetisch und inhaltlich referiert

17 Knop: *Comedy*, S. 193.

18 Das Prinzip ist aus dem Karneval als Tusch bekannt, wird von Helmut Zerlett und seiner Band aber musikalisch sehr viel freier und moderner gestaltet.

19 Zum Prinzip der Vereinbarung im Kontext von Unterhaltung siehe auch Hans-Otto Hügel: »Ästhetische Zweideutigkeit der Unterhaltung. Eine Skizze ihrer Theorie«. In: Ders.: *Lob des Mainstreams. Zu Begriff und Geschichte von Unterhaltung und Populärer Kultur*. Köln: Halem, 2007, S. 13–32.

wird: Auf Show-Konzepte, die bestätigt oder unterlaufen werden, auf Genres, mit denen gespielt wird, auf Material aus den Nachrichten, auf TV-Promis und ihre TV-Präsenz. Selbstreferentielle Komik ist in diesem Zusammenhang zu verstehen als Unterhaltung über Unterhaltung, sie arbeitet stets mit dem »erworbenen Wissenszusammenhang des Publikum« – insbesondere mit seiner Medien- und Genrekompetenz und »belohnt« diese Kompetenz auch: Wer mehr Bezüge erkennt, hat mehr zu lachen. Schmidt arbeitet außerdem oft mit »Mehrfachkodierungen«²⁰ er stellt in der gleichen Situation auf verschiedene Weisen Komik her und adressiert dabei auch verschiedene Wissensbestände bei seinem Publikum. Damit lässt er in der Unterhaltungssituation nicht nur verschieden komplexe Zugänge zu, sondern überlässt seinen Zuschauer innen auch das »Anwendungsprivileg«.²¹

Diese Formen der Selbstreferenzialität sind für TV-Comedyformate in den 1990er Jahren charakteristisch.²² Sie sind allerdings nicht voraussetzungsarm, sondern vielmehr angewiesen auf ein Publikum, das genug Medienkompetenz mitbringt, um die zahlreichen Verweise auch entsprechend zu dekodieren und zu goutieren.²³ Dass Fernsehen nicht einfach nur ein Fenster zur Welt ist, sondern diverse, nachrichtliche, dokumentarische und fiktionale Welt-Bilder zur Verfügung stellt, musste ja erst kollektiv gelernt werden. Noch 1970 verursachte die Mockumentary TV-Produktion *Das Millionenspiel* einen handfesten Skandal – während sich einerseits Tausende Zuschauer über das gewalttätige Werk beschwerten, hielten andere die Show gar für real und schickten Bewerbungen. Erste medien- und selbstreflexive Formate finden sich dann in den 1970er Jahren (z.B. mit den Serien *Jason King* oder *Die Zwei*²⁴). Doch jenseits solch aus heutiger Sicht avantgardistischer Ausreißer dominiert bis in die 1980er Jahre hinein noch die große TV-Show das deutsche Fernsehen:

20 Knop: *Comedy*, S. 199.

21 Hans-Otto Hügel: »Ästhetische Zweideutigkeit«, S. 32.

22 Vgl. Knop: *Comedy*, S. 192–195.

23 Kay Sokolowsky (*Late Night Show. Die Methode Harald Schmidt*. Hamburg: Konkret, 2003) weist darauf hin, dass insbesondere die Witze über Polen, Türken und Chinesen in den ersten Jahren dazu führten, dass Schmidt auf den Websites von Neonazis zum beliebten Pointenlieferant wurde (S. 39). Knop führt diese Tatsache auf eine »fehlende Äquivalenz des kommunikativen Austauschs« im Sinne von Stuart Hall zurück, einer Nicht-Identität der Codes von Sender und Empfänger. (Vgl. Knop: *Comedy*, S. 219)

24 Bei der Serie *Die Zwei* verstärkt die deutsche Synchronisation durch Rainer Brandt die angelegte Medienreflexivität bis ins Parodistische, was am großen Erfolg der Serie im deutschen Fernsehen maßgeblichen Anteil hatte.

Gepflegte, familientaugliche Unterhaltung mit seriösen Showmastern und liebevoll ausgestatteten und zugleich harmlosen Spielen. Diese Idylle wird erst erschüttert durch die Einführung des Privatfernsehens 1984 – mit TV-Skandalen wie *Tutti Frutti*, laut-krawalligen Talkshows, nächtlichen Softsexfilmen und quietschbuntem Nonsens wie *Alles Nichts Oder*.

Als die *Harald Schmidt Show* 1995 auf Sendung geht, trifft sie auf ein Publikum, das durchaus verschiedene Formen des Fernsehens zu unterscheiden weiß, diverse Showformate und Erzählformen, auch aus dem internationalen TV-Markt, kennt, und auch an drastische Formate gewöhnt ist. Gleichzeitig ist die Vorstellung davon, was ›gute Unterhaltung‹ ist, nach wie vor noch an den Show-Formaten des öffentlich-rechtlichen Fernsehens orientiert. In diese Lücke der Indifferenz stößt Schmidt – und er bespielt diese Lücke virtuos und bewusst, auf der inhaltlichen ebenso wie auf der darstellenden Ebene. Schmidts metakomische und selbstreferentielle Gags schließen an die erworbene Medienkompetenz an, mit den Witzen aus dem Bereich der tendenziösen Komik provoziert er bewusst die Grenzen und Tabus, die in der ›alten‹ Form des TV-Entertainment noch gesetzt waren, also die ebenso unausgesprochenen wie gültigen Regeln dessen, was man im Fernsehen sagen darf und was nicht. Auf die Spitze treibt Schmidt diese Tabubrüche mit Witzen über den Irak-Krieg und schließlich wiederholt über das hierzulande hochsensible Thema Nationalsozialismus und ›2. Weltkrieg‹.

Was die Show aber für ihre Fans zu ›Kult‹ und Schmidt zu einem vielfach preisgekrönten Liebling des Feuilletons macht, sind nicht nur die intermediären, sondern insbesondere die intramedialen Verweise. Schmidt bezieht sich nicht nur auf TV-Meldungen, TV-Ereignisse und die eigene Show-Medialität, sondern verweist auch auf Medien jenseits der audiovisuellen. Er spielt mit Wissensbeständen außerhalb der TV-Welt, insbesondere mit bildungsbürgerlichen Wissensbeständen. Ob Orgelspiel, Fremdsprachen, Theater-Anleihen, Geschichts-Wissen – Schmidt wildert in den Sphären von Hochkultur und Bildung und damit im Komfortbereich jener, die bis dahin gegenüber dem Fernsehen generell und dem Privatsendern insbesondere skeptisch eingestellt waren. Diese Strategie ist in zwei Richtungen provokant: Wer den Tabubruch von Zoten und NS-Witzen genießt, wird mit Geschichten aus dem altphilologischen Kanon und mit Hochkultur irritiert. Bildungsbürger alter Schule hingegen müssen nicht nur die Darstellung ihrer Wissensbestände im Playmobilformat hinnehmen, sondern eben auch die gezielten Überschreitungen des sogenannten guten Geschmacks in Form von Zoten. Die wiederholte Selbstbeschreibung als ›Bildungsfernsehen‹ zielt einerseits auf das eher schlechte

Image der Privatsender und greift andererseits die zunehmende Anerkennung unter den Kulturbeflissenen ironisch auf.

Die multiple Adressierung gelingt Schmidt, weil er einen Moderations- und Präsentationsstil entwickelt hat, der sich zu nichts von all dem, was gesprochen und präsentiert wird, sichtbar verhält bzw. zu allem, was er tut, die gleiche Distanz zu wahren scheint. Schmidt arbeitet mimisch und gestisch mit einem ausdifferenzierten, aber auch immer gleichen Repertoire. Dazu gehören ein schiefes Grinsen, das oft einige Sekunden gehalten wird und das oft mit einem abwartenden Blick (und gelegentlichem Blinzeln) in die Kamera korreliert. Es vermittelt sich der Eindruck, als würde der Moderator abwarten, wie sich der Zuschauer oder die Zuschauerin zum Witz verhält, ob er oder sie seinem Grinsen folgt. Dieses Grinsen wird dann oft in ein kleines Lachen aufgelöst, was auch die Spannung löst: Der Witz war doch nicht so schlecht, nicht so böse, gerade noch mal gut gegangen. War die Pointe aber wirklich absehbar provokant, folgt nach dem Lachen doch noch ein mimischer Kommentar: Schmidt zieht mit einem langen und übertriebenen »ohohhh« den Kopf leicht zurück – wobei der Blick in die Kamera bleibt – und signalisiert damit, dass er ganz genau weiß, dass er eine Grenze touchiert bzw. überschritten hat. Er übernimmt damit mimisch das möglicherweise beim Publikum entstehende Gefühl einer unzulässigen Grenzüberschreitung und bietet eine entlastende Lesart an: Ich weiß ja, dass das böse war.

In seinen besten Momenten, die sich zumeist aus einer Situation kalkulierter Unvorhersehbarkeit ergeben, setzt Schmidt auf diese Weise ein Lachen frei, das beinahe unmerklich seinen Halt verliert und in einen instabilen Zustand komischer Ambivalenz umschlägt, der die eigene Position als Zuschauer ebenso verunsichern kann wie Schmidts vermeintliche Komplizenschaft mit dem Publikum.²⁵

Eine ähnliche Wirkung erzielt er durch fast beiseite gesprochene Bemerkungen im Anschluss an Pointen: wenn Schmidt darüber sinniert, dass Göring beim Nürnberger Prozess seinen Kopfhörer besonders »cool« getragen habe und mit Manuel Andrack darüber nachdenkt, ob er mit dieser Beobachtung bereits politisch verdächtig sei. Nach dem letzten Lachen des Publikums schaut Schmidt nach unten auf den Ärmel seiner braunen Anzugja-

25 Eckart Schumacher: »Konkurrenzloses Lachen« Über Harald Schmidt.« In: *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken* 56 (2002), S. 943–952, hier S. 948.

cke schaut und sagt dann erschrocken: »Ich brauch einen anderen Anzug.« Auch hier zeigt Schmidt deutlich, dass er ganz genau weiß, auf welcher Geschmacksgrenze er da agiert. Eine andere Variante der Selbst-Distanzierung ist das zähnefleischende Luft-Einziehen, mit dem Schmidt auch vermeintlich oder absichtlich »schlechte« Witze, misslungene Gags, ausbleibende Pointen kommentiert. Eine weitere Geste der Distanzierung ist das Zurechtrücken der Brille, das stets etwas steif und lehrerhaft wirkt und damit einerseits den akademischen Gestus und die damit einhergehende Autorität des Moderators verstärkt, andererseits aber auch wieder eine Form der Unterbrechung und Rhythmisierung darstellt. Die Gesten der Distanz sind ein ständig verfügbarer doppelter Boden. Das Bewusstsein um den schlechten oder provokanten Witz wird sofort mitgeliefert und damit wehrt Schmidt zugleich jede Verantwortlichkeit ab: Mit jeder Pointe distanziert sich Schmidt auch und verweigert eine erkennbare Sprecherposition.

Diese Strategie ist zu beschreiben als eine der radikalen Uneigentlichkeit. Schmidt ist als Person grundsätzlich nicht zu identifizieren mit dem Gesagten, er ist sozusagen ideologisch ortlos. »Im Sabine-Christiansen-Zeitalter des Schwindel erregenden Dauerschwurbelns ist Harald Schmidt der letzte Gesellschaftsinterpret ohne Absicht und jenseits politischer Ideologie, ein Musilscher Mann ohne Eigenschaften.«²⁶ Schmidt ist ein Meister des Sich-Entziehens, ein Oberflächenphänomen, eine Präsentationsmaschine, die virtuos zwischen Hochkultur und Stammtisch-Zote, zwischen Falschwitz und tiefgründigem Gespräch jongliert und dabei stets gleichermaßen bekannt und unerkennbar bleibt. Der Medienjournalist Stefan Niggemeier fasst dies folgendermaßen zusammen:

Harald Schmidt war nie Fernsehmoderator, er war Fernsehmoderatoren-Darsteller. Er hat Karriere gemacht, indem er bekannte Fernsehrollen gespielt und gebrochen hat, und das Revolutionäre daran war, daß er diese Parodien nicht in irgendeiner Kabarettssendung oder Comedyshow aufgeführt hat, sondern an der Stelle, an der eigentlich das Original erwartet wurde. [...]

In der »Harald Schmidt Show« auf Sat.1 spielte er nacheinander einen schlechten deutschen Nachahmer von David Letterman, einen erfolgreichen Moderator, der mit Tabubrüchen Quote oder wenigstens schlechte Presse bekommen will, einen intellektuellen Missionar, der gemeinsam mit dem deutschen Feuilleton gegen die allgemeine Unbildung kämpft.

26 Mohr: »Eine Rakete namens Harry«, o.S..

Schillernd wurden all diese Rollen dadurch, daß Schmidt sie abwechselnd spielte und brach. Wenn man wollte, konnte man in den Tabubrüchen von »Dirty Harry« ebenso eine Kritik an Tabubrüchen wie eine Lust an Tabubrüchen sehen.

Inzwischen hat er alle Rollen durch. Geblieben ist die des Harald Schmidt. Harald Schmidt spielt, parodiert, konterkariert Harald Schmidt. Er hat seine eigene Person so kunstvoll in immer neuen Varianten seiner »Schmidt«-Persönlichkeit verschachtelt, daß alles, was er sagt, immer auch das Gegenteil bedeuten kann. Oder das Gegenteil des Gegenteils, was möglicherweise nicht identisch ist mit der Ursprungsaussage.²⁷

Mit dieser Position der Uneigentlichkeit befindet sich Harald Schmidt in der zweiten Hälfte der 1990er Jahre fernsehhistorisch auf der Höhe seiner Zeit. Er unterläuft die Erwartungshaltungen an Höflichkeit, Verbindlichkeit und Unterhaltungsdienstleistung, die das alte öffentlich-rechtliche Fernsehen an seine Showmaster hatte. Er verweigert aber auch die emotionalen Verbrüderungen der Privatsender-Talks, ebenso wie ein Bekenntnis zu Trash. Schmidt transportiert das postmoderne »Anything Goes« in die TV-Unterhaltung, und zwar nicht nur, wie einige andere, als Erweiterung der Geschmacksgrenzen ins Triviale, Trashige und Spektakuläre, sondern eben zugleich als Erweiterung der Unterhaltung in hochkulturell konnotierte Kontexte hinein.²⁸ Diese Spannbreite ist einzigartig und unterscheidet die Show von anderen Comedy-Formaten des Jahrzehnts. Für Popkultur hingegen gilt diese Diagnose so nicht unbedingt. Genau in dem Jahr, in dem die Harald Schmidt Show auf Sendung geht, diskutiert der Popjournalist Diedrich Diederichsen in der von ihm herausgegebenen Musikzeitschrift SPEX die Frage von Positionierung im Pop ganz anders.²⁹ Schmidt wurde dafür gelobt und geliebt, dass er aus dem Ekel längst »Kult«, aus Schmuddel Glamour und aus Zoten literarischen

27 Stefan Niggemeier: »Harald Schmidt? Welcher Harald Schmidt? Wie es passieren konnte, dass dem großen Satiriker Wichtigeres verlorenging als Erfolg: Bedeutung«. In: *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung* v. 23.05.2005. Online unter: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kino/fernsehen-harald-schmidt-welcher-harald-schmidt-1228126.html> und <http://www.stefan-niggemeier.de/blog/67/harald-schmidt/>, zul. abgerufen am 03.08.2022.

28 Zum Prinzip der Erweiterung der Grenzen vgl. auch Kaspar Maase: »Spiel ohne Grenzen. Von der »Massenkultur« zur »Erlebnisgesellschaft«: Wandel im Umgang mit populärer Unterhaltung«. In: Udo Göttlich u. Rainer Winter (Hg.): *Politik des Vergnügens. Zur Diskussion der Populärkultur in den Cultural Studies*. Köln: Halem, 2000, S. 75–102.

29 Diedrich Diederichsen: »Wer ist die Gehirnpolizei?« In: *SPEX* 10 (1995), S. 50–55.

Esprit machte.³⁰ Diederichsen wiederum beschreibt 1995 Glamour nicht nur als Gegenbegriff zu Political Correctness, sondern generell als Gegenbegriff zu Politik.

Glamour – damals war es die Rede vom mittelbaren, frischen, handgemachten, direkten, anti-intellektuellen Rock'nRoll – hat, wie strategische Argumente meistens, die Eigenschaft, ungemein wandelbar zu sein. [...] Gemeinsam ist allen Glamour-Auslegungen, dass sie mit Ambivalenzen, Überschüssen, kreativen Unberechenbarkeiten, Ungenauigkeiten argumentieren – und so mehr oder weniger verdeckt wieder Kunst gegen Politik in Stellung bringen.³¹

Diederichsen recurriert hier nicht auf PC als konservativen Kampfbegriff, sondern auf als Polarisierungs- und Politisierungsmaschine, PC stehe »grundsätzlich für das Gegenteil von Selbstbezogenheit schlechthin«. ³² Diederichsen plädiert unter dem Eindruck der politischen und empowernden Kraft US-amerikanischen HipHop für eine Re-Politisierung des Diskurses, aber auch der Ästhetik: »PC, richtig eingesetzt, eliminiert auf (nicht notwendigerweise unelegante) Weise auch gerade das, was einer ästhetischen Erneuerung als störende Verwechselbarkeit im Weg steht.«³³ Während also Schmidt mit einem Höchstmaß an Selbstreferentialität und uneigentlicher Distanz den Glamour in den TV-Mainstream bringt und dort auf die Spitze treibt, fordert der Popjournalist Diederichsen bereits wieder das Gegenprogramm: Machtdiskurse, Empowerment und politische Positionierung. Aus dieser Perspektive lässt sich die medien- und kulturhistorische Position der *Harald Schmidt Show* nicht nur nach hinten, sondern auch nach vorn bestimmen: Diederichsens Plädoyer für Strategien der Political Correctness ist gewissermaßen eine Vorahnung dessen, was sich in der ersten Dekade des 21. Jahrhunderts durchsetzen wird: Die ideologische Totalverweigerung von Harald Schmidt erscheint vor dem Hintergrund einer Kultur, die immer mehr und immer differenzierter die Exklusionen und Hierarchisierungen wahrnimmt, die sie selbst betreibt oder unterstützt,³⁴ als moralisch fragwürdige

30 Vgl. Mohr: »Ja-Sager aus Bosheit«.

31 Diederichsen: »Wer ist die Gehirnpolizei«, S. 55.

32 Ebd., S. 54.

33 Ebd., S. 55.

34 Symbole, aber auch Beschleuniger dieses Prozesses sind Hashtags wie #Metoo oder #BlackLivesMatter.

Spielerei und Zeichen unreflektierter Privilegiertheit. Musste sich Schmidt in den 1990er Jahren nur der Kritik eines wahlweise empörten, ratlosen oder begeisterten Feuilletons stellen, werden heutige TV-Formate in der schnell drehenden Logik der Social Media Plattformen nicht mehr nur ästhetisch, sondern auch moralisch von jedermann beurteilt. Damit sind aber auch Zuschauer innen und Beobachter innen dauerhaft so nah, so engagiert, so aufdringlich, dass die Distanz, das permanente Sich-Entziehen, das Schmidt mit seiner Position der Uneigentlichkeit perfektioniert hat, nicht mehr als Präsentation funktioniert. Sondern nur noch als Lebensstil.

Kay Kirchmann

Die Dinge des täglichen Gebrauchs

Der Entertainer als Produkttester, Designkritiker und Alltagssoziologe

»Alltäglichkeit ist die Arena, in der Mitmachen und Zustimmung, aber auch eigensinnige Distanz, Ausweichen und womöglich Widerstehen kreiert und praktiziert werden. Hier entwickeln sich die Wechselbewegungen, mit denen Menschen zwischen scheinbar gegensätzlichen Orientierungen lavieren.«¹

Was haben Waschbecken, Türklinken, Christbaumständer und Briefkästen gemeinsam? Sie alle tauchen in den Jahren 2001 und 2002 in der *Harald Schmidt-Show* als Objekte eingehender Untersuchungen durch den Entertainer und seinen damaligen *Sidekick* Manuel Andrack auf. Ihr zentraler Stellenwert für die jeweilige Sendung wird schon daran ersichtlich, dass diesen Gegenständen und ihrer Exploration jeweils knapp ein Drittel der zur Verfügung stehenden Sendezeit gewidmet wird. Zudem haben sie ihren festen Platz in den diversen *Best of Harald Schmidt-Playlists* auf Plattformen wie YouTube.

1 Die Verfremdung des Alltäglichen

Harald Schmidt selbst bezeichnet diese Objekte, die in loser Reihenfolge in die Sendungsabfolge eingebaut wurden, in seiner Anmoderation der Sen-

1 Alf Lüdtke: »Alltagsgeschichte«. In: Stefan Jordan (Hg.): *Lexikon Geschichtswissenschaft. 100 Grundbegriffe*. Stuttgart: Reclam, 2003, S. 21-24, hier S. 23

derung vom 13. Februar 2002 als »sympathische Gegenstände des häuslichen Alltags«. ² Ihr herausragendes Merkmal ist zunächst einmal ihre absolute Trivialität. Ihnen haftet als täglich (oder wenigstens saisonal) benutzten Gebrauchsgegenständen das Odium des Unspektakulären an. Ihre Nutzung geschieht als Akt der Routine meist automatisch und entzieht sich insofern unserer Aufmerksamkeit, wie es Leo Tolstoi am Beispiel seines Sofas reflektiert hat: »Ich war dabei in meinem Zimmer aufzuräumen und als ich bei meinem Rundgang zum Sofa kam, konnte ich mich nicht mehr erinnern, ob ich es saubergemacht hatte oder nicht. Weil diese Bewegungen gewohnt und unbewusst sind, kam ich nicht darauf und fühlte, dass es unmöglich war, sich noch daran zu erinnern«. ³ Erst durch einen Akt der Verfremdung gelingt es uns die Automatisierung zu durchbrechen und den vertrauten Objekten unsere sensorische wie kognitive Aufmerksamkeit nun aus einer neuen Perspektive zu widmen. Dieser Grundgedanke des russischen Formalismus taucht 1915 auch in einem Text des Theatertheoretikers Nikolaj Evreinov auf, in der er sein Programm für ein interessanterweise auf Improvisation beruhendes *Alltagstheater* skizziert hat:

Um das Interesse an einem langweilig gewordenen Gegenstand wieder zu wecken, muss man einen neuen Zugang finden, mit neuen Augen auf ihn schauen. Man braucht den Akt der Verwandlung – nicht des Gegenstands, sondern man selbst muss sich in Bezug auf ihn verwandeln. Begreift man das, hat man den Schlüssel zu vielen freudevollen Metamorphosen unserer Umgebung. Es ist wie ein Zauberstab. ⁴

In diesem Sinne offerieren Harald Schmidts Untersuchungen solcher Alltagsgegenstände tatsächlich einen ›Schlüssel zu vielen freudevollen Metamorphosen‹ und der Entertainer lässt sie uns dabei aus einer neuen Perspektive wahrnehmen. Denn unter der Hand wächst dem Trivialen im Verlauf dieser

2 <https://archive.org/details/87443344/Die+Harald+Schmidt+Show++1055++2002-03-13++Tom+Tykwer%2C+Sesamstra%C3%9Fe+op+K%C3%B6lsch%2C+Waschbecken-Test.avi>, TC: 17:34

3 Leo Tolstoi, zit. nach: Viktor Sklovskij: »Die Kunst als Verfahren« [1916]. In: Jurij Striedter (Hg.): *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*. München: Fink, 1994, S. 4-35, hier S. 13.

4 Nikolaj Evreinov, zit. nach: Sylvia Sasse: »1915. Nikolaj Evreinov Theatertherapie. Heilung durch Improvisation«. Auf: https://www.researchgate.net/publication/281727388_1915_Nikolaj_Evreinovs_Theatertherapie_Heilung_durch_Improvisation, zul. aufgerufen am 05.08.2022

Investigationen Bedeutung zu, transformiert es sich zu Zeichen des Sozialen und zu materiellen Repräsentationen ihrer (imaginären) Benutzerinnen und Besitzerinnen. Der erste Schritt der Verfremdung besteht ja bereits darin, aus den Gegenständen gleichsam Ausstellungsobjekte machen, indem sie inmitten des TV-Studios auf großen Stellwänden angebracht und in eine so vorher nicht gegebene räumliche Nachbarschaft eingelassen werden, die permanente Vergleiche ermöglicht und evoziert. Schmidt selbst kommt immer wieder auf die Unterschiede und Gemeinsamkeiten zwischen den Artefakten zu sprechen und bewertet sie dabei nach Kriterien, die im Folgenden näher vorgestellt werden sollen.

2 Hand anlegen – der Entertainer als Produkttester

Der erste Zugang erfolgt zumeist über die Frage nach der Funktionalität. Schmidt prüft quasi ganz handfest die Alltagstauglichkeit von Baumständern, Türklinken oder Waschbecken, indem er an Armaturen herumreißt,⁵ Weihnachtsbäume in die jeweiligen Ständer rammt⁶ oder prüft, ob die Türklinke auch von Menschen, die in einem Rollstuhl sitzen, noch heruntergedrückt werden kann.⁷ Die bevorzugte Vokabel und zugleich der Ausdruck höchster Wertschätzung durch den Produkttester Schmidt ist dabei die Bewertung des Objekts als ›schlicht‹. Schlichtheit fungiert bei ihm nämlich als Synonym für hohe Funktionalität. Denn Schmidt hasst ganz offenbar alles nur eingeschränkt Funktionale, v.a. dann, wenn dafür ein pompös anmutendes Design verantwortlich zeichnet – *Form follows function*, lautet hier die oberste Maxime. Zugleich wird das Kriterium der Alltagstauglichkeit von Schmidt auch immer wieder genüsslich erweitert, etwa indem er danach fragt, ob die Waschbeckengröße auch eine abweichende Nutzung erlaubt, etwa als Auffanggefäß für Erbrochenes oder Urin. Von derartigen Zoten geht es dann aber flugs zurück in die Materialprüfung, wenn der Siphon darauf untersucht wird, wie

5 <https://archive.org/details/87443344/Die+Harald+Schmidt+Show++1055++2002-03-13+-+Tom+Tykwer%2C+Sesamstra%C3%9Fe+op+K%C3%B6lsch%2C+Waschbecken-Test.avi>, TC ab 18:30h

6 <https://archive.org/details/82762114/Die+Harald+Schmidt+Show++1019++2001-12-20+-+Heike+Makatsch%2C+Christbaumst%C3%A4nder.avi>, TC ab 10:12

7 <https://www.youtube.com/watch?v=-12kFwOJgf8>, TC ab 10:30

leicht er in solchen unerquicklichen Fällen denn herausgenommen und gereinigt werden könnte. Auch die Christbaumständer werden befragt, inwieweit sie ihre einzige Funktion – nämlich den Baum in einer möglichst geraden Position zu halten – auch wirklich erfüllen. Alternative Lösungen, z.B. eine zusätzliche Absicherung durch einen an der Wand befestigten Bindfaden, werden im Regelfall von Andrack vorgebracht, von Schmidt aber genauso regelmäßig verworfen.

Dass der Produkttester also wortwörtlich die Hand anlegt, bringt noch eine weitere bedeutungsvolle Ebene ins Spiel – die Geste. Nirgends wird das so deutlich wie bei den Türklinkentests. Inspiriert von einem Artikel im F.A.Z.-Feuilleton über die notwendige Ergonomie der Grifffläche entwickelt Schmidt eine virtuose Performanz der Hände, die sich permanent zu neuen Figurationen wandeln, schmeichelnd über die Griffe fahren, sich zusammenballen, immer wieder deiktisch auf die zu testenden Objekte zeigen etc. In entsprechenden Großaufnahmen folgen die Studiokameras dieser Choreographie der Geste in ihrem fortwährenden Wechselspiel zwischen Expression, Deixis, Signifikanz und haptischer Kontaktaufnahme, wie es Hedwig Pompe als Grundzug gestischer Performativität identifiziert hat:

Alle Funktionen der Hand wie die Möglichkeit, in ihren Gesten semantisch oder expressiv zu erscheinen, bestätigen sich daher alles andere als beiläufig; im Gegenteil, die sprechende Hand hinterlässt auffällig viele Spuren im diskursiven Beziehungsgeflecht, das Bereiche des ›Dazwischen‹ konstituiert: zwischen Zeichen, Sprache und Kommunikation, zwischen Semantizität und Funktionalität, zwischen Medien, zwischen Kommunikabilität und Medialität. Man könnte auch sagen: Die sprechende Hand transkribiert medienspezifisch, was sie kommuniziert – ihr eigenes Tun in allen seinen Möglichkeiten. Oder noch anders: Sie ›zitiert‹ permanent sich selbst, wenn sie ›handelt‹.⁸

Indem Schmidt in seinen Materialproben die Hand exzessiv zum Greiforgan macht, oszillieren die von ihr berührten Objekte analog zwischen Materialität und Semiose, transformieren sich fortwährend in immer neue Bedeutungszusammenhänge. Die von Jean Baudrillard attestierte Herrschaft der modernen Alltagsgeräte über ihre Nutzer wird in solchen Momenten wenigstens ein

8 Hedwig Pompe: »Eine Handreichung zum Thema«. In: Matthias Bickenbach et al. (Hg.): *Manus Loquens. Medium der Geste – Gesten der Medien*. Köln: DuMont, 2003, S. 8-25, hier S. 9.

Stück weit ausgesetzt.⁹ Denn im Sinne des o.a. Mottos kreiert und praktiziert Schmidt im Umgang mit dem alltäglichen Objekt eine eigensinnige Distanz, ein Ausweichen und ein Widerstehen. *Last but not least* wägt Schmidt in dieser Funktion als Produkttester auch die Ladenpreise der Objekte auf ihre Angemessenheit hin ab, wobei es nicht nur seiner schwäbischen Herkunft geschuldet sein mag, dass ihm die Preise fast immer als zu hoch erscheinen. Hier wandelt er sich vielmehr zum Kapitalismuskritiker, was uns zugleich zu der nächsten Rolle führt, die er in derartigen Sketchen einnimmt.

3 »So'n Kreativ-Ding«¹⁰ – Der Entertainer als Designkritiker

Auf eine einfache Formel gebracht, gehen bei Schmidt Design- und Kapitalismuskritik fließend ineinander über. Hohe Preise für Gebrauchsgegenstände rechtfertigen sich in der Regel ja durch ein besonderes Design, oftmals auch durch deren Status als Unikat. Schmidt hingegen bekennt sich klar zu den Prinzipien des Modells und der Serienanfertigung. Dabei treten seine ästhetischen Abneigungen immer wieder deutlich zutage. Vintage-Elemente geraten bei ihm sofort auf die rote Liste. Gleiches gilt für übermäßiges Ornament, dysfunktionale Verzierungen oder jegliche Form des Verspielten. Schmückendes Beiwerk bei Alltagsgegenständen erscheint ihm als eine Form des Kitsches und genau wie Abraham Moles in seiner Typologie des Kitsches schwört Schmidt auf den Funktionalismus als Antidot zum Kitsch.¹¹ Interessanterweise geht auch Moles in seiner Abhandlung von der Beziehung des Menschen zu den Dingen des Alltags aus und begreift den Kitsch als elementare Entfremdung von den Objekten im Zeichen des Konsums.¹² Eben-diese Entfremdung scheint auch Schmidt zu beobachten, wenn der einfache Gebrauchsgegenstand in einer inadäquaten Ästhetisierung zum »wertvollen«

9 Vgl. Jean Baudrillard: *Das System der Dinge. Über unser Verhältnis zu den alltäglichen Gegenständen*. Frankfurt/New York: Campus, 1991.

10 <https://archive.org/details/87443344/Die+Harald+Schmidt+Show++1055++2002-03-13+-+Tom+Tykwer%C3%9Fe+op+K%C3%B6lsch%C2+Waschbecken-Test.avi>, TC ab 22:50

11 Vgl. Abraham Moles: *Psychologie des Kitsches*. München: Hanser, 1972, v.a. S. 128-153.

12 Vgl. ebd., S. 7-21, 29-39.

Objekt stilisiert und entsprechend vermarktet wird. Insofern werden alle Pseudo-Stilisierungen bevorzugt zum Gegenstand seines beißenden Spotts, also alle ästhetischen Formen, die vorgeben etwas Anderes, Besonderes, Besseres zu sein als sie sind.

Ein künstlich auf einen bäuerlichen Stil getrimmtes Waschbecken zum Preis von 2300 Euro kann prototypisch für Schmidts Entlarvung einer solchen Ästhetik des Als-ob stehen: »Wer soll das denn kaufen? [...] Das ist doch irgendwie auf alt gemacht, oder? [...] 2300 Euro für diese Bauern-Scheiße?«,¹³ ätzt der Designkritiker mit gespielter Fassungslosigkeit. Auch ein schwarzes Waschbecken zieht ob seiner demonstrativen Andersartigkeit folgenden Kommentar auf sich: »Das hier ist so die Abteilung, man ist schwul, aber die Eltern sollen es nicht wissen«.¹⁴ Oder erneut die Abrechnung mit einem ostentativen Klassizismus: »Solche Waschbecken heißen meistens Aida oder Kleopatra oder Klytämnestra. Das ist auch so der Wunsch klassisch-antik zu wirken«.¹⁵

Wenn Schmidt Deutschland in einer anderen Sendung als führende Design-Nation bezeichnet, um danach v.a. Türklinken aus Baumärkten einem Test zu unterziehen, ist die Ironie unüberhörbar.¹⁶ Wieder ist es insbesondere der Pseudo-Klassizismus, der ihn stört, inklusive entsprechend pompöser Namensgebung wie »Weimar« für eine vergoldete Türklinke. Auch bei den Briefkästen erregt ein offenbar mit einer Folie überklebtes Exemplar Schmidts Unmut. Hier wurde nämlich versucht, die glatte Oberfläche in Gestalt eines *Shabby*-Looks organisch und plastisch wirken zu lassen, woraufhin Schmidt ironisch mutmaßt, es handele sich fraglos um aufgeklebte Versteinerungen von der Schwäbischen Alb, die der Besitzer auf zahllosen Wochenend-Ausflügen eingesammelt haben müsse.¹⁷

13 <https://archive.org/details/87443344/Die+Harald+Schmidt+Show++1055++2002-03-13++Tom+Tykwer%2C+Sesamstra%C3%9Fe+op+K%C3%B6lsch%2C+Waschbecken-Test.avi>, TC ab 25:30

14 <https://archive.org/details/87443344/Die+Harald+Schmidt+Show++1055++2002-03-13++Tom+Tykwer%2C+Sesamstra%C3%9Fe+op+K%C3%B6lsch%2C+Waschbecken-Test.avi>, TC ab 26:30

15 <https://archive.org/details/87443344/Die+Harald+Schmidt+Show++1055++2002-03-13++Tom+Tykwer%2C+Sesamstra%C3%9Fe+op+K%C3%B6lsch%2C+Waschbecken-Test.avi>, TC ab 30:20

16 <https://www.youtube.com/watch?v=-12kFwOJgf8>, TC ab 03:20

17 <https://archive.org/details/82762114/Die+Harald+Schmidt+Show++1006++2001-11-28++Ewa+Zieniewicz%2C+Dr+Br%C3%B6mme+in+Rostock.avi>, TC ab 23:45

Seine Gesamtposition als Designkritiker fasst Schmidt selbst perfekt zusammen, wenn er ein ausgesprochen kleines, stark gebogenes Glaswaschbecken in seiner Fragilität wieder einmal als völlig dysfunktional vorführt und wie folgt kommentiert: »Ich sage nichts gegen diesen tollen Designer, ich sage nichts gegen die fantastische Firma, die es herstellt, ich sage nur, wenn Sie lange genug viel Geld für diese Meisterwerke des modernen Designs ausgegeben haben, kriegen Sie einfach Sehnsucht nach den guten alten Armaturen«. ¹⁸

4 An der Schnittstelle von Privatem und Öffentlichem – der Entertainer als Alltagssoziologe und -historiker

In seinem Vorwort zur *Geschichte des privaten Lebens* beschreibt Georges Duby das Verhältnis von Privatheit und Öffentlichkeit wie folgt:

Dieser Ort atmet Vertrautheit; er ist heimelig. Doch ist er auch die Sphäre des Heimlichen: Im Privaten findet sich verdichtet, was uns am kostbarsten ist, was nur uns selbst betrifft, was man nicht sehen lassen mag und nicht zeigen darf, weil es so gar nicht dem Schein entspricht, den in der Öffentlichkeit zu wahren uns die Ehre gebietet. Natürlicherweise gebannt ins Innere des Hauses oder der Wohnung, verborgen hinter Riegeln und Zäunen, erscheint das private Leben von einer Mauer umgeben. ¹⁹

Die von Harald Schmidt und Manuel Andrack »erforschten« Alltagsgegenstände entziehen sich indes einer starren Dichotomie von Innen und Außen, Privatem und Öffentlichem. Briefkästen, Türklingeln, Türklinken markieren per se Zonen des Übergangs, potentielle Öffnungen des privaten Raums zum öffentlichen hin, Schnittstellen zwischen beiden Hemisphären. Auch bei den Waschbecken und den Christbaumständern wird deren Funktionalität und Ästhetik

18 <https://archive.org/details/87443344/Die+Harald+Schmidt+Show++105++2002-03-13++Tom+Tykwer%C3+Sesamstra%C3%9Fe+op+K%C3%B6lsch%C+Waschbecken-Test.avi>, TC ab 31:30

19 Georges Duby: »Vorwort zur *Geschichte des privaten Lebens*«. In: Philippe Ariès/ ders. (Hg.): *Geschichte des privaten Lebens*. 5 Bde. Augsburg: Bechtermünz, 2000, Bd. 1, S.7-9, hier S. 8.

immer zugleich auf ihren Eindruck auf mögliche Gäste hin befragt. Sie werden also keinesfalls als Objekte eines geschlossenen Privattraums angesehen.

Jedoch verstehen sich solche Investigationen nicht nur als Beitrag zu einer Alltags*geschichte*, sondern weitaus mehr noch als Bestandteil einer vor den Kameras betriebenen Alltags*soziologie*. Immer wieder entwirft Schmidt fiktive Lebensläufe, die er aus der jeweiligen Spezifik der Materialien herauszulesen vorgibt. Die von ihm beschworene ›Individualität‹ der einzelnen Briefkästen und Türklingeln löst sich de facto auf, wenn er an ihrem Design Merkmale einer ›Klassenzugehörigkeit‹ oder eines kollektiven Lebensstils zu erkennen glaubt. Die Phänomene an der Schwelle zwischen Privatheit und Öffentlichkeit verraten zum einen den bewusst gewählten Selbstentwurf ihrer Besitzer-innen, lassen sich zum anderen aber auch lesen als unbewusste Signatur sozialer Wirkmächte. »Eine schöne Möglichkeit, schon an der Eingangstür auszudrücken, ›ja, ich bin diese und jene Persönlichkeit‹, ist zum einen die Klingel und zum anderen der Briefkasten«²⁰ – so beschreibt Schmidt die Versuche sozialer Distinktion, deren nachdrückliches Scheitern er immer wieder vorführt. Die im Motto angesprochenen ›Wechselbewegungen, mit denen Menschen zwischen scheinbar gegensätzlichen Orientierungen lavieren‹ werden von Schmidt insofern gelesen als Ausweis potentieller Unvereinbarkeit von Selbst- und Fremdbild, wie sie im Alltagsgegenstand emaniert. In gewisser Hinsicht wandelt Schmidt also auf den Spuren Pierre Bourdieus, wenn er die Distinktionsbemühungen der (fiktiven) sozialen Akteure analysiert und damit deren Habitus rekonstruiert.²¹

Bevorzugter Gegenstand seines Spottes sind die Besserverdienenden sowie die »neuen deutschen Halbintellektuellen«²² und deren Bemühen, die ›feinen Unterschiede‹ ostentativ herauszustellen. Angesichts einer besonders schrill tönenden Türklingel, die offenbar aus einem Baumarkt stammt, verweist Schmidt darauf, dass es solche Klingeln auch an den Türen von 8 Millionen Euro teuren Villen gäbe, da es dem Besitzer darum gegangen sei, »be-

20 <https://archive.org/details/82762114/Die+Harald+Schmidt+Show++1006++2001-11-28++Ewa+Zieniewicz%2C+Dr+Br%C3%B6mme+in+Rostock.avi>, TC ab 12:15.

21 Vgl. Pierre Bourdieu: *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1982, v.a. S. 171-210.

22 <https://archive.org/details/87443344/Die+Harald+Schmidt+Show++1055++2002-03-13++Tom+Tykwer%2C+Sesamstra%C3%9Fe+op+K%C3%B6lsch%2C+Waschbecken-Test.avi>, TC ab 21:55

wusst einen Bruch, einen Widerspruch herzustellen«. ²³ Auch bei dem von ihm inkriminierten Waschbecken im Bauernhof-Stil imaginiert der Alltagssoziologe einen vorzeitig pensionierten Fernsehredakteur, der mit seiner Gattin Gehöfte in Flandern nach echten alten Waschbecken absucht, die sie dann mit Wasserhähnen aus Süd-London kombinieren: »Das kriegst Du stundenlang erzählt, wenn Du aus Versehen mal zu solchen Leuten hingehst«. ²⁴ Und vor einem anderen Becken: »Das hier ist die Abteilung, sich habe einen alten Bauernhof renoviert«. Wer solche Waschbecken hat, der lässt sich auch 12 Meter lange Esstische aus den Bohlen von alten Kegelbahnen machen«. ²⁵

Wie schon in seiner Funktion als Designkritiker, so ist auch dem Alltagssoziologen Schmidt alles Prätentiose, alles künstlich Überhöhte zuwider. Zum Artifizialen tendierende Lebensstile, die sich eben auch und bevorzugt am gewählten Design der Alltagsgegenstände zeigen, zeugen für ihn von einem falschen Willen zur Mehrung des symbolischen Kapitals im Sinne Bourdieus. Diejenigen sozialen Akteure jedoch, die ebenfalls Gegenstand einer *Soziologie des schlechten Geschmacks* werden könnten ²⁶ – aber eben aus anderen Gründen, die in einer niedrigeren Schichtenzugehörigkeit oder in ökonomischer Prekarität zu suchen sind – werden hingegen eher milde verspottet. Es ist gewissermaßen der Kitsch der Armen, wie er sich z.B. im Ersatz von Originalmaterialien durch Kunststoff zeigt, ²⁷ der zwar ästhetisch getadelt, nicht aber sozial diskreditiert wird. So konzediert Schmidt angesichts eines übergroßen, grünen Briefkastens aus Kunststoff: »Das ist schon Design, das ist schon der Wille zur Gestaltung«. ²⁸ Und wenn er vor einem besonders hässlichen Exemplar ein Leben am Ortsrand in einem Haus mit »Butzenscheiben aus Kunst-

23 <https://archive.org/details/82762114/Die+Harald+Schmidt+Show++1006++2001-11-28++Ewa+Zieniewicz%C3%9C+Dr+Br%C3%B6mme+in+Rostock.avi>, TC ab 13:35

24 <https://archive.org/details/87443344/Die+Harald+Schmidt+Show++1055++2002-03-13++Tom+Tykwer%C3%9C+Sesamstra%C3%9C+op+K%C3%B6lsch%C3%9C+Waschbecken-Test.avi>, TC ab 26:12

25 <https://archive.org/details/87443344/Die+Harald+Schmidt+Show++1055++2002-03-13++Tom+Tykwer%C3%9C+Sesamstra%C3%9C+op+K%C3%B6lsch%C3%9C+Waschbecken-Test.avi>, TC ab 21:20

26 Vgl. Frank Illing: *Kitsch, Kommerz und Kult: Soziologie des schlechten Geschmacks*. Konstanz: UVK, 2006.

27 Vgl. hierzu auch: Baudrillard: *System der Dinge*, S. 66.

28 <https://archive.org/details/82762114/Die+Harald+Schmidt+Show++1006++2001-11-28++Ewa+Zieniewicz%C3%9C+Dr+Br%C3%B6mme+in+Rostock.avi>, TC ab 14:35.

stoff und einem Jägerzaun aus Plastik« imaginiert,²⁹ so schwingt eher Mitleid als Häme mit. Interessanterweise wechselt Schmidt bei der Markierung derartiger sozialer Verhältnisse in Gestalt von Rollenprosa der fiktiven Akteure häufig in den Dialekt, so wie er umgekehrt bei der Ironisierung der reicheren Schichten in einen bewusst affektiv-aufgesetzten Sprachduktus verfällt. Sein Sprachstil reflektiert insofern die gerade verhandelten Lebensstile.

Indem der Entertainer in seinen Imaginationen der fraglichen Benutzerinnen seinerseits mit sozialen Stereotypen operiert, stellt er einen hohen Wiedererkennungswert her. Sein Publikum macht er dergestalt glauben, derart charakterisierte Personen selbst schon mehrfach getroffen zu haben. Der Gefahr einer allzu stereotypen Schilderung sozialer Milieus begegnet Schmidt wiederum, indem er seine Beschreibungen exzessiv überzeichnet und ins haarsträubend Unglaubliche ausbaut. Andrack kommt in solchen Momenten die Aufgabe zu, mittels skeptischer Nachfragen Schmidt zu noch wilderen Übersteigerungen zu animieren.³⁰ Zwischen Stereotyp und Hyperbel oszillierend, entstehen so bizarr-groteske Porträts deutscher Befindlichkeiten. Ein weiteres oft zu beobachtendes rhetorisches Stilmittel ist die Digression. In seinen satirischen Skizzen sozialer Wirklichkeiten schweift Schmidt immer wieder ab, wechselt Themen und Argumentationslinien und bettet so seine Beobachtungen in größere Zusammenhänge ein. Ein gutes Beispiel hierfür ist die Sendung vom 20. Dezember 2001, in welcher der Test an den Christbaumständern praktiziert wurde. Die Tatsache, dass die Weihnachtsbäume vor einem Bauzaun der Firma *Hera* aufgestellt sind, veranlasst Schmidt ausführlich ein TV-Porträt über die Sängerin und Schriftstellerin Hera Lind und deren Ehemann zu referieren, das er tags zuvor gesehen hatte. Besonderen Gefallen fand er dabei an der Aufzeichnung einer Autogrammstunde der Künstlerin in einem großen Kaufhaus, für die sich schlicht niemand interessierte.³¹ Auch solche rhetorischen Verfremdungen führen höchstwahrscheinlich dazu, dass man weder Hera Lind noch Christbaumständer jemals wieder mit einem alltäglich-routinierten Blick betrachten kann.

29 <https://archive.org/details/82762114/Die+Harald+Schmidt+Show++1006++2001-11-28+-+Ewa+Zieniewicz%2C+Dr+Br%C3%B6mme+in+Rostock.avi>, TC ab 16:10.

30 Vgl. <https://archive.org/details/82762114/Die+Harald+Schmidt+Show++1006++2001-11-28+-+Ewa+Zieniewicz%2C+Dr+Br%C3%B6mme+in+Rostock.avi>, TC ab 21:30.

31 <https://archive.org/details/82762114/Die+Harald+Schmidt+Show++1019++2001-12-20+-+Heike+Makatsch%2C+Christbaumst%C3%A4nder.avi>, TC ab 10:20

Eine besonders prekäre Schnittstelle zwischen Privatraum und (mediale) Öffentlichkeit sind die Interieurs, in denen private Sexdienstleisterinnen sich in kurzen Sex-Spots im nächtlichen Fernsehprogramm ihrer potentiellen Kundschaft vorstellen, vulgo Aufrufe zum Telefonsex unter den notorischen 0190er-Nummern starten. In der Sendung vom 26.11.2002 ließen sich Andrack und Schmidt wieder einmal von einem Feuilleton-Artikel inspirieren, in dem der Verfasser über die armseligen und abgeschabten Sofas lästert, vor oder auf denen sich die Frauen positionieren. Schmidt räumt ein: »Viel zu wenig haben wir auf die Möbel geachtet«. ³² Die beiden Entertainer betrachten nun eine ganze Reihe von Screenshots aus einschlägigen Spots und rätener fachkundig darüber, ob die Theke der Hausbar wohl mit Schleiflack furniert wurde oder ob es sich bei den Sträuchern im Hintergrund des Balkons um Kirschlorbeer handeln könnte. Erneut gibt es Zuordnungen zu Lebensstilen oder Lebensaltern und sozialen Schichten, erneut hagelt es stilistische Kritik an einem auf alt getrimmten Bett: »Das ist nix. Das ist von jemand, der Antiquitäten liebt, aber es neu kauft«. ³³

Die umwerfende Komik dieser Bildbetrachtungen besteht weniger in der strukturellen Kohärenz zwischen der Qualität der angebotenen Dienstleistungen und der Schäbigkeit der Interieurs, sondern in der Tatsache, dass es tatsächlich einige Mühe kostet, die fraglichen Einrichtungsgegenstände überhaupt zu erkennen. Dann die Screenshots werden natürlich dominiert von den Körpern und ›lasziven‹ Posen der Frauen sowie den übergroß eingeblendeten Telefonnummern und einschlägigen Slogans wie ›Lieber Mitmachen als nur Zusehen‹. Demonstrativ konzentrieren sich die Blicke der Alltagssoziologen aber auf die Objekte im Bildhintergrund, alle naheliegenden Kommentare zu den Frauen oder ihrem ›Gewerbe‹ bleiben gänzlich ungenutzt. Hier geht es nur darum, den Blick auf die Gegenstände neu zu justieren, im Sinne Evreinovs ›einen neuen Zugang zu ihm zu finden, mit neuen Augen auf ihn zu schauen, sich selbst in Bezug auf ihn zu verwandeln‹ - wenngleich hier demonstriert an einem Gegenstand, der kaum weiter entfernt sein könnte von den Zielen und Absichten des russischen Theatertheoretikers und -therapeuten.

32 <https://www.dailymotion.com/video/x2cx275>, TC ab 18:00

33 <https://www.dailymotion.com/video/x2cx275>, TC ab 22:53

5 Stilkritik als Gesellschaftskritik – Harald Schmidts satirischer Blick auf den Alltag

Die Beschäftigung mit den Dingen des täglichen Gebrauchs ist – wie nahezu alles in der *Harald Schmidt-Show* – natürlich von tiefer Ironie gekennzeichnet. Produkttestung, Designkritik und alltagssoziologische Ausdeutung operieren jeweils als satirische *Modi Operandi* und changieren dabei unentwegt zwischen verschiedenen Sprachniveaus einerseits, spielerischer Objekt-Aneignung, Ernst und Klamauk andererseits. Bereits die Produkttestungen geben Schmidt und Andrack die Gelegenheit, die Dysfunktionalitäten der fraglichen Objekte genüsslich vorzuführen. Hieraus erwächst dann ein zweiter Zugriff, der sich, oftmals mit Kapitalismuskritik gepaart, gegen jedes Design wendet, das präntiös-kunstvoll daherkommt. Wie ernst gemeint die Rolle des strikten Designfunktionalisten, die Schmidt in solchen Momenten einnimmt, ist, wie sehr sie seinen tatsächlichen ästhetischen Vorlieben entspricht, bleibt natürlich offen. Desungeachtet bietet sie ihm die Option, gleich in die nächste Rolle zu schlüpfen, nämlich die des kritisch-aufgeklärten Alltagssoziologen, der in seinen Imaginationen über die Besitzer-innen dieser Gebrauchsgegenstände Gesellschaftskritik an wiederum künstlich überhöhten Lebensstilen übt. Indem der Entertainer diese drei Rollen kunstvoll miteinander verwebt, kreiert er einen entfremdenden, neuen Blick, der unsere Wahrnehmungs- und Nutzungsroutinen der ›sympathische Gegenstände des häuslichen Alltags‹ gleichzeitig entautomatisiert.

Kyra Alena Mevert

Alltag als Spektakel

Der Charme von Studioaktionen wie
Wochenendeinkauf, Kinderspielplatz oder Essen im
Zug

1 Einleitung

Fester Bestandteil der Harald Schmidt Show ist die öffentliche Inszenierung und Aufführung alltäglicher Situationen: In liebevoller Kleinstarbeit werden Szenerien geschaffen, in denen Schmidt und Andrack Wochenendeinkäufe in einen silbergrauen Kombi räumen, am klassischen Late Night-Schreibtisch Fischstäbchen braten oder mit den Kindern auf den Spielplatz gehen. Im Studio, versteht sich von selbst. In ihrer Alltäglichkeit zeichnen sich diese Ereignisse durch einen hohen Grad an Ritualisierung und Durchschnittlichkeit aus; gerade sie auf einer Fernseh Bühne zu präsentieren, offenbart eine spielerische und lustvolle Haltung gegenüber dem Leben an sich. Gleichzeitig wird dabei eine Antihaltung gegenüber klassisch medialer Aufmerksamkeitsökonomie präsentiert, die immer das Neue, das Andere, das Besondere sucht. In der *Harald Schmidt Show* wird das Alltägliche zum allabendlich zelebrierten Spektakel.

In *Die Gesellschaft des Spektakels* von 1967 skizziert Guy Debord eine Gesellschaft, in der das Leben als Scheinwelt und in Form von reproduzierbaren Ereignissen konsumiert wird. Indem einzelne alltägliche Situationen aus ihrem üblichen Kontext herausgelöst und auf einer Fernseh Bühne dargestellt werden, setzt die *Harald Schmidt Show* Debords Spektakel-Begriff performativ um. Dabei wohnt auch der Late Night Show eine Ritualität inne; fast allabendlich zur gleichen Sendezeit lässt sie sich nahtlos in den eigenen Alltag einfügen. Somit ist auch die *Harald Schmidt Show* Teil einer durchspektaku-

larisierten Welt: »Das Spektakel und die wirkliche gesellschaftliche Tätigkeit lassen sich nicht abstrakt einander entgegensetzen; diese Verdoppelung ist selbst doppelt.«¹

Das Rituelle, das diese Handlungen auszeichnet, und der Fakt, dass Schmidt sie auf einer Bühne präsentiert, prädestiniert sie geradezu für eine theaterwissenschaftliche Untersuchung. Von zentralem Interesse sind dabei die Auswahl der alltäglichen Situationen, der jeweilige Bühnenaufbau und Harald Schmidts Spiel auf dieser Bühne. Er inszeniert sich selbst als eine Art modernen Dandy, der den Alltag in ironischer Distanz beobachtet. Während einer inszenierten Alltagssituation wechselt Schmidt permanent zwischen dandyhafter Moderatorenrolle und stereotypisierter Alltagsrolle (so z.B. als Vater beim Einräumen des Wochenendeinkaufes). Indem er sein eigenes Handeln immer wieder kommentiert, stellt er das Spiel, das sich sonst im Alltag vollzieht, als solches aus und gleichzeitig eine Distanz zur jeweiligen Handlung her. Diese gewinnt dadurch an Leichtigkeit und wird auf eine lustvolle Ebene gehoben, sodass auch der Blick des Publikums für diese Perspektiven geöffnet wird.

2 Alltag und Spektakel

Das Spektakel ist der Star unter den Aufführungen: Es ist laut, es ist bunt und es knallt. Kein Wunder also, dass diejenigen, die noch an die Alleinherrschaft des Autors glauben, einiges dafür tun, um dem Spektakel den Garaus zu machen.² Sah sich das Spektakel bis vor kurzem noch mit dem Vorwurf eines »illegitimen, populären und industriellen Theaters«³ konfrontiert, streben jüngere Forschungsansätze nach einer Begriffsbestimmung des Spektakulären jenseits seiner pejorativen Bedeutung. Dabei entpuppt sich das Spektakel als

1 Guy Debord: *Die Gesellschaft des Spektakels*. Aus dem Französischen von Jean-Jacques Raspaud. Berlin: Bittermann, 1996, S. 15f.

2 Vgl. Ulf Otto: »Die Verachtung des Spektakels.« In: Simon Frisch, Elisabeth Fritz u. Rita Rieger (Hg.): *Spektakel als ästhetische Kategorie. Theorien und Praktiken*. Paderborn: Wilhelm Fink, 2018, S. 35–51, hier: S. 37.

3 Ebd., S. 35.

interdisziplinäre Kategorie, in der sich unterschiedliche ästhetische und philosophische Theorien verbinden.⁴

In seinem 1967 erschienenen Manifest *Die Gesellschaft des Spektakels* legt der französische Philosoph Guy Debord den Begriff des Spektakels als Negativ-Folie über seine Wahrnehmung von Gesellschaft. Indem ehemals individuell erlebbare Situationen zu bloßen Repräsentanten ihrer selbst geworden sind, werde das Leben nur noch konsumiert, anstatt gelebt. Das Spektakel steht hier stellvertretend für eine Welt der Show, in der dem Leben der ›Mannequins‹ auf Werbeplakaten und Filmen nachgejagt wird – fern von jeglicher ›echter‹ Empfindung. Eine anhaltende Eventisierung der Gesellschaft beobachtend, wird z.T. auch von einer ›Inszenierungsgesellschaft‹ gesprochen:

Eine schier endlose Abfolge von inszenierten Ereignissen weist darauf hin, daß sich eine ›Erlebnis- und Spektakelkultur‹ gebildet hat, die sich mit der Inszenierung von Ereignissen selbst hervorbringt und reproduziert. In ihr wird Wirklichkeit mehr und mehr als Darstellung und Inszenierung erlebt.⁵

Dem alltagssprachlichen Gebrauch folgend könnten Spektakel als »kulturelle, sportliche aber auch politische Veranstaltungen bezeichnet werden, die sich an ein breites Publikum richten und durch Strategien der sinnlichen Überwältigung, des Erstaunens, der Schaulust und der affektiven Berührung gekennzeichnet sind.«⁶ Ähnlich dem Ereignis oder Event stehen Spektakel außerhalb der täglichen Ordnung. Sie bezeichnen etwas, das sich gerade nicht ›alle Tage‹ vollzieht. Der Begriff des Alltäglichen steht dabei einerseits für das »alle Tage Notwendige«, als auch für »einen als banal, monoton, repetitiv abgewerteten Alltag, dem jede Würde abgesprochen und der als die Sphäre ›uneigentlicher Existenz‹ zu verstehen gegeben wird.«⁷ Oder, um es mit einem Graffiti an einer Außenwand der Braunschweiger Kunsthochschule zu sagen: »Eat, sleep, work, repeat.« Gerade in Bezug auf, bzw. in Abgrenzung zur Kunst und ästhe-

4 Vgl. Simon Frisch, Elisabeth Fritz u. Rita Rieger: »Einführung.« In: Dies. (Hg.): *Spektakel als ästhetische Kategorie*, S. 9–35, hier S. 22.

5 Erika Fischer-Lichte: »Inszenierung und Theatralität.« In: Herbert Willems u. Martin Jurga (Hg.): *Inszenierungsgesellschaft. Ein einführendes Handbuch*. Opladen u. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, 1998, S. 81–93, hier S. 89.

6 Frisch et al.: »Einführung«, S. 11f.

7 Peter Jehle: »Alltäglich/Alltag«. In: Karlheinz Barck et al. (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Stuttgart u. Weimar: Metzler, 2000, S. 104–133, hier S. 111.

tischer Praxis dient das Alltägliche als Inbegriff des Gewöhnlichen und damit gern als Referenzpunkt. Dabei geht es seltener um konkrete Situationen als vielmehr um eine Art und Weise, den Alltag zu erleben: »Das Alltagsleben erscheint uns nur als das Gewohnte, das Banale, das Unwahre. Warum also sollten wir nicht versucht sein, uns von ihm abzuwenden?«⁸

Gut 30 Jahre nach Veröffentlichung der *Gesellschaft des Spektakels* und noch einige Zeit vor der endgültigen Etablierung der Streaming-Dienste steht die *Harald Schmidt Show* im Epizentrum der Kulturindustrie: der Fernsehunterhaltung. Im Jahr 2002 sieht sich Gastgeber Harald Schmidt mit einem anderen Problem konfrontiert als die Situationisten: Er muss den lebenshungrigen Wunsch eines alltagsmüden Publikums nach Unterhaltung erfüllen. Was könnte sich da besser eignen, als eben jenen Alltag in spektakulärer Art und Weise zur Aufführung zu bringen?

3 Alltag als Spektakel

Nach Stand-Up, Schreibtisch-Geplauder und dem obligatorischen Klassenbucheintrag zieht das Alltagsleben der Deutschen in den Bühnenraum des Studio 449 ein, der laut Harald Schmidt an ein kleines Theater erinnere und viel weniger Fernsehstudio sei als alles andere.⁹ Dies im Hinterkopf und Schmidts eigentliche Leidenschaft, die Schauspielerei, vor Augen, wird schnell klar, woher diese kleinen Alltagsszenen ihre Spannung beziehen, auf welche Weise sie ihren Charme zu entfalten wissen und wieso der Entertainer es so virtuos versteht, beide Disziplinen miteinander zu verbinden:

Schmidts [...] Talent zur Improvisation gedeiht am besten, wenn ihm Theatersituationen geschaffen werden. Er braucht eine Bühne im klassischen, nicht im televisionären Sinn, einen Ort, wo er vor Menschen mit Menschen reden kann.¹⁰

8 Henri Lefèbvre: *Kritik des Alltagslebens*. Aus dem Franz. v. Karl Held. München: Hanser, 1974, S. 139.

9 Vgl. Oliver Ruf u. Christoph H. Winter: »Herr Schmidt, wie haben Sie das gemacht?«. Ein Werkstattgespräch«, im vorliegenden Band, S. 251-290.

10 Kay Sokolowsky: *Late Night Solo. Die Methode Harald Schmidt*. Berlin: Aufbau, 2004, S. 62.

Das Bühnenbild: Spektakulär alltäglich

Unter der Anleitung von Chef-Requisiteur Sven-Olav Schmidt, auch bekannt als »der scharfe Sven«, entstehen liebevoll gestaltete Kulissen, in denen Schmidt und Andrack ihre Figuren zum Leben erwecken. So sieht ein Teil des Bühnenraums in Folge 1043 tatsächlich wie ein vergrößerter Kaufmannsladen aus, durch den sich Harald Schmidt, allein schon seiner Größe wegen, wie ein Riese bewegt. Das Bühnenbild beweist hier und in anderen Szenen einen großen Detailreichtum, den auch Schmidt selbst in der ihm eigenen Begeisterung beim Betreten der Bühne kommentiert: »Das ist alles Schuhgeschäft? Sensationell!«¹¹ Tatsächlich ist die Präzision, mit der jegliche, für die Szene notwendigen Gegenstände ihren Platz im Bühnenbild zugewiesen bekommen, bemerkenswert. Sei es das kleine Korbregal mit den Schnäppchenpreisen und das Bild vom Filialleiter inklusive Rechtschreibfehler im Supermarkt oder die Schnürsenkelpäckchen an der Kasse des Schuhgeschäfts: Sven beweist Liebe zum Detail und versteht es in besonderer Art und Weise, dem Publikum vertraute Szenerien zu schaffen. Schmidt: »Das ist ein Supermarkt, wie man ihn kennt.«¹² Mobiliar, wie Regale o.ä. sind dabei im Hintergrund so angeordnet, dass im Zentrum der Bühne eine Spielfläche entsteht, in der Schmidt und seine Spielpartner-innen einander begegnen können. Eine weitere Sensation ist dabei die für Folge 1043 aufgebaute Original-Theke aus der damals populären Comedy-Show *Ritas Welt*, die Schmidt und Andrack zu einer kleinen Diskussion über regionale Eigenheiten bei der Benennung von Gegenständen anregt.¹³ Diese Funktion erfüllen das Bühnenbild und die darin befindlichen Requisiten oft. Sie bieten Spielanreize und Handlungsanlässe oder laden Schmidt zu alltagssemiotischen Kommentaren ein: »So nehmen wir mal ein paar Eier mit. Ganz wichtig: Öko-Eier. Von freilaufenden Studenten gepflückt«, erläutert er und hält einen geöffneten Karton Eier in die Kamera.¹⁴ Öko-Eier, so Schmidt weiter, seien daran zu erkennen, dass sie zu einem beträchtlichen Anteil mit

11 *Harald Schmidt Show* vom 23.1.2003. Online unter: <https://archive.org/details/88619240/Die+Harald+Schmidt+Show++1192++2003-01-23++Mirja+Boes%2C+Schuhladen.avi>, Min. 12:29, zul. abgerufen am 12.9.2022.

12 *Harald Schmidt Show* vom 20.2.2002. Online unter: <https://archive.org/details/87443344/Die+Harald+Schmidt+Show++1043++2002-02-20++Alexandra+Maria+Lara%2C+Angelo+Kelly%2C+Einkaufen+im+Supermarkt.avi>, Min. 15:51, zul. abgerufen am 12.9.2022.

13 Vgl. ebd., Min. 17:08.

14 Vgl. ebd., ab Min. 24:20.

Federn bedeckt seien. »Junge Studentinnen kaufen das einfach im blinden Vertrauen auf das Öko-Huhn«, klagt er, »und wissen nicht mehr, dass man jedes Ei vorsichtig rausnehmen muss, um zu testen, ob die Eier ganz sind.«¹⁵ Einen weiteren Höhepunkt derartiger Produktpräsentationen stellt Folge 1197 dar, in der Schmidt und Andrack unterschiedliche Waren in den Kofferraum eines VW Passats einladen.¹⁶ Wichtigstes Stilmittel ist dabei die bewusste Nennung von Markennamen, womit Schmidt ein zentrales Merkmal der Pop-Literatur der 90er-Jahre zur Aufführung bringt:

Zweifellos [...] sei die Markenwelt inzwischen so ausdifferenziert, ›daß es heute wohl möglich wäre, mit einem Dutzend Begriffen ein bestimmtes Milieu, einen charakteristischen Lebensstil so verbindlich zu veranschaulichen, wie es zu anderen Zeiten selbst mit vielfachem Beschreibungsaufwand nicht gelungen wäre.‹¹⁷

Es ist eben »alles [...] Botschaft in dieser Welt, nichts dient allein dem Gebrauch.«¹⁸ Etwas pessimistischer formuliert: »Warenwelt und Verdinglichung bedrohen nicht nur die gesamte gesellschaftliche Formation, die Trivialität des Alltäglichen droht auch, jegliche Erfahrung zu verschlingen.«¹⁹ In der *Harald Schmidt Show* scheint das Gegenteil der Fall zu sein. So lassen sich in Svens Bühnenbildern jedenfalls ganze Erfahrungswelten entdecken. Schmidts Begeisterung ist es, die den Alltag dabei zum Spektakel werden lässt. Jedes einzelne Detail ist dabei von höchster Bedeutung: »Ganz wichtig: Der Maisenknödelbaum.«²⁰

15 Ebd., Min. 24:50.

16 Vgl. *Harald Schmidt Show* vom 31.1.2002. Online unter: <https://archive.org/details/88619240/Die+Harald+Schmidt+Show++1197++2003-01-31++Anna+Lührmann%2C+Wochenendeinkäufe.avi>, ab Min. 09:44, zul. abgerufen am 12.9.2022.

17 Bernd W. Seiler: »Die leidigen Tatsachen. Von den Grenzen der Wahrscheinlichkeit in der deutschen Literatur seit dem 18. Jahrhundert.« Stuttgart: Klett-Cotta, 1983, S. 263, ziti. nach Moritz Baßler: *Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten*. München: C.H. Beck, 2002, S. 165f.

18 Gustav Seibt: »Aussortieren, was falsch ist. Wo wenig Klasse ist, da ist viel Generation: Eine Jugend erfindet sich.« In: *DIE ZEIT* v. 02.03.2000. Online unter: https://www.zeit.de/2000/10/200010.generationen_.xml, zul. abgerufen am 12.9.2022.

19 Lawrence Grossberg: »Alltag.« In: Hans-Otto Hügel (Hg.): *Handbuch Populäre Kultur. Begriffe, Theorien und Diskussionen*. Stuttgart u. Weimar: Metzler, 2003, S. 102–109, hier S. 104.

20 *Harald Schmidt Show* vom 31.1.2002. Online unter: <https://archive.org/details/88619240/Die+Harald+Schmidt+Show++1197++2003-01-31++Anna+Lührmann%2C+Wochenendeinkäufe.avi>, Min. 29:52. Letzter Abruf: 12.9.2022.

Aller Detailverliebtheit zum Trotz wird sich in Folge 1199 für eine minimalistische Herangehensweise entschieden. Zwei Stühle und ein Tisch: Das soll genügen, um den Spielort als Zugabteil zu kennzeichnen: »Das wäre der Zug. Sehr brechtisch gehalten«²¹ kommentiert Schmidt das Setting und beweist erneut klassische Bildung: Realistisch solle es schon sein, einen »Sauerkraut-Naturalismus« wolle man allerdings nicht heraufbeschwören.²² Um das Bild zu komplettieren, erläutert er: »Wir nehmen an, dass hier das Fenster ist, damit wir zur Kamera hin spielen können.«²³ »Profis« eben.²⁴ Die Bewegung des Zuges muss dabei durch das Spiel der beiden Akteure verdeutlicht werden. Andrack: »Wir können aber ein bisschen wackeln.« Schmidt: »Das müssen wir spielen, ja.«²⁵ Anhand einer weiteren Bemerkung Schmidts wird dabei bereits eine besondere Eigenart seiner Spielweise sichtbar: »Das ist die klassische Improvisationstheater-»Wir spielen einen Sketch in der Eisenbahn«-Bewegung.«²⁶ Fast jede Handlung oder Äußerung wird im Spiel angekündigt oder anschließend kommentiert, so als wollten Andrack und Schmidt das Versinken des Publikums in die Situation verhindern. Hier geht es nicht darum, das Spiel als »echt« zu verkaufen, im Gegenteil: Es geht darum, das Spiel als solches auszustellen:

Einem Spektakel beizuwohnen oder es sogar zu genießen, lässt die Zuschauerinnen und Zuschauer eine Bewegung nachvollziehen, indem sie zwischen Eintauchen in eine Illusion und distanzierter Dechiffrierung von Zeichen zwischen Affizierung und Reflexion oszillieren und gerade dadurch in spezifischer Weise Bedeutung generieren.²⁷

Besonders gut gelingt dies, wenn es zu Überschneidungen zwischen imaginierem Spielort und tatsächlichen Gegebenheiten auf der Bühne kommt: Wenn es Schmidt z.B. wirklich schwer fällt mit dem Kinderwagen zwischen Bank und Sandkasten hindurch zu manövrieren oder wenn sich bei »Essen im Zug« aus der Frage »Wo willst du sitzen«, die sich zunächst auf die Bühnensituation zu beziehen scheint, eine Sequenz ergibt, in der es schließlich im Spiel da-

21 *Harald Schmidt Show* vom 5.2.2003. Online unter: <https://archive.org/details/88619240/Die+Harald+Schmidt+Show++1199++2003-02-05++Heike+Makatsch%2C+Essen+im+Zug.avi>, Min. 09:08, zul. abgerufen am 12.9.2022.

22 Vgl. ebd., Min. 09:12, 10:06, zul. abgerufen am 12.9.2022.

23 Ebd., Min. 11:58.

24 Ebd., Min. 12:03.

25 Ebd., Min. 09:15.

26 Ebd., Min. 11:50.

27 Frisch et al.: »Einführung«, S. 16.

rum geht, wer wo sitzen muss, um der Fahrtrichtung zu entsprechen.²⁸ Gern und häufig nimmt Schmidt auch Bezug auf die Künstlichkeit der Situationen. Schmidt: »Wieso ist der Einkaufswagen schon gepackt?« Andrack: »Äh, du bist schon ein bisschen unterwegs.« Schmidt: »Ach so.«²⁹ und stellt somit die »Gemachtheit«³⁰ der Situation aus.

Statt Alltagsflucht vollzieht die *Harald Schmidt Show* Überwindung durch Konfrontation: So ermöglicht das Bühnenbild, dass Schmidt verschiedene Herausforderungen des Alltags benennt, wie bspw. das Einräumen der Waren an der Kasse: »Hektische Blicke bei den Herrschaften, die noch anstehen, dass eventuell ein Joghurtbecher ins falsche Abteil rollen könnte!«³¹ Dabei benennt Schmidt die feinen emotionalen Nuancen des Alltags und jene emotionalen Regungen, die Menschen sonst zu verbergen suchen.

Sven-Olav Schmidts Bühnenbilder bilden mehr als den Rahmen, in dem sich Harald Schmidts Spiel vollzieht. Sie markieren die Grenze zwischen Fernsehshow und Theateraufführung, liefern Spielanlässe und Anknüpfungspunkte für Schmidts assoziative Gedankengänge und begeistern durch ihren Detailreichtum. Um es möglichst pathetisch zu formulieren: Svens Bühnenbilder sind der Sand für Haralds Spielplatz. Und jetzt weiter mit dem Rollenspiel.

Spektakuläres Spiel

Innerhalb dieser Bühnenbilder bewegen sich Schmidt und Andrack zunächst oft in ihren Rollen als Fernsehmoderator bzw. Sidekick. Die Rollen für die jeweilige Szene entwickeln sie stets erst während des Spiels. Den Modus Operandi dieser Szenen erläutert Schmidt in Folge 1199 so:

28 Vgl. *Harald Schmidt Show* vom 5.2.2003. Online unter: <https://archive.org/details/88619240/Die+Harald+Schmidt+Show++1199++2003-02-05++Heike+Makatsch%2C+Essen+im+Zug.avi>, Min. 09:55, 12:07, zul. abgerufen am 12.9.2022.

29 *Harald Schmidt Show* vom 20.2.2002, online unter: <https://archive.org/details/87443344/Die+Harald+Schmidt+Show++1043++2002-02-20++Alexandra+Maria+Lara%2C+Angelo+Kelly%2C+Einkaufen+im+Supermarkt.avi>, Min. 19:54, zul. abgerufen am 12.9.2022.

30 Ruf/Winter: »Herr Schmidt, wie haben Sie das gemacht?« S. 267.

31 *Harald Schmidt Show* vom 20.2.2002. Online unter: <https://archive.org/details/87443344/Die+Harald+Schmidt+Show++1043++2002-02-20++Alexandra+Maria+Lara%2C+Angelo+Kelly%2C+Einkaufen+im+Supermarkt.avi>, Min. 19:36, zul. abgerufen am 12.9.2022.

Und wir wissen nicht, was wir sagen. Also wir springen total jetzt in die Situation rein, wir sind im Grunde jetzt Menschendarsteller, ja? Die also sozusagen total spontan sich zum ersten Mal begegnen und nicht wissen, was geredet wird [...]. Und es ist sehr, sehr spannend und es wird ganz toll, bin ich sicher!³²

Es ist auch keine Seltenheit, dass Schmidt in die Rolle des Regisseurs schlüpft und seinen Spielpartner-innen detaillierte Handlungsvorschläge unterbreitet.³³ Diese Offenlegung der Rollen- und Szenenentwicklung trägt zur Unterhaltung des Publikums und der Spannung der Szenen bei, da das Publikum Schmidt so bei seinen assoziativen Gedankengängen beobachten kann. Dabei muss beachtet werden, dass die jeweilige Rolle einem stetigen Wandel unterliegt und es durchaus vorkommen kann, dass Schmidt entweder die komplette Figur ablegt, um eine neue aufzunehmen, oder während des Spiels z.B. in der Interaktion mit dem Bühnenbild neue Handlungsmöglichkeiten oder Persönlichkeitsmerkmale entdeckt, die das Publikum zu einem Umdeuten der Figur zwingen.³⁴ Ist eine Rolle erst einmal gefunden, liegt der Fokus der Aufmerksamkeit insbesondere auf der Spielweise von Schmidt und seinen Spielpartner-innen. Die Figuren werden dabei gerade so weit entwickelt, dass sie erkennbar werden, gleichzeitig wird durch bestimmte Leerstellen wie bspw. Kostüm oder Maske (Schmidt und Andrack spielen meist in der Kleidung, die sie als Sidekick, bzw. Moderator tragen) genug Raum für die Vorstellungskraft des Publikums gelassen, das nun aufgefordert ist, die fehlenden Informationen zu ergänzen. Dabei mutet es schon fast gespenstisch an, wie perfekt Schmidt es versteht, den einzelnen Rollen aus dem Stegreif heraus Leben einzuhauchen. Durch das Fehlen der Kostüme rücken die Handlungen der Figuren in den Fokus, die Schmidt immer wieder kommentierend einordnet.³⁵ Ähnlich verfährt er mit der Sprache. Häufig lässt Schmidt seine Figuren erst einen Satz sagen, wenn er diesen vorher angekündigt hat: »Und dann kommt ein Hammer-Satz von mir! Oder willst du den ersten Hammersatz sagen? Ich

32 *Harald Schmidt Show* vom 5.2.2003. Online unter: <https://archive.org/details/88619240/Die+Harald+Schmidt+Show++1199++2003-02-05++Heike+Makatsch%2C+Essen+im+Zug.avi>, Min.09:19, zul. abgerufen am 12.9.2022.

33 Vgl. bspw. *Harald Schmidt Show* vom 3.4.2002. Online unter: <https://archive.org/details/87443344/Die+Harald+Schmidt+Show++1066++2002-04-03++A-ha%2C+Findulin%2C+Kinderspielplatz.avi>, Min. 22:51, zul. abgerufen am 12.9.2022.

34 Vgl. ebd.

35 Vgl. ebd., Min. 23:15.

hab 'nen tollen ersten Hammersatz.«³⁶ Schmidt zeigt damit, dass er spielt. Er zeigt aber auch, dass bestimmte Sätze derart fest mit der Vorstellung einer Personengruppe verbunden sind, dass es oft nur einen einzigen davon braucht, um eine Figur zu charakterisieren. Es ist auch dieses uneigentliche Sprechen, das konsequente Aufzeigen von Sätzen und das Sprachgefühl Harald Schmidts, welches das Spektakuläre an seinem Spiel ausmacht. In einer permanenten Reflexion des eigenen Spiels zeigt Schmidt die zu Stereotypen verkommenen gesellschaftlichen Rollen auf.

Letztlich können Spektakel jeglicher Formate als Schwellenerfahrungen bezeichnet werden, die aus der Beziehung zwischen Aufführenden und Zuschauenden resultiert. Sie bestimmen damit den Prozess, der zwischen Subjekt und Objekt abläuft. Juliane Rebentisch beschreibt derartige Verfahren der Ästhetisierung als Möglichkeit einer Erfahrung, in der alle Teilnehmenden »im lebendigen Austausch mit der Welt in eine Differenz zu sich selbst, und das heißt immer auch: zu ihrer jeweiligen Rolle als Teilnehmer an einer sozialen Praxis geraten können.«³⁷

Schmidt ist dann in Hochform, wenn er Personen zu Klischees werden lässt, Rollenbiografien im Spiel erfindet und diese stereotypisierten Figuren nun zugespitzt darstellt. In Rücksprache mit seinen Spielpartnerinnen werden Figuren und Handlungsverlauf während des Spiels weiterentwickelt.³⁸ Diese spontane, und in ihrem bewusst zur Schau gestellten Dilettantismus glänzende Spielweise, die sich im Moment vollzieht, kurzfristig abgesprochen und spontan kommentiert wird, erinnert auch an das kindliche Spiel »Mutter-Vater-Kind« und die darin erprobten gesellschaftliche Rollen.

Einen Höhepunkt der Klischee-Dichte bildet die Folge 1066. Auf dem Kinderspielplatz schlüpfen Schmidt und Andrack vor der Kulisse von Sandkasten, Rutsche und Wippe in unterschiedliche Vater- und Mutterrollen und markieren so gewohnte gesellschaftliche Stereotype. Für ausreichend Konfliktpo-

36 *Harald Schmidt Show* vom 5.2.2003. Online unter: <https://archive.org/details/88619240/Die+Harald+Schmidt+Show++1199++2003-02-05++Heike+Makatsch%2C+Essen+im+Zug.avi>, Min.13:28, zul. abgerufen am 12.9.2022.

37 Frisch et al.: »Einführung«, S. 18.

38 Vgl. z.B. *Harald Schmidt Show* vom 3.4.2002. Online unter: <https://archive.org/details/87443344/Die+Harald+Schmidt+Show++1066++2002-04-03++A-ha%2C+Findulin%2C+Kinderspielplatz.avi>, ab Min. 27:13, zul. abgerufen am 12.9.2022.

tential ist ebenfalls gesorgt, wobei die Konfliktlinien häufig entlang sozioökonomischer Grenzen gezogen werden. In Folge 1066 spielen Manuel Andrack und Harald Schmidt einen Ausflug auf den Kinderspielfeldplatz und haben dabei eine, bzw. in Schmidts Fall zwei Puppen ausgewählt, die Kinder repräsentieren sollen. In seiner neu gefundenen Mutter-Rolle hat Schmidt als Proviant u.a. einen »Sechserpack Sunkiss« dabei, während Andracks Puppen-Kind »selbstgemachtes Sprudelwasser« bekommt.³⁹ Auch Unterschiede in der Kindererziehung wirken als Stein des Anstoßes. In der gleichen Folge platziert bspw. Manuel Andrack sein Puppen-Kind am Ende der Rutsche so, dass es für das Puppen-Kind von Harald Schmidt unmöglich wird, zu rutschen, ohne das andere zu verletzen. Anscheinend auf Ärger aus, setzt Andrack nun noch »eine Schippe drauf: »Und dann immer so Sand drauf schmeißen.«⁴⁰ Besonderen Charme entfalten diese Szenen, wenn Schmidt und Andrack in ihren Rollen miteinander in Kontakt treten, sich mit den Requisiten vertraut gemacht haben und diese auch zu nutzen wissen. Nach der mehrfach wiederholten Frage »Gehst du bitte mal weg?«, schubst Schmidt nun das eigene Puppen-Kind mit einem lautstarken: »Dann nimm das!« die Rutsche hinunter.⁴¹ Somit nutzt er das fiktive Kind als Ventil der Aggressionen, die unter der Fassade der verständnisvollen, lieben Mutter lauern. Ergeben sich keine Konflikte aus dem vorhandenen Material oder zwischen den Spielpartner:innen, werden diese in der Vorstellung konstruiert: So imaginiert Schmidt beispielsweise in Folge 1199 eine »reiche Witwe«,⁴² die versucht, mit dem von Schmidt und Andrack dargestellten Ehepaar in Kontakt zu treten. Schmidt: »Aber wir können nicht, weil wir müssen uns auf uns konzentrieren, wir müssen in regelmäßigen Abständen Tabletten nehmen und sind auch ein bisschen enttäuscht vom Besuch bei den Kindern.«⁴³

In Folge 1066 werden schließlich noch allerhand Skurrilitäten abgearbeitet, die den Ausflug auf den Kinderspielfeldplatz zum Spektakel machen: »Ein total kinderlieber« und potentiell lebensbedrohlicher Staffordshire-Terrier wird von

39 Vgl. ebd., ab Min. 22:55, zul. abgerufen am 12.9.2022.

40 Ebd., Min. 31:38.

41 Vgl. ebd., ab Min. 31:44.

42 *Harald Schmidt Show* vom 5.2.2003. Online unter: <https://archive.org/details/88619240/Die+Harald+Schmidt+Show++1199+-+2003-02-05+-+Heike+Makatsch%2C+Essen+im+Zug.avi>, Min. 12:38, zul. abgerufen am 12.9.2022.

43 Ebd., Min. 13:02.

Harald Schmidt auf allen Vieren mit Hingabe dargeboten.⁴⁴ Außerdem wird ein aufsehenerregender Auftritt einiger Jugendlicher mit »leicht provokantem Verhalten«, die auf der Rückenlehne der Spielplatzbank hocken, sich Bananen als Penis-Attrappe vor den Schritt halten, und, natürlich, »so« die Rutsche hochgehen, dargestellt.⁴⁵ Es sind Szenen wie diese, die das naive Publikum in Erstaunen versetzen, mit Sehgewohnheiten brechen und so eine Atmosphäre des Unberechenbaren schaffen, die das Spektakuläre im schmidtschen Spiel prägen. Indem das Publikum derartig dem spontanen Einfallsreichtum des Entertainers ausgeliefert ist, halten diese Szenen ihre Spannung. So ist es natürlich auch eine Sensation, wenn Schmidt und Andrack gegen Ende der Szene noch einmal auf der Wippe Platz nehmen. Kommentiert wird der Schalk so: »Und jetzt kommt natürlich die große, lustige Nummer: Die Erziehungsberechtigten schaukeln. Und sind total lustig und fröhlich und jung geblieben.«⁴⁶

In der real existierenden »Gesellschaft des Spektakels« haben sich Biografien medial so verbreitet, dass jeder Versuch individueller Lebensführung zum Scheitern verurteilt ist. »Die Stereotypen sind die herrschenden Bilder einer Epoche, die Bilder des herrschenden Spektakels.«⁴⁷ Hier dienen sie nur mehr dazu, bestehende Herrschaftsverhältnisse fortzuschreiben. Es liegt also auch etwas Melancholisches im Spiel von Harald Schmidt. Mit Rückgriff auf Debord und die Kritik der Situationistischen Internationalen lässt sich argumentieren, dass die Welt, die hier dargestellt wird, zwar eine ist, die wahrscheinlich vielerorts gelebt wird, allerdings keine mehr ist, die erlebt wird. Die Stereotype, die Schmidt so gewissenhaft heraufzubeschwören vermag, zeigen eben auch: »Alles was unmittelbar erlebt wurde, ist in eine Vorstellung entwichen.«⁴⁸

Spektakuläre Störmanöver

Getrieben vom »inneren Goetz«⁴⁹ fährt Harald Schmidt einen silbergrauen VW Passat über die Studiobühne. Er muss rückwärts einparken, damit in den Kof-

44 Vgl. *Harald Schmidt Show* vom 3.4.2002. Online unter: <https://archive.org/details/87443344/Die+Harald+Schmidt+Show++1066++2002-04-03++A-ha%2C+Findulin%2C+Kinderspielplatz.avi>, ab Min. 33:09.

45 Vgl. ebd., ab Min. 34:25.

46 Ebd., Min. 32:20.

47 Raoul Vaneigem: *Handbuch der Lebenskunst für die jungen Generationen*. Hamburg: Edition Nautilus, 2008, S. 160.

48 Debord: *Die Gesellschaft des Spektakels*, S.13.

49 Gemeint sind Rainald Goetz und seine Lust am öffentlichen Skandal.

ferraum des Allerweltsautos anschließend die Wochenendeinkäufe eingeladen werden können. Selbstverständlich wäre es auch möglich gewesen, die ganze Chose auf einem Parkplatz zu drehen, doch ein Auto auf einer Studiobühne, noch dazu auf dieser nicht allzu großen, ist das größere Spektakel. Wie im Improvisations-Theater steckt Harald Schmidt sich selbst einen Handlungsrahmen, in dem er assoziativ, spontan und situativ (un-)angemessen agieren kann. Das Einparken gestaltet sich, wie vorherzusehen war, schwierig, sodass Schmidt, trotz der unterstützenden Einweisungsgesten Manuel Andracks ein Loch in die Bühne fährt.⁵⁰ Ganz Showmaster erkennt Schmidt das aufsehenerregende Potential dieser Situation natürlich sofort und nutzt die Gelegenheit zur Inszenierung: Statt die Bühne zügig reparieren zu lassen, lässt er um das Loch herum einen rot weiß gestreiften Bauzaun aufstellen, der auch in der kommenden Folge noch sichtbar ist. Aus der vermeintlichen Panne wird damit ein spektakuläres Ereignis, durch dessen offensive Kenntlichmachung eine Serialität zwischen den Sendungen hergestellt wird. Auch in den folgenden Sendungen kann nun auf diese Aktion referiert werden; sie bleibt im Bühnenbild der Show sichtbar. Dadurch schreibt sie sich ins Gedächtnis des Publikums und der Geschichte des Fernsehens ein. Dem Spektakel ›Harald fährt ein Loch in die Bühnentreppe‹ wird so in Form einer Baustelle ein temporäres Denkmal gesetzt.

Andere Situationen ähnlicher Radikalität finden sich insbesondere im Umgang mit den Kindern im Spiel. Immer wieder bricht sich hier eine Grausamkeit durch, die Schmidts Figuren ansonsten sorgsam unter dem Deckmantel der Freundlichkeit verstecken: »Da hat man den dicken Pummel gerade so reingequält«,⁵¹ ist nur ein Beispiel von vielen. Wird hier vor allem mit sprachlicher Entgleisung gearbeitet, geht Schmidt an anderen Stellen noch weiter: So knallt er den Kopf der Kinderpuppe während des inszenierten Einkaufs im Supermarkt in Folge 1043 urplötzlich und mit voller Wucht an das Zigarett regal,⁵² schubst in der Kinderspielplatz-Folge 1066 ein anderes mit aggress-

50 Vgl. *Harald Schmidt Show* vom 5.2.2003. Online unter: <https://archive.org/details/88619240/Die+Harald+Schmidt+Show++1197+-+2003-01-31+-+Anna+Lührmann%2C+Wochenendeinkäufe.avi>, Min. 13:43, zul. abgerufen am 12.9.2022.

51 *Harald Schmidt Show* vom 20.2.2002. Online unter: <https://archive.org/details/87443344/Die+Harald+Schmidt+Show++1043+-+2002-02-20+-+Alexandra+Maria+Lara%2C+Angelo+Kelly%2C+Einkaufen+im+Supermarkt.avi>, Min. 20:52, zul. abgerufen am 12.9.2022.

52 Vgl. ebd., Min. 25:49.

sivem Schwung die Rutsche hinunter, um das fiktive Kind Manuel Andracks zu treffen,⁵³ oder drückt, als versteckte erzieherische Maßnahme, den schmalen Arm eines Puppen-Kindes etwas zu fest.⁵⁴ Der österreichische Dramatiker Ödön von Horváth nannte derartige Vorgänge in seinen Stücken die »Demaskierung des Bewusstseins«, die letzten Endes das Wesen der Synthese aus Ernst und Ironie sei.⁵⁵

Der dargestellte Alltag in der *Harald Schmidt Show* wird häufig durch bewusst hergestellte, oder durch Zufall entstandene, stets gern angenommene, spektakuläre Störmanöver gebrochen und macht so Unsichtbares sichtbar. In einer Art performativen Medienwissenschaft beschreibt Schmidt somit einerseits die Trivialität und Gleichförmigkeit des Alltags und zeigt gleichzeitig dessen Sollbruchstellen und Abgründe auf. So bricht nicht nur das Reale immer wieder ins schmidtsche Schauspiel ein, nein auch der Horror findet Einzug ins inszenierte Alltagsleben. In der Kulisse des gemütlichen Tante-Emma-Ladens, in dem Harmonie, Kaufkraft und Glückseligkeit herrschen sollen, hat man eben immer noch schlechte Laune, weil sich das Leben irgendwie doch nicht so anfühlt, wie es auf den Werbeplakaten aussieht. Obwohl man doch alles hat. Sogar die Öko-Eier mit den Federn dran.

4 Schluss

Harald Schmidt macht auf der Bühne Sachen, die im echten Leben nerven: Mit den Kindern im Supermarkt den wöchentlichen Einkauf erledigen, eben jenen Einkauf in den Kofferraum eines herkömmlichen Kombis laden und mit dem schon etwas angegrauten Ehemann im Zug nach Hause fahren. Indem er diese Situationen auf einer Fernseh Bühne präsentiert, werden sie dem Status des Alltäglichen enthoben. Schmidts exaltiertes Spiel und die Unberechenbarkeit seiner Einfälle tun ihr Übriges, um den Alltag der Deutschen in der *Harald Schmidt Show* zum Spektakel werden zu lassen. In dem Publikum

53 Vgl. *Harald Schmidt Show* vom 3.4.2002. Online unter: <https://archive.org/details/87443344/Die+Harald+Schmidt+Show+-+1066+-+2002-04-03+-+A-ha%2C+Fin-dulin%2C+Kinderspielplatz.avi>, Min. 31:44, zul. abgerufen am 12.9.2022.

54 Vgl. ebd., Min. 29:02, zul. abgerufen am 12.9.2022.

55 Vgl. Ödön von Horváth: »Gebrauchsanweisung«. In: Ders.: *Gesammelte Werke*. Bd. 11. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1988, S. 215.

vertrauter Atmosphäre der Bühnenbilder von Sven-Olav Schmidt bewegt Harald Schmidt sich geschmeidig-souverän. In Kontakt mit seinen Spielpartnern innen Manuel, Suzana oder Helmut entwickelt er während des Spiels stereotypisierte Figuren, die den Alltag der Deutschen pointiert abbilden. Dabei verkauft sich die *Harald Schmidt Show* mal als Kultursendung, mal als Lebensratgeber und findet insbesondere Freude darin, die passenden (Marken-)Produkte für ihr Publikum vorzustellen. Schmidt erweist sich somit als scharfer Beobachter seiner Zeit, der es gewitzt versteht, alltägliche Handlungen spektakulär zu inszenieren.

Gregor Balke

Die Show als Hinterbühne, Rollenspiel und Rahmenbruch

Harald Schmidt und die selbstreflexiv-ironische
Inszenierung des Fernsehens

1 Einleitung

Harald Schmidt war als Host seiner Late Night Show eine Figur der Bühne. Als gelernter Schauspieler kam er von der Theater- und Kabarettbühne auf die damals neue geschaffene Bühne der Late Night des deutschen Privatfernsehens – und wurde schnell zu einer Grenzfigur, die den Erwartungsrahmen sprengte. Dass er immer wieder Grenzen ausreizte, Ungewohntes erprobte und aus dem Rahmen fiel, entwickelte sich zu einem entscheidenden Charakteristikum der TV-Persona Schmidt. Doch Schmidt musste diese Persona erst kultivieren. Die Souveränität des Entertainers und sein subtiles wie zotiges Spiel mit den Erwartungserwartungen (Luhmann) formten sich – buchstäblich performativ – von Show zu Show. Die Rolle, die dabei von ihm erwartet wurde, erwies sich schnell als enges Korsett und gleichermaßen willkommenen Einhegung, die nach Überschreitung verlangte. Rollen – Plural! – waren es, die der Ironiker Schmidt als elastische, relationale und temporäre Gewänder an- und abstreifte und dabei zwischen ihnen und ihren theatralen und meta-kommunikativen Rahmungen – gerne auch das Verhältnis von Vorder- und Hinterbühne verwischend – stetig wechselte. Damit sind die wesentlichen Begriffe bereits benannt, mit denen im Folgenden das mediensoziologische Deutungspotenzi-

al des Phänomens Harald Schmidt mit engem Bezug zu seiner Show zunächst als ambivalentes Rollenverhältnis (2), als inszenatorisches Spiel mit Rahmen und Hinterbühnen (3) und schließlich als unterhaltungswirksame Sezierung (vermeintlich) banaler Alltäglichkeiten (4) skizziert werden soll. Die Bühne – ein zweifellos zentraler biografischer Topos in Schmidts Karriere¹ – fungiert dabei als buchstäblicher und zugleich heuristischer Ort des Geschehens, auf und mit dem die charakteristische Ästhetik der Show sowie Schmidts Wirken greifbar werden. Er selbst hat betont, dass der »Bühnenraum im Studio 449 [...] wirklich an ein kleines Theater oder ein Variété [erinnert].«² Erving Goffman wiederum hat den Begriff der Bühne prominent für das soziologische Verständnis von Situationen und Interaktionen fruchtbar gemacht und in seinen späteren Arbeiten die Perspektiven mit Blick auf Rollen und Rahmen maßgeblich erweitert. In diesem Sinne wird Goffman – gewissermaßen als soziologischer Sidekick – das Begriffs- und Theoriefundament liefern, um im Folgenden das Medienphänomen Harald Schmidt anhand ausgewählter Typiken und Praktiken des Populären zu betrachten.

2 Aus der Rolle gefallen – Schmidts ironisch-distanzierte Bühnenpräsenz

Harald Schmidts berüchtigte Mischung aus Gleichmut, Souveränität, Ironie und schwer zu greifender Ambivalenz war nicht von Beginn an sein Markenzeichen – ein distanziertes Rollenverständnis gleichwohl schon. In einer der frühen Ausgaben der *Harald Schmidt Show*, genauer am 24. Januar 1996, begrüßte er Hardy Krüger als Gast. Schmidt war noch auf der Suche nach (s)einer Rolle in der durch ihn erst kürzlich eingeläuteten deutschen Late Night.

1 Schmidts erste Bühnenerfahrung kann man wohl in der katholischen Kirche verorten, wo er als Ministrant eine Inspirationsquelle für frühe Rollen fand: »Erst habe ich viel den Priester gespielt, mir ein Badetuch umgehängt und gepredigt, Oblaten als Hostien verteilt. Später habe ich dann bei Kaffeerunden angefangen, die Nachbarn nachzumachen oder den Lehrer« (Schmidt z. n. Andreas Otto: »Harald Schmidt wird 60: Seine katholische Seite«. Auf: *Kirche+Leben*, dort datiert am 18.8.2017, <https://www.kirche-und-leben.de/artikel/harald-schmidt-wird-60-seine-katholische-seite>, zul. abgeruf. am 30.3.2022).

2 Vgl. Oliver Ruf u. Christoph H. Winter: »Herr Schmidt, wie haben Sie das gemacht? Ein Werkstattgespräch«, in diesem Band, S. 251–290, S. 267.

Krüger hingegen kam als international renommierter Schauspieler in die Show und diktierte von Beginn an das Geschehen. Bereits bei der Begrüßung ließ er sich so lange feiern, dass Schmidt schon reflexartig vor seinem Gast Platz nahm, um kurz darauf wieder aufzustehen und die Höflichkeitsgeste nachzuholen. Schmidt sollte Krüger in diesem Interview bis zum Ende hinterherlaufen. Aber Schmidt ließ ihn irgendwann auch einfach laufen, blieb selbst weitgehend passiv und ließ den Star gewähren. Krügers Redezeit war dementsprechend lang und das Interview eher ein Monolog mit Schmidt als gut bezahltem Zuhörer. Krüger gab sogar wenig subtil Regieanweisungen. Während des Gesprächs – als Krüger offenbar dachte, Schmidt wolle das Interview beenden – gab er ihm deutlich hörbar das Stichwort »Robert Redford«. Schmidt reagierte mit einem überspielten »Jawoll« und leitete dann entgegenkommend über mit »Sie haben, *glaube ich*, einen ganz guten Draht zu einem der größten Stars in Hollywood ... Robert Redford.« Krüger – ganz der Schauspieler – gab sich völlig überrascht und erzählte schließlich von seinen US-Bekanntschäften, inklusive »Bob Redford«, wie er ihn fortan nannte. Absprachen von der Hinterbühne und kleine Rahmenbrüche deuteten sich hier schon unfreiwillig an. Später sollten sie zum konstitutiven Teil der Show werden. Ich werde darauf zurückkommen.

Zunächst aber zur Rolle Schmidts als Host: Krüger drängte ihm geradezu paternalistisch diese Rolle auf – der US-erfahrene Gast, der dem Neuling mal das Geschäft zeigt. Schmidt wurde im Laufe seiner Karriere – nicht nur hier von Krüger – immer wieder in eine Rolle gedrängt. Doch statt diese Rolle jeweils anzunehmen und brav auszufüllen, präsentierte und adressierte Schmidt fortan die Rollenambivalenz im Verhältnis zur Show und ihren Konstitutionsbedingungen. Je mehr seine Karriere an Fahrt aufnahm, desto mehr entfernte er sich von dem sauberen, eher klassisch anmutenden Moderationsstil, dem er anfangs noch folgte, was ihm aber auch da nie recht gelang – und bald auch nicht mehr gelingen wollte. Dass die akkurat nach Skript eingestudierte Moderation seinem Stil nicht entsprach, deutete sich nicht nur in seiner Zeit bei *Verstehen Sie Spaß?* (1992–1995) an, sondern bereits während der für den *Sender Freies Berlin* produzierten Show *MAZ ab!* (1988–1991). Die Moderationen seien »steif« gewesen, so seine damalige Unterhaltungsredakteurin Karin Zahn, die eigentliche Stärke lag schon damals nicht in der Moderations-Routine, sondern in den Warm-Ups vor der eigentlichen Aufzeichnung: »bei denen haben wir uns kringelig gelacht, bis wir es irgendwann einmal aufgezeichnet haben, weil uns klar wurde: *das* ist die eigentliche Sendung. Das,

was er da gemacht hat, macht er im Grunde heute noch«.³ Schmidt konnte sich bereits dort nicht in dem vorgegebenen und erwarteten Rahmen bewegen. »Mit Hinweisen in eigener Sache, wie ›Ich bin hier in ein enges Konzept eingebunden« [...] zeigte Schmidt von Anfang an die Instrumente, legte den Rahmen bloß«.⁴ Schmidt fügte sich nicht ein. Was für andere aufstrebende Moderator:innen ein Karriere gefährdendes Problem gewesen wäre, sollte ein entscheidendes Charakteristikum der TV-Persona Schmidt werden. Man könnte – etwas paradox – auch sagen, Schmidt ging in der Rolle des Moderators nie ganz auf. Bei Sartre gibt es das berühmte Beispiel des Kellners, der seine Rolle so gut spielt, dass er gleichsam zum Kellner wird und damit seine Identität – für sich und andere – performativ herstellt. »[E]r spielt Kellner *sein* [...]; der Kellner spielt mit seiner Stellung, um sie zu *realisieren*«.⁵ Schmidt ist als Moderator nie dieser Kellner gewesen. Anders als Hans Rosenthal, Peter Frankenfeld oder Hans-Joachim Kulenkampff, die er bekanntlich sehr schätzt, konnte Schmidt die Perfektion oder zumindest Kohärenz des Showmasters bzw. Late Night-Hosts (beide Moderations-Ansprüche wurden von Schmidt ständig adressiert) nicht eins zu eins auf die Bühne bringen. Stattdessen präsentierte er sich als Unterhalter, der die Rolle des Showmasters für das Publikum entweder performativ sabotierte oder – das andere Extrem – geradezu übertrieben spielte, um dann doch immer wieder aus dieser Rolle zu fallen. Das wiederum war Teil der Rolle der TV-Persona Schmidt, die in bestimmten Situationen der Show auch ihre Kehrseiten offenbarte: Wenn Gäste ein Buch oder einen Film bewarben, merkte man deutlich, wie bemüht und umständlich Schmidt seine Pflichtaufgabe erfüllte, die obligatorische Werbung und Promotion irgendwie unterzubringen. Das wirkte nie authentisch, immer aufgesetzt, wie eine Rolle, die er spielen muss, aber eben anders als Sartres Kellner nur halbherzig ausfüllte. Umgekehrt merkte man aber auch, wenn er einen Gast wirklich schätzte.⁶

Doch gerade weil Schmidt nicht alles glatt wegmoderierte, sondern immer auch kommentierte und sich selbst durch metareflexive Kommentare selbst

3 Karin Zahn z.n. Mariam Lau: *Harald Schmidt. Eine Biografie*. München: Ullstein. 2003, S. 83, Herv. i. Orig.

4 Lau: *Harald Schmidt*, S. 80.

5 Jean Paul Sartre: *Das Sein und das Nichts. Versuch einer phänomenologischen Ontologie*. Hg. v. Traugott König. Reinbek: Rowohlt, 2003, S. 140, Herv. i. Orig.

6 Vgl. dazu Torsten Hoffmanns Beitrag zu den Gesprächen zwischen Schmidt und Alexa Hennig v. Lange in diesem Band.

zum Gegenstand seiner Moderation machte (eine undenkbar Haltung für Sartres Kellner!), konnte er seinem Publikum ein Rollenverständnis mit ironischer Distanz vermitteln. So gelang es ihm, die Grenzen seiner eigenen Rolle – die er, wie er im Interview sagt, zweifellos spielte⁷ – fortwährend auszuloten. Damit fügte er sich in die Tradition von David Letterman und Conan O'Brien, die ebenfalls eine ähnliche Distanz zu ihren jeweiligen Rollen als Host unterhaltungswirksam herstellten (ganz im Gegensatz zu ihren Nachfolgern Jimmy Fallon und Stephen Colbert, die ihre Shows vergleichsweise kohärent präsentieren). Mit diesem Stil konnte Schmidt kaum am Samstagabend reüssieren, wo das alteingesessene Publikum die bruchlose Kohärenz in der Moderation erwartete. Die Bühne am Samstagabend braucht Sartres Kellner (man denke etwa an Carmen Nebel oder heute geradezu idealtypisch: Florian Silbeisen) – Schmidt hingegen suchte die ironische Distanz dazu.

Das führte dazu, dass man eigentlich nie genau wusste, was die Persönlichkeit Schmidt von dessen Persona unterscheidet. Schmidt hatte kaum authentische Momente, in denen er sich festlegte und Stellung⁸ bezog; anders als etwa David Letterman nach dem 11. September 2001 oder Jimmy Kimmel und Stephen Colbert in der Trump-Ära. Seine Persönlichkeit deutete er lediglich mittels der immer gleichen Etiketten an und verbarg sich damit im Offenkundigen: Schwabe, Katholik, Theaterschauspieler, Hypochonder. Und wenn er sich als Kind einer Vertriebenen-Familie auswies, war das immer eine Ansage, die die sentimentale Pause ersticken wollte: »Darf man im deutschen Fernsehen sagen, sie wurden vertrieben? *Sie wurden vertrieben*. Es hieß mitten in der Nacht, das war's; adios, da ist der Rucksack, da ist der Zug, bye, bye ... So war das.«⁹ Schmidts Persönlichkeit wurde anlässlich derartig sensibler Themen in den Dienst seiner TV-Persona gestellt und damit Teil des Spiels mit Erwartungsrahmen und Grenzüberschreitungen – immer unter dem ironisch-programmatischen Motto: »Darf man das?«

Die auf diese Weise praktizierte Distanz zu allem – zu sich selbst, zu seinen Sujets, zum ganzen Produktionsprozess an sich – wurde dann in der *Ha-*

7 Harald Schmidt im Interview, S. 15.

8 Erwähnenswert ist etwa seine ziemlich offene Zurechtweisung Pochers (»kleine, miese Type«) bei einer Abmoderation als dieser sich zuvor über einen englischsprachigen Musikgast lustig machte oder Schmidts Ernennung zum Nachwuchsschauspieler 2002, die er in der Sendung thematisierte und bei aller Ironie durchaus mit Stolz präsentierte (»Ich habe 30 Jahre lang auf diesen Augenblick gewartet«).

9 Alle nicht eigens ausgewiesenen Zitate sind der *Harald Schmidt Show* entnommen.

rald Schmidt Show zu inszenatorischer Hochform kultiviert. Durch seine ironisch-spielerische Präsenz vermochte Schmidt stets ein latentes Zwiesgespräch mit dem Publikum zu erzeugen, das gewissermaßen den doppelten Boden der Inszenierung evozierte. Schmidt zeigte offen, dass alles nur Kulisse und Fassade ist. Die Magie der Show bestand nicht aus der imposanten Illusion und perfekten Choreografie, sondern aus Brüchen und Metakomentaren, die ihren personifizierten Fluchtpunkt in der ambivalenten Rolle der TV-Persona Schmidt fanden. Es ist insofern konsequent, dass derartige Brüche und Kipp-Momente sich auch formell-programmatisch in den verschiedenen Variationen der *Harald Schmidt Show* wiederfinden.

3 Aus dem Rahmen gefallen – Schmidt als Grenzgänger des Fernsehens

Selbstreflexivität ist ein etabliertes Stilmittel des Fernsehens. Michael Dunne hat den selbstreflexiven und selbstreferentiellen Tendenzen in der amerikanischen Unterhaltungskultur schon vor 30 Jahren eine besondere Dominanz attestiert: »we must recognize that self-referentiality has become much more common and more elaborate in today's popular culture«.¹⁰ Es ist die Zeit, in der auch Harald Schmidts US-Inspirationen den Zeitgeist prägten: Auf Lettermans *Late Night* (1982–1993) folgte die *Late Night with Conan O'Brien* (1993–2009) bei NBC im späten Time Slot nach Mitternacht, während Letterman seine *Late Show* (1993–2015) bei CBS um 23.35 Uhr antrat. Insbesondere das Spiel mit inszenatorischen Rahmungen und den Erwartungen des Publikums dient hier vielfach der »Selbstüberschreitung«¹¹ des Mediums mit seinen eigenen Mitteln. Die üblichen Rahmen der Show wurden gesetzt, um sie zu überschreiten: David Letterman bezog gezielt die Kamera(linse) in die Show

10 Michael Dunne: *Metapop. Self-referentiality in Contemporary American Popular Culture*. Jackson; London: University Press of Mississippi, 1992, S. 11.

11 Den Begriff der *Selbstüberschreitung* verwenden Fahle und Engell in Bezug auf die Möglichkeiten des Fernsehens, sich selbst abzubilden. Die Häufung, mit der im Fernsehen über das Fernsehen gesprochen wird, verweist auf diese Reflexivität und bezeugt die Tatsache, dass das »Fernsehen nur noch als ständige Selbstüberschreitung verstanden werden [kann]« (Oliver Fahle, Lorenz Engell: »Philosophie des Fernsehens – Zur Einführung«. In: Dies., Hg.: *Philosophie des Fernsehens*. München: Wilhelm Fink, 2006, S. 7–19, hier S. 14).

ein oder warf demonstrativ die *Cue Cards* zur Seite. Darin steckte bereits damals eine bewusst ironische Distanzierung vom Medium Fernsehen: »Through self-reflexivity, hyperconscious television seeks to elevate itself above traditional television.«¹² Für einen Theatermenschen wie Schmidt war dies gewiss eine willkommene Art, dem Medium zu begegnen.

Aber natürlich muss das Fernsehen derartige ironisch-selbstreflexive Distanzierungen auch dulden. Offenbar besteht hier ein ertragreiches Inszenierungsmuster, das das Fernsehen als selbstreflexives Medium begünstigt (schließlich gilt es, auch das Distinktionsbewusstsein der Zuschauer-innen zu adressieren). David Foster Wallace hat das Fernsehen deshalb als Kultur der Selbstreflexivität beschrieben, die mit dem entwaffnenden Gestus der Ironie (die ihm zufolge eigentlich schon Zynismus ist) jede Kritik am Medium nicht nur absorbiert, sondern vielmehr neue Formen der Unterhaltsamkeit kreiert. »Television managed to become its own most profitable analyst«.¹³ Late Night Shows können in diesem Sinne als selbstreflexive Aushängeschilder eines TV-Senders betrachtet werden, der sich auf diese Weise den größten Kritiker – ähnlich einem Hofnarr¹⁴ – im eigenen Haus hält und dabei die in monetäres Kapital umzusetzende Aufmerksamkeit des Publikums an dessen Werbekunden verkaufen kann – Late Night gewissermaßen als institutionalisierte (Selbst-)Kritik des Fernsehens am Fernsehen, wo Zynismus und Ironie nicht verstörend wirken, sondern erwartet werden.

Bereits in *Schmidteinander* (ARD, 1990–1994) und natürlich später in der *Harald Schmidt Show* wurden die unzähligen Rekurse auf die Hinterbühnen des Fernsehalltags zu einem bewährten Stilmittel. Was das Publikum eigentlich nicht sehen und wissen soll, rückte Schmidt ins Zentrum und erzeugte

12 Brian L. Ott: *The Small Screen. How Television Equips Us to Live in the Information Age*. Malden, USA: Blackwell Publishing, 2007, S. 75.

13 David Foster Wallace: »E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction«. In: *A Supposedly Fun Thing I'll Never Do Again. Essays and Arguments*. New York, Boston, London: Back Bay Books / Little, Brown and Company, 1998, S. 21–82, hier S. 30. Wallace hat die institutionalisierte Unangreifbarkeit und Unaufrichtigkeit des Konzepts Late Night übrigens am Beispiel von David Letterman in einer Kurzgeschichte thematisiert (David Foster Wallace: »Mein Auftritt«. In: Ders.: *Kleines Mädchen mit komischen Haaren. Storys*. Reinbek: Rowohlt, 2005, S. 145–183).

14 Zur Narrenfreiheit und der möglichen Rolle Schmidts als Hofnarr der Gegenwart siehe kritisch und letztlich die titelgebende Frage verneinend: Jo Reichertz: »Kritik der Medien als Unterhaltung. Harald Schmidt als moderner Hofnarr?« In: Barbara Becker, Josef Wehner (Hg.): *Kulturindustrie reviewed. Ansätze zur kritischen Reflexion der Mediengesellschaft*. Bielefeld: transcript, 2006, S. 227–248.

Unterhaltung oft schlicht damit, dass er beschrieb, was gerade geschieht oder geschehen sollte. Sonst verborgene Regieanweisungen, Absprachen und Studioebenen zerrte er vor die Kamera und machte Fernsehen, in dem er zeigte, wie es gemacht wird: Unterhaltung durch Entzauberung des Mediums.¹⁵ Auch und nicht selten auf Kosten des eigenen Senders – »Wem gehören wir denn jetzt gerade? [zu Manuel Andrack:] Guck doch mal im Netz.«

Das Unstete, das Herumprobieren mit neuen Rubriken, das Rastlose, das Improvisierte, das Fragmentarische, mithin der kontinuierliche Bruch mit der Erwartung einer bruchlosen Kontinuität einer vollends durchgetakteten Show – all das war immer ein konstitutiver Teil der *Harald Schmidt Show*. Das Unstete hat sich der Show-Genese eingeschrieben und mit diesen Brüchen, selbstreflexiven Schleifen und Selbstreferenzen eine Kontinuität strukturiert, die die Form und Inszenierung der Show unterhaltungswirksam adressierte und markierte. Den im Eröffnungsmonolog noch typischen Punchlines und Pointen folgte – meist vom Schreibtisch aus – vielfach eine Aneinanderreihung von Einlassungen, Miniaturen, Exkursen und Themen-Schwerpunkten, die erst in diesem konkreten Setting die Harald Schmidt-Komik möglich machten – und damit mehr Nähe zum Publikum schufen, als es die so gut durchchoreografierten Samstagabend-Shows mit ihrer zuweilen steril anmutenden Unterhaltungsmaschinerie je konnten. Schmidt entwickelte eine Komplizenschaft mit dem Publikum, wenn er es am laufenden Produktionsprozess der Sendung mit ihren Fehlern und Unstimmigkeiten teilhaben ließ. Das war Medienkritik am eigenen Fallbeispiel, wozu auch die ständigen Hinweise auf die späte Ausstrahlung und die niedrige Einschaltquote passten – am Ende bei Sky dann ganz fatalistisch unter dem Motto »Guckt eh keiner – wir können hier machen, was wir wollen«.

15 Medienwissenschaftlich formuliert handelt sich bei all dem um Selbstreferentialität als »Bereich der horizontalen Intertextualität [...]. Hier wird das Fernsehen selbst zum Inhalt von Fernsehsendungen. Die Bezüge selbstreferentieller Fernsehnarrationen richten sich nicht mehr auf die Erscheinungsformen der äußeren Wirklichkeit, sondern auf die eigene Medienrealität, ihre Produktionsbedingungen, ihre Vermittlungsstrukturen und ihre Wirkung. [...] Selbstreferentielle Fernsehsendungen nutzen formale und inhaltliche Anspielungen, um die formalen Vermittlungskonventionen des Mediums zu verdeutlichen« (Joan Kristin Bleicher: *Fernsehen als Mythos. Poetik eines narrativen Erkenntnisystems*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1999, S. 132–133).

Wenn Late Night als Unterhaltungsformat den Rahmen vorgibt, um Komik als »Beobachterkonstrukt« und »Zuschreibungsergebnis«¹⁶ zu entwerfen, dann sind nicht nur die Rahmen konstitutiv für die damit einhergehenden »strikt komplementären Beziehung[en]«¹⁷ komischer Situationen, sondern eben auch kalkulierte Rahmenbrüche, die die gewohnte Inszenierungsordnung adressieren, markieren und überschreiten. Goffman hat diese Mechanismen in Anschluss an Gregory Bateson prominent in seiner Rahmentheorie mit Blick auf das Soziale ausgearbeitet. Rahmen sind dabei Mittel, um Ordnung in den jeweiligen Situationen zu erzeugen, sie »liefern einen Verständigungshintergrund für Ereignisse«.¹⁸ Primäre Rahmen bilden den Ausgangsrahmen, in dem dann die eigentlichen Rahmen der sozialen Ordnung und Interaktion gesetzt werden. Dies bezeichnet Goffman als Modulation, »wodurch eine bestimmte Tätigkeit, die bereits im Rahmen eines primären Rahmens sinnvoll ist, in etwas transformiert wird, das dieser Tätigkeit nachgebildet ist, von den Beteiligten aber als etwas ganz anderes gesehen wird«.¹⁹ Zum besseren Verständnis hebt er fünf Modulationen hervor: »So-Tun-als-ob, Wettkampf, Zeremonie, Sonderausführung, In-anderen-Zusammenhang-Stellen«.²⁰ Man könnte – wie etwa Herbert Willems anregt – eine ganze rahmentheoretische Analyse der Medienkultur und auch bestimmter Shows im Besonderen durchführen, um zu zeigen, dass »Medientexte [...] sich rahmenanalytisch differenzieren und als Meta-Texte beschreiben [lassen], die Verstehen anweisen und Erwartungen konfigurieren.«²¹ Im vorliegenden Zusammenhang genügt es, Goffmans Rahmentheorie als heuristische Folie zu verwenden, vor der bestimmte Abläufe und Inszenierungsmodi der *Harald Schmidt Show* – trotz ihrer zum Teil großen Diskrepanzen untereinander – in ihrer Typik lesbar werden. Gerade das »So-Tun-als-ob« und »In-anderen-Zusammenhang-Stellen«

16 Siegfried J. Schmidt: »Inszenierungen der Beobachtung von Humor«. In: Friedrich W. Block (Hg.): *Komik. Medien. Gender. Ergebnisse des Kasseler Komik-Kolloquiums*. Kulturen des Komischen, Band 3, Hg. v. Friedrich W. Block, Helga Kotthoff u. Walter Pape. Bielefeld: Aisthesis, 2006, S. 19–51, hier S. 22.

17 Ebd.

18 Erving Goffman: *Rahmen-Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1977, S. 32.

19 Ebd., S. 55.

20 Ebd., S. 60.

21 Herbert Willems: *Rahmen und Habitus. Zum theoretischen und methodischen Ansatz Erving Goffmans: Vergleiche, Anschlüsse und Anwendungen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1997, S. 142.

sind bewährte Modulationen, die bei der *Harald Schmidt Show* fortwährend beobachtet werden konnten, weil sie dort oft auch explizit als Modulationen des Rahmens markiert wurden.²²

Ein Beispiel: Als Helmut Zerletts Auto in der Show winterfest gemacht werden sollte, betonte Schmidt: »Es ist Helmut's Porsche 911. Und falls Sie sich zu Hause fragen: Moment mal, darf hier ohne weiteres ein Porsche genannt werden? ... Es ist keine Schleichwerbung!« Schleichwerbung funktioniert – wenn sie gelingt – ohne den werblichen Rahmen; Schmidt *re-framed* hier gewissermaßen das Konzept der Schleichwerbung, indem er ein Produkt hervorhebt, ohne *Product Placement* zu betreiben. Er setzte also den Rahmen dorthin, wo eigentlich kein Rahmen benötigt wird, um genau damit die Freiheit, keinen Rahmen zu benötigen, erneut zu rahmen. Den Rahmen kann in dieser Situation tatsächlich nur setzen, wer keinen Rahmen braucht. Der nächste Einschub ließ nicht lange auf sich warten: »Ich verstehe nicht, dass es immer noch heißt: Porsche – das ist doch was für Männer mit 'nem kurzen Schwanz. Das sind diese dummen Vorurteile, die wir heute Abend entkräften.« Damit setzte der Jaguar-Fahrer Schmidt den nächsten kleinen Rahmen, der zugleich Erwartungen (und Klischees) konfigurierte und ironisch adressierte. Allein in diesem kurzen Segment wird die Show beständig ge- und entrahmt, werden Rahmen gesetzt, in denen – in der Formulierung Goffmans – »Modulationen von Modulationen enthalten sind«, wobei »es sich [empfiehlt], sich jede Transformation als Hinzufügung einer *Schicht* zu dem Vorgang vorzustellen.«²³ Betrachtet man den Aufbau und Ablauf der Segmente der *Harald Schmidt Show* einmal spezifisch im Hinblick auf diese modulierten Schichten und Rahmungen, wird deutlich, wie stark die Komik der Show eigentlich auf diesem Inszenierungsmodus, dem Wechsel zwischen den Schichten und Modulationen beruhte.

Besonders eindringlich und geradezu paradigmatisch erweist sich das Spiel mit den Modulationen bei den Playmobil-Reenactments, die nicht nur ihre ei-

22 »Von allen Modulationen, die zur Aufhebung der Verantwortlichkeit in Anspruch genommen werden können, scheint am wichtigsten die Behauptung zu sein, es habe sich um einen bloßen Scherz gehandelt« (Goffman: *Rahmen-Analyse*, S. 361). Bezeichnenderweise betonte auch Schmidt in seiner ja bereits als Satire/Comedy markierten Show oft, dass es sich um einen Scherz (samt ironischem Hinweis auf etwaige klagewillige Adressaten des Witzes) handelte, wenn eine Pointe womöglich zu grenzwertig war. Der Witz musste zur Sicherheit doppelt gerahmt werden.

23 Goffman: *Rahmen-Analyse*, S. 96.

gene Rahmung schon mitbringen, sondern zugleich die Rahmenüberschreitung, deren Kommentierung und steten Wiedereintritt in den Rahmen immer wieder aufs Neue verlangen, um zu gelingen.

Die Überraschungen und Verzerrungen [...] verweisen auf den Prozess und die Dynamik der medialen und medienpraktischen Vermittlung, die beim Reenacting noch einmal bewusst reflexiv, aber eben auch experimentell oder spielerisch, vollzogen wird. [...] Es geht um historiographischen sowie gegenwartsdeutenden [...] Nachvollzug mit Hilfe einer nicht nur textuellen sondern materiell-sinnlichen Re-Konstruktion, der sich hier zugleich besonders deutlich als kreativer Akt erfahrbar macht. [...] Beim Reenacting wird die mediale Vermitteltheit und semiotische Verdichtung jedes Ereignisses schon von Beginn an über seine erneute szenische Repräsentation in Form von Re-Performance herausgestellt und nicht etwa naiv übersehen und ungebrochen affirmiert. Vielmehr wird gemäß einer Art prozessualen Verständnisses im Verfahren des Reenacting der Bedeutungswandel gerade an verschiedenartigen Wiederholungsmustern kritisch reflexiv aufgezeigt.²⁴

Diese kulturwissenschaftliche Beschreibung lässt sich nicht nur auf die Playmobil-Reenactments anwenden, sondern beschreibt auf treffende Weise wesentliche Aspekte der *Harald Schmidt Show* und ihrer performativen Deutungsarbeit: Schmidt erklärt unter dem Motto »Fetti und die Unterschichtenbande« die Zusammenhänge von Bildung und präkeren Familienverhältnissen; Schmidt inszeniert eine *Tatort*-Folge; Schmidt liest einen *FAZ*-Artikel von Dietmar Dath vor; Schmidt reenacted das Essenverhalten auf einer Bahnfahrt (»Ein Brecht'scher Zug [...] Wir sind im Grunde jetzt Menschendarsteller«). All das war nie eine saubere, klare Darbietung der Sache selbst. Im Nachvollzug des Themas durch die Aufführung, ihrer ständigen Kommentierung und dem andauernden Abgleiten in Subthemen und Exkurse changierte Schmidt vielmehr ständig zwischen den Schichten und Rahmungen, die er zugleich setzte und reflexiv-ironisch überschritt. Dabei konnte er in immer neue Details abdriften und eine Sub-Ebene nach der anderen aufmachen, wie auch den Rahmen beständig erweitern und die *Show als Show* sowohl intermedial als auch selbstreflexiv verorten. Die produktionsinternen Bezüge reichten von

24 Anja Dreschke, Ilham Huynh, Raphaela Knipp u. David Sittler: »Einleitung«. In: Dies. (Hg.): *Reenactments. Medienpraktiken zwischen Wiederholung und kreativer Aneignung*. Bielefeld: transcript, 2016, S. 10–12.

der Toilettenfrau im Studiofoyer bis hin zum neuen Eigentümer des Senders. Die Show adressierte so fortwährend ihre eigene medienökonomische Einbettung. Selbst ins Leere laufende Segmente, Rohrkrepiierer und missglückte Darbietungen konnten noch in Pointen verwandelt werden, weil Schmidt geistesgegenwärtig immer eine neue Referenz, eine weitere selbstreflexive Ebene hinzufügte. So gelang es ihm, das »[J]onglieren mit dem Rahmen«²⁵ unterhaltungswirksam zu machen und eben nie »ungebrochen affirmiert« seine Show abzuspulen – anders etwa als Stefan Raab, der nicht nur in diesem Sinne als Gegenentwurf gelten kann.

Das alles ist keineswegs ungewöhnlich in der Fernsehunterhaltung und Goffman selbst lieferte schon damals – die amerikanische Ausgabe seiner Rahmen-Theorie erschien 1974 – eine überbordende Fülle an Fallbeispielen (Goffman wurde pro Seite bezahlt), unter anderem auch den Hinweis auf die »Fernseh-Showmaster«, die »trickreicher [wurden], häufig wurden Vorgänge hinter den Kulissen offen zur Sprache gebracht (Zensur, Geldgeber), und es wurden viele Witze anhand von Fehlern, Zeitablaufirrtümern und Versprechen gemacht«.²⁶ All das kennen wir von Harald Schmidt.

Dazu gehörte auch das in der US-Late Night beliebte Wechseln zwischen Vorder- und Hinterbühne. Angefangen bei Suzanna und ihren *Cue Cards*, die irgendwann selbstverständlicher Teil des Monologs und sichtbarer Teil der Show wurden, bis hin zu Schmidts Wanderungen durch die Hinterbühne des Studios und Ausflügen in Mitarbeiter-Büros, bei denen er gerne den ihm folgenden Kameramann adressierte, der den Rahmen als Perspektive und Bildausschnitt ganz buchstäblich setzte. Hier wird die Selbstreflexivität des Fernsehens besonders offensichtlich: Die Unhintergebarkeit des Rahmens wird im Rahmenbruch eigentlich noch bestätigt und damit die inszenatorische und normative Funktion des Rahmens verdeutlicht. Wenn Schmidt während der Show kleine Missgeschicke mit dem Hinweis kommentierte, dass das in der Probe besser geklappt habe, verknüpfte er zwei Rahmen – Goffman macht nicht umsonst den Unterschied zwischen »Proben-Rahmen« und »Aufführungs-Rahmen«²⁷ –, die eigentlich strikt getrennt voneinander behandelt werden sollten.

25 Goffman: *Rahmen-Analyse*, S. 521.

26 Ebd., S. 453.

27 Ebd., S. 97.

Natürlich fungierte auch die Einbeziehung der Hinterbühne samt ihrer Requisiten letztlich als Erweiterung der inszenierten Vorderbühne. Die Hinterbühne war zwar echt, erzeugte in den Momenten ihrer Zurschaustellung jedoch wieder Räume, die uns Zuschauer-innen vorenthalten wurden – gewissermaßen als Hinterbühne der Hinterbühne. Ohne faktische Hinterbühne ist eine Show unmöglich: »Die Hinterbühne kann definiert werden als der zu einer Vorstellung gehörige Ort, an dem der durch die Darstellung hervorgerufene Eindruck bewusst und selbstverständlich widerlegt wird. [...] [H]ier werden Illusionen und Eindrücke offen entwickelt.«²⁸ Einblicke in diese Illusionsproduktion schließt das gleichwohl nicht aus. Und genau die nahm die Show zum Anlass für Unterhaltung. Man adressierte halbwegs offen, was in anderen Shows tatsächlich nur für die Hinterbühne bestimmt war und evozierte damit die konstitutive Doppelbödigkeit des Ganzen. Unvermeidliche Redundanzen und Reibungsverluste in der Inszenierung konnten so natürlich komisch aufgefangen werden. Auch deswegen war die *Harald Schmidt Show* ein stetes Spiel mit den Inszenierungsmodi und Rahmungen von Unterhaltung – mit Hans-Otto Hügel ein *Unterhaltungsprozess* im besten Sinne.²⁹ Nicht selten brauchte es den Improvisator Schmidt, der zwischen Skript und Skript-Abweichung die Crew und das Publikum aufeinander abstimmen musste. Schon aufgrund der engen Zeittaktung der Produktion (erinnern wir uns: ganz am Anfang lief sie sogar von Dienstag bis Samstag) war jede Aufzeichnung ohnehin ein Wandeln am Rande des Scheiterns.³⁰

28 Erving Goffman: *Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag*. München: Piper, 1983, S. 104.

29 Hügel betont, dass die Unterhaltungssituation nicht rein vom Rezipienten her zu bestimmen ist (wie klassisch bei den Vertreter-innen der Cultural Studies), sondern – stark verkürzt ausgedrückt – als Wechselspiel zwischen Rezipient-in und Rezipiat. In dem Sinne, dass »das Unterhaltungsartefakt etwas zu sagen hat, worauf der Rezipient antwortet, wodurch wiederum das Artefakt etwas anderes zeigt usf., [erst dann] entsteht der Unterhaltungsprozess« (Hans-Otto Hügel: *Lob des Mainstreams. Zu Begriff und Geschichte von Unterhaltung und populärer Kultur*. Köln: Herbert von Halem, 2007, S. 17). Im Hinblick auf das Fernsehen gilt vor allem die Einschaltquote als Ausweis »der Teilhabe an kulturellen Situationen durch Unterhaltung« (ebd., S. 20, Herv. i. Orig.). Ein Umstand, der auch von Harald Schmidt immer wieder selbstironisch adressiert wurde als die Quoten der Show unter dem Anspruch des Senders blieben – wodurch Schmidt die (geringe) Teilhabe wiederum in den Unterhaltungsprozess selbst einzubinden vermochte und diesen damit weiter am Laufen hielt.

30 Das gilt für Late Night im Allgemeinen: Conan O'Brien gibt in seinem Podcast regelmäßig kleine Einblicke, wie chaotisch es damals zuweilen während der Produktion zugeht: »[People] assume that show business is, especially at a certain level, much more pro-

Das Spiel mit den Rahmen ist dabei keineswegs auf die Late Night beschränkt, wird in ihr aber in einer bemerkenswert medienwirksamen Weise ausgereizt, die allabendlich die Potenziale des Mediums zugleich ausschöpft und offenlegt. »Denn das Gebot der Zerstreuungslust, das dem Massenmedium Fernsehen zukommt, entrahmt beständig, um sich zu erhalten, die Vorgaben und Grenzen dessen, was als darstellungswürdig gilt.«³¹ Die *Harald Schmidt Show* hat diese institutionalisierten Stilmittel des Fernsehens als Unterhaltungsfaktor benutzt: Rubriken wie »Die dicken Kinder von Landau«, »Bimmel & Bommel«, Korrespondenten-Schalten zu Dr. Udo Brömme (gespielt von Ralf Kabelka) oder Telefonate (»Ich höre ein Amt!«) ließen die Show zu einem Mini-Fernsehprogramm werden, das innerhalb des wohl geordneten Fernsehprogramms eine grotesk-komische Enklave bildete (und damit selbst wieder gerahmt wurde). Schmidt nutzte Rahmenmodulationen, um – etwa mit dem Hinweis auf die Rinderwahnsinns-Schleife, dem ostentativen Trinkens »deutschen Wassers« (»Danke, Sven«) oder regelmäßigen Einträgen ins Klassenbuch – innerhalb der Show immer wieder kleine Momente zu erzeugen, die den Ablauf strukturierten, pointierten oder ostentativ ritualisiert als Form den Inhalt überblendeten und damit Kontrapunkte im sonst so akribisch abgestimmten Flow der Massenmedien setzten.

Fernsehen war bei Schmidt stets ein Spiel mit den Konventionen des Populären. Immer wieder nahm er Bezug auf Showmaster aus der alten Bundesrepublik, aber auch auf Kollegen von Nachbarsendern (»Tommy Gottschalk«), die er am Abend kommentierte und imitierte. Die stete Wiederholung und das Einbinden altbekannter Slogans (»In Ihrem Z.....D..F«) und Moderationsformeln durchsetzten Schmidts Moderation und offenbarten die Phrasenhaftigkeit, mit der das Publikum im Fernsehen gemeinhin angesprochen wird. Das konnte und sollte nicht authentisch sein. Wenn er dabei übertrieben lobende Worte fand (»Wir alle kennen und verehren Hans Meiser«), wurde die Abschätzigkeit im Unterton gleich mitgeliefert – Überaffirmation als Prinzip.³² Das galt auch für die Beobachtung der anderen Gesellschaftsbeobach-

fessional than it really is.« (*Conan O'Brien Needs A Friend*: Bowen Yang, Podcast-Episode vom 17.1.2022, <https://teamcoco.com/podcasts/conan-obrien-needs-a-friend/episodes/bowen-yang>, zul. abgeruf. am 25.3.2022).

31 Georg Christoph Tholen: *Die Zäsur der Medien. Kulturphilosophische Konturen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2002, S. 148.

32 Vgl. Ruf, Winter: »Wie haben Sie das gemacht, Herr Schmidt? Ein Werkstattgespräch, S. 272.

ter. Schmidt kommentierte – wiederum ein klassischer Topos seiner US-Vorbilder – tagesaktuelle Ereignisse und das Mediengeschehen. Wenn die *FAZ* etwas kommentierte, war es Schmidt, der die *FAZ* kommentierte. Wenn Günther Jauch oder Jürgen von der Lippe bei ihm zu Gast waren, ging es oft um ihre Rollen als Moderatoren, es wurde ein Insidergespräch vor Publikum, das nun Einblicke in die Hinterbühne des Fernsehens erhielt – wenngleich oft nur anekdotisch, selektiv und pointiert.

Fernsehen wurde so zum intertextuellen Prinzip der Selbstbeobachtung. Die *Late Night* als Konzept zieht in diesem Sinne wesentliche Aspekte ihrer Unterhaltung aus ihrer unvermeidlichen Beobachterinstanz, die gleichsam ein »Beobachten des Beobachtens« ermöglicht und damit eine (wenn auch ironisch gebrochene) Beobachtung zweiter Ordnung davon entwirft, wie Medien gemeinhin produziert und konsumiert werden.³³ Erwartungsgemäß selbstreflexiv und nur konsequent wurde in der vorletzten Sendung auch die Geschichte der *Harald Schmidt Show* als Playmobil-Reenactment nachempfunden.

4 Enklaven der Gewöhnlichkeit – Alltägliches und Banales als Teil der Show

Die konstitutive Rahmung im und durch das Fernsehen erzeugt Erwartungen und Sehgewohnheiten davon, was gemeinhin als rahmungswürdig präsentiert wird. Programmleitung und Redaktion setzen dabei gerne auf besondere und außergewöhnliche Themen, Menschen und Ereignisse, die – denken wir an die klassischen Samstagabend-Shows – einen unterhaltungswirksamen Kontrast zum gewöhnlichen Alltag des Publikums liefern sollen. Auch hier sendete Schmidt mit seinen Sujets und Themen gegen den programmatischen Strom – ganz in der Tradition von David Letterman, der aus »Nichtigkeiten Material entwickelt[e]«. ³⁴

33 Zur Problematik der Beobachtung zweiter Ordnung am Beispiel des Systems Kunst vgl. Niklas Luhmann: »Weltkunst«. In: Ders.: *Schriften zu Kunst und Literatur*. Hg. v. Niels Werber. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2008, S. 189–245.

34 Ruf, Winter: »Wie haben Sie das gemacht, Herr Schmidt? Ein Werkstattgespräch, S. 274.

Wenn Schmidt den IKEA-Katalog analysierte, Waschbecken, Briefkästen und Türen in der Show testete oder eine Runde auf der Autobahn fuhr, nahm er ganz profane Themen zum Anlass für Unterhaltung und setzte das Alltägliche in den außeralltäglichen Rahmen der Late Night. Goffman begriff und exemplifizierte das Soziale von der Bühne und dem Theater her, Schmidt machte es genau umgekehrt und fütterte die Show und ihre Theatralik unentwegt aus den Reibungsverlusten, Banalitäten und Ambivalenzen des Sozialen. Je abseitiger, desto ausgiebiger widmete er sich diesen Alltagsbeobachtungen, die er nicht selten als teilnehmender Akteur selbst hervorbrachte: Im Kino-Foyer (zugeschaltet aus dem Studio), im ICE oder in Weimar auf Goethes Spuren.

Late Night ist für viele Menschen selbst ein Teil des Alltags und variiert schon aufgrund seiner Struktur das Immer-Gleiche. Die Wiederholung setzt die Erwartungsfolie für geglückte oder misslungene Abweichungen. Und die konnten natürlich auch schief gehen (man denke an Schmidts Co-Moderator Oliver Pocher). Oder den Rahmen gleich ganz sprengen, wie bei der vierstündigen Sondersendung »Zu Gast auf Vater Rhein«, die wegen ihrer Länge und Ereignisarmut Andy Warhols Videoprojekten alle Ehre machte. Aufgrund der Live-Übertragung gab es für Sender und Crew damals kein Entrinnen – aufgrund-fröhlicher Soundtrack inklusive (»Meine kleine Schwester heißt Hedy«). Die Rheinfahrt war ein Reinfall, was sie – vor allem im entlastenden Rückblick – dennoch zu einem denkwürdigen Höhepunkt der Showgeschichte macht: Das Privatfernsehen wurde an diesem Abend unfreiwillig an seine programmatisch-formellen Grenzen geführt und im Stile einer anarcho-grotesken Performance ausgerechnet mit einer biederen Schifffahrt die erzählte Zeit mit der Erzählzeit zur zähflüssigen Deckung gebracht.

Das kulturell Hohe – große Opern, große Dichter, große Gemälde – wurde bei Schmidt ins (vermeintlich) Niedere übersetzt: Orpheus oder Herakles als Playmobil-Figuren, Schmidt auf Goethes Spuren in Weimar (»Bei Fahrten in die Zone ist stets Fingerspitzengefühl gefragt«), ein Saufbild als Anlass für eine Bildinterpretation à la 1000 *Meisterwerke*. Das Banale und Nebensächliche wiederum – Schlafpositionen bei Sodbrennen oder das Einladen von Wochenendeinkäufen – erhielt plötzlich ungewohnte massenmediale Aufmerksamkeit. Dabei bezog er sich auf einen gesellschaftlichen Wissenshorizont, der soziale Situationen immer schon in ihrer Kontingenz und potenziellen Abgründigkeit befragt – und zwar gleichermaßen Orpheus' Abstieg in die Unterwelt wie eine nachgestellte Bahnfahrt voller Proviant mit Manuel Andrack. Das Soziale war bei Schmidt stets verdächtig.

Wenn Schmidt eine Zugfahrt regelrecht mikrosoziologisch seziierte und eine Phänomenologie des Transits entwarf, in der – wie so oft – der Mensch der Störfaktor ist, verdankte sich diese Kommentierung des Sozialen einer zutiefst ironisch-sensiblen Beobachtungsgabe, die sich der passionierte Bahnfahrer Harald Schmidt *trotz* seiner unzähligen Bahnfahrten bewahrt hat. Aus dieser Perspektive heraus entstanden in der *Harald Schmidt Show* – aber auch in vielen seiner *Focus*-Kolumnen – Sezierungen des Sozialen, denen nicht nur latent die soziologische Frage zugrunde lag: »[W]as für Leute sind das? –, die befremdliche Handlungen in unbegriffenen Zusammenhängen zwangsläufig hervorrufen.«³⁵ Die *Harald Schmidt Show* war in diesem Sinne eine massenmediale Enklave jener Zeit (und wäre es auch heute noch), die solche Perspektiven und Fragestellungen für unterschätzte und banale Themen alltagsphänomenologisch und mit zuweilen bestechender Pointiertheit bearbeitet hat.

5 Fazit

Harald Schmidt hat mit seiner massenmedialen Wirkung die Grenzen des Fernsehens unterhaltungswirksam ausgereizt und das Medium zugleich (selbst-)kritisch und selbstreflexiv kommentiert. Seine stete (Rollen-)Distanz, die konstitutive Selbstreflexivität und das Wandeln auf der Hinterbühne des Fernsehens ließen sein Wirken zu einer ironischen Dauergeste kulminieren. Dieses Spiel mit den Rahmen und Rollen adressierte zugleich die Verhältnisse in und mit der Fabrikation von Unterhaltung. Wenn Adorno und Horkheimer die Kulturindustrie als Ort des »Immer-Gleichen« markierten, nahm Schmidt diese Signatur auf und variierte das Immer-Gleiche als ironisch gebrochene Reinszenierung seiner Medienkollegen und Vorgänger.³⁶ Immer wiederkehr-

35 Clifford Geertz: *Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1983, S. 24.

36 Formate wie die *Harald Schmidt Show* hätten für Adorno und Horkheimer freilich noch so selbstironisch oder (selbst-)kritisch sein können, sie wären doch nur eine zynische Konsequenz jener spätkapitalistischen Wertschöpfung, die noch jede Kritik ihren eigenen Spielregeln unterwerfen und damit den Verblendungszusammenhang abermals steigern – »Kulturindustrie schlägt den Einwand gegen sich so gut nieder wie den gegen die Welt, die sie tendenzlos verdoppelt« (Theodor W. Adorno, Max Horkheimer: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Frankfurt a. M.: Fischer, 2010 [1944], S. 156). Und Komik bliebe weiterhin ein Signum des Problems – »Gelacht wird darüber, dass

te er deren Stil und Idiosynkrasien heraus, arbeitete sich zum Teil an ihnen ab und imitierte ihre Gesten – und lieferte damit ganz nebenbei eine kleine Phänomenologie und Hommage des Showgeschäfts und ihrer Protagonisten.

Schmidt fungierte dabei als Insider, der als gelernter Schauspieler selbst stets eine Art Außenseiter im Showgeschäft blieb, dessen Konventionen und Gepflogenheiten er mit seinen Einlassungen immer wieder entlarvte. Und zwar mit ironischer und zuweilen auch ganz offener Verachtung, oft aber eben auch – in seiner typischen Ambivalenz – mit dem anerkennenden Blick für die Bedingungen dessen, wie eine gute Show funktioniert. Ganz im Sinne des Bonmots von Jerry Seinfeld, der einmal sagte, dass es eben Show *Business* und nicht Show *Fun* heißt. Das Handwerk der Show, ihre Konstruiertheit und Gemachtheit – die Show als Produkt – hat er nie verhehlt. In diesem Sinne hat er, aller Ironie zum Trotz, das Publikum ernst genommen, weil er uns Einblicke darin gewährte, wie das Fernsehen uns als Unterhaltungsmaschine etwas vormacht.

es nichts zu lachen gibt. [...] Fun ist ein Stahlbad« (Ebd., S. 149). Von den selbstreflexiven Bezügen der Show ganz zu schweigen: »Aber eine Schandtat wird dadurch nicht besser, dass sie sich als solche deklariert« (Theodor W. Adorno: »Fernsehen als Ideologie«, In: Ders.: *Kulturkritik und Gesellschaft II*. Gesammelte Schriften, Bd. 10.2. Hg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2003, S. 518–532, hier S. 530).

Felix Haenlein

Harald Schmidts inszenierte Ereignislosigkeit

Fernsehen als Ereignis

1 Popularität des Alltags – Ereignislosigkeit inszenieren

Zu den wiederkehrenden und sie daher prägenden Elementen der *Harald Schmidt Show* müssen in jedem Fall die Szenen des Alltags gerechnet werden, in denen Harald Schmidt zusammen mit Manuel Andrack banale Situationen ins Fernsehen brachte, die dort auf den ersten Blick gar keinen Ort zu haben scheinen, insbesondere nicht in einer Show. Wie Schmidt trotzdem eine unterhaltsame Fernsehsendung produzieren kann und dabei »Fernsehen« in seiner spezifischen Medialität verhandelt, arbeite ich im vorliegenden Aufsatz heraus. Dabei gehe ich auch der Frage nach, inwiefern Formen der Alltagspopularisierung zu einem der konstitutiven Verfahren der Show gerechnet werden können.

Im Fernsehen vom Alltag der Menschen zu erzählen, die fernsehen und dabei auf besondere Ereignisse zu verzichten – ja die Ereignislosigkeit der Szenen geradezu auszukosten – erscheint aus der Sicht der Fernsehmacher:innen zunächst kontraproduktiv, weil man meinen könnte, das Fernsehen müsse als Kompensation für die unmögliche Teilnahme am Geschehen, das es zeigt, hinsichtlich seiner »Ästhetik [...] einen Mehrwert zur ›tatsächlichen‹ Teilnah-

me liefern, der darin liege, das Ereignis als Spektakel zu inszenieren.«¹ In den hier exemplarisch zu betrachtenden Sendungsausschnitten kann davon allerdings kaum die Rede sein: Am 5. Februar 2003 spielten Schmidt und Andrack ein altes Ehepaar, das mit dem Zug reist und währenddessen isst;² am 7. März 2003 sah Schmidt selbst in seiner Sendung fern.³ Beide Szenen haben gemeinsam, dass sie ohne vordergründigen Plot auskommen. Die Szenen enden gewissermaßen nach der Etablierung des Settings. So besteht die Zugszene in erster Linie aus der Beschreibung des Ehepaars und dessen Proviant. Sie endet, wenn nahezu alle mitgebrachten Lebensmittel ausgepackt und vorgestellt wurden und damit das Szenario einer Zugfahrt beschrieben wurde. Die Fernsehscene endet nach der Beschreibung ihres Anlasses: Schmidt verfolgt die Vorberichterstattung zu einer Sitzung des Sicherheitsrats der Vereinten Nationen kurz vor Beginn des Irakkrieges, die jedoch erst nach der Aufzeichnung der *Harald Schmidt Show* beginnt.

Es wäre zu kurz gegriffen, die Alltagsdarstellungen bei Schmidt lediglich als »Schnittstellen zur alltäglichen Lebenswelt«, die etwa als »Solidarisierungsangebote«⁴ verstanden werden können, zu begreifen. Nichtsdestotrotz mag in ihnen sicherlich das Potenzial stecken, einen Raum für die ästhetischen Betrachtungen des Alltags zu schaffen, die laut Kaspar Maase im Wesentlichen als private Erfahrungen gemacht und daher selten in kommunikative Zusammenhänge gebracht werden,⁵ sodass durch ihre Darstellung ein Bedarf nach dem Teilen ästhetischer Alltagserfahrungen gedeckt werden kann. Aber welche Erfahrungen ließen sich anhand des Gezeigten festmachen? Weder in der Szene im Zug noch in ähnlich gelagerten Szenen anderer Ausgaben der Show soll man sich mit den dargestellten Figuren identifizieren können, über

1 Anne Ulrich u. Joachim Knappe: *Medienrhetorik des Fernsehens. Begriffe und Konzepte*. Bielefeld: transcript, 2015, S. 197.

2 Die Harald Schmidt Show vom 5.2.2003 (Folge 1199), auf: <https://archive.org/details/89436251/Die+Harald+Schmidt+Show+-+1199+-+2003-02-05+-+Heike+Makatsch%2C+Essen+im+Zug.avi>, zul. abgerufen am 1.6.2022. (Das Muster, für das diese Sendung exemplarisch besprochen wird, findet sich u.a. in den Folgen 872: Ein Essen beim Italiener; 1066: Auf dem Kinderspielplatz; 1192: Ein Besuch im Schuhladen, u.v.m.).

3 Die Harald Schmidt Show vom 7.3.2003 (Folge 1214), auf: <https://archive.org/details/89436251/Die+Harald+Schmidt+Show+-+1214+-+2003-03-07+-+Christian+Ulmen%2C+Zu+doof+f%C3%BCr+die+Tagesschau.avi>, zul. abgerufen am 1.6.2022.

4 Ulrich u. Knappe: *Medienrhetorik des Fernsehens*, S. 168.

5 Kaspar Maase: *Populärkulturforchung. Eine Einführung*. Bielefeld: transcript, 2019, S. 197.

sie wird schließlich gelacht. Dass auch diese in ihrem Alltag gezeigt werden, trifft zwar zu, jedoch ist das nicht entscheidend für das Setting – die ästhetische Alltagserfahrung liegt im Nachvollzug der Beobachtung, die dem Spiel im Fernsehen vorangegangen ist. Schmidt beobachtet dann nämlich nicht nur die im Spiel dargestellten Personen – etwa die »selbstfressende Mutter« auf dem Spielplatz und die piccolotrinkende Rentnerin im Zug, sondern er beobachtet sich gleichzeitig selbst auf der Bühne als denjenigen, der diese Figuren erst auf die Bühne bringt. Die wiederzuerkennende Alltagserfahrung besteht für die Zuschauer-innen dementsprechend im eigenen Beobachten des Alltags der Anderen, mit dem Unterschied, dass Schmidt seine Beobachtungen, die, wenn man Maase folgt, selten in Kommunikationszusammenhänge treten, verbalisiert.

»Vom Alltag kann man nicht erzählen. Aber *ohne* Alltag gäbe es gar nichts zu erzählen.«⁶ Karl Markus Michels Feststellung kann als Ausgangspunkt der weiteren Überlegungen dienen, weil das Alltägliche sich in dieser Aussage als Rahmung begreifen lässt, die das Erzählen bzw. Zeigen von Ereignishaftem erst ermöglicht. Wenn nun aber diese Rahmung nicht dazu dient, ein in ihr sich Ereignendes zur Anschauung zu bringen, liegt der Verdacht nahe, dass sie selbst es ist, die ins Zentrum der Aufmerksamkeit rückt. In seinem Aufsatz *Erzählung als Ereignis* widmet sich Sandro Zanetti einer anderen Ereignishaftigkeit, die sich gerade nicht auf der Ebene einer Handlung, sondern vielmehr im Bereich des Medialen manifestiert. In literarischen Texten zeigt sich das u.a. im Angesicht einer deutlichen Aussparung von Ereignissen im eigentlichen Sinne, wodurch dann solche ins Zentrum der Aufmerksamkeit rücken, die sich auf der medialen Ebene niederschlagen, wenn nämlich die mediale Verfassung »entweder wie im Falle einer eindrücklichen typografischen Gestaltung als solche zu einem ansprechenden Faktum wird – oder dass sie ihrerseits in ein spannungsvolles Verhältnis zu dem tritt, wovon ein Text handelt, erzählbaren Ereignissen also.«⁷ Zanetti beansprucht für diese Argumentation selbst die Übertragbarkeit auf andere Medien.⁸ Für das Fernsehen scheint mir

6 Karl Markus Michel: »Unser Alltag: Nachruf zu Lebzeiten«. In: *Kursbuch* 41 (1975), S. 1–40, hier: S. 3.

7 Sandro Zanetti: »Erzählung als Ereignis«. In: Anna Häusler u. Martin Schneider (Hg.), *Ereignis Erzählen*, Berlin: Erich Schmidt, 2016 (Sonderhefte der ZfdPh / Sonderheft zum Band 135), S. 19–32, hier: S. 21.

8 Ebd., S. 23 (FN 8). Zanetti zufolge besteht das Problem nicht darin, »dass die Narratologie sich nicht mit dem Erzählen in unterschiedlichsten Medien auseinandergesetzt

das insbesondere deshalb passend, weil es, wie weiter unten noch ausführlicher zu zeigen sein wird, mit dem Ereignishaften schon immer in besonderer Weise beschäftigt ist. Zanetti schreibt, dass solche literarischen Texte, die offensichtlich mit der Konvention brechen, Ereignisse aus der diegetischen Welt zu zeigen, nicht nur ein selbstgenügsames und selbstreflexives literarisches Spiel aufführen, sondern bspw. auch »erkennbar [...] [machen], wie Ereignisse auch jenseits der Literatur narrativ hergestellt werden.«⁹ Das gilt unbedingt auch für das Fernsehen, da es keine »Ereignisse außerhalb von kommunikativen, damit in irgendeiner Form medialen Prozessen geben« kann, sowenig »wie Ereignisse an und für sich zur medialen Mitteilung gelangen können.«¹⁰ Das Fernsehen macht demgemäß deutlich, inwiefern es immer schon mitveranstaltet, was es zur Anschauung bringt und wovon es berichtet.

Auch in der *Harald Schmidt Show* wird, wenn mit Formen und Formaten gespielt wird, die ein Szenario zunächst aufbauen, in dem sich dann aber nichts Konkretes abspielt, das Medium Fernsehen als solches gezeigt. Das kann dann in seinen explizitesten Ausformungen – etwa wenn die Kamera ins Bild rückt oder von Mitarbeiter:innen gesprochen wird, die nicht im Fernsehen zu sehen sind – doch auch wieder in dem Sinne Solidarisierungsangebot sein, dass ein vermeintliches Insiderwissen kommuniziert wird, das über das hinauszugehen scheint, was die eigentliche Sendung zeigt, auch wenn das klarerweise nicht der Fall ist. Schließlich kann nur durch die Sendung von all dem Kenntnis erlangt werden. Indem aber die Sendung auf diese Weise nicht als abgeschlossenes Produkt präsentiert, sondern im Prozess ihrer Entstehung gezeigt zu werden scheint, verschleiert sie genau diesen Charakter einer abgeschlossenen Welt, die sich dem Alltag der Zuschauer:innen entzieht. Durch ihre inszenierte Ereignislosigkeit macht die *Harald Schmidt Show* ihre eigene Entstehung ereignishaft.

hätte. [...] [Es] besteht darin, dass der Ereignisbegriff, sofern er überhaupt eine Rolle spielt, nicht oder zu wenig auf die jeweils spezifische Materialität des Mediums zurückbezogen oder aus ihm gewonnen wird.«

⁹ Ebd., S. 32.

¹⁰ Lorenz Engell: »Das Amedium. Grundbegriffe des Fernsehens in Auflösung: Ereignis und Erwartung«. In: *montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation* 5,1 (1996), S. 129–153, hier: S. 140.

2 Spielen (spielen)

Exemplarisch zeigt sich das an den ausgewählten Szenen, in denen die Spielsituation von Schmidt auf die Bühne geholt wird. Die Zugszene wird mit einer ironischen Bemerkung zum eigenen Vorhaben eingeleitet:

SCHMIDT: Essen wie in der guten alten Zeit – wir nehmen uns das Essen im Zug wieder selber mit und wir haben heute Folgendes gemacht: Herr Andrack hat einen Reiseproviant für mich vorbereitet und ich habe einen für ihn vorbereitet. Weder weiß er, was ich vorbereitet habe, noch umgekehrt. Sven und Bettina haben nur die Zutaten für uns besorgt, während die Brote eigenhändig geschmiert...

ANDRACK: Ach du hast Brote.

S: Wenn es denn Brote gibt, wenn es denn Brote gibt, ja? Und so weiter, alles ist selber zubereitet.

A: Und selber eingepackt.

S: Und selber eingepackt, ja. Wir gehen jetzt hier rüber, das wäre der Zug – sehr brechtisch gehalten. Weg von diesem Sauerkrautnaturalismus, wo Züge komplett nachgebaut werden, ein brechtscher Zug.

A: Wir können aber bisschen wackeln und auch...

S: Das müssen wir spielen, ja. Und wir wissen nicht, was wir sagen, also wir springen total jetzt in die Situation rein, wir sind im Grunde jetzt Menschendarsteller.

A: Ja... [Lacht.]

S: Ja, die also sozusagen total spontan sich zum ersten Mal begegnen und, [...] nicht wissen, was geredet wird und es wird sehr sehr spannend und es wird ganz toll. Da bin ich sicher.¹¹

Schon bevor das Spiel beginnen kann, geht Schmidt in seinem Bericht auf die notwendigen Vorbereitungen zur Sendung ein, nennt Mitarbeiter:innen, die an diesen Vorbereitungen beteiligt waren, holt damit ein Off ein, verweist also auf einen Ort, der nicht die Bühne ist, auf der sich das Geschehen abspielt und verweist damit zugleich auf das, was der Sicht entzogen bleiben muss.¹² Zu sehen ist kein Making-of, aber durch die regelmäßigen Verweise auf das Nicht-gezeigte entsteht der Eindruck einer Einsicht in die Entstehungsprozesse.

Deutlich wird ferner der Improvisationscharakter, der die zu spielende Szene prägen soll. Dabei scheint der Fokus der Improvisation weniger auf der Darstellung von Personen zu liegen, denn vom »Menschendarsteller«, der in die Situation springt, distanziert sich Schmidt unmittelbar ironisch, indem er diese Trivialität ausspricht, kurz nachdem er das Feuilletonpublikum mit dem Verweis auf Brecht befriedigt hat. Dies wird kurz darauf noch einmal aufgegriffen, wenn Andrack mit drei Beuteln voller Proviant ins Bild kommt und Schmidt einwendet: »Drei? Äh, es muss ja einigermaßen realistisch sein, nicht naturalistisch, aber realistisch. Den Unterschied zwischen Naturalismus und Realismus erklären wir nachher in einem sechsstündigen Referat.«¹³ Anhand der Requisiten bzw. des Bühnenbildes wird nicht zuletzt auch das Verhältnis des Publikums zum Dargestellten ausgehandelt. Der eigentliche Fokus verschiebt sich von der Darstellung dieser vermeintlich sowieso schon längst nicht mehr anseh- und zeigbaren Improvisationsszenen auf die Tatsache, dass das Gezeigte im und als Fernsehen stattfindet. Denn mit der offensichtlichen Übertreibung, wonach es »sehr sehr spannend« und »ganz toll« werden solle, ist gerade das Gegenteil gesagt. Ironischerweise sind es aber solche Aussagen, die die Sendung, ohne dass viel geschieht, dennoch unterhaltsam machen.

Schmidt kokettiert mit der Gleichgültigkeit dessen, was er zu spielen angekündigt hat. Ein weiteres Beispiel für diesen offensiven Umgang mit der eigenen Inhaltslosigkeit findet sich in der Show vom 7. März 2003. Andrack hatte in einer vorangegangenen Show anlässlich Oliver Kahns »Eier-Statement

11 Die Harald Schmidt Show vom 5.2.2003, 8:37–9:35.

12 Bettine Menke: »On/Off«. In: Juliane Vogel und Christopher Wild (Hg.): *Auftreten. Wege auf die Bühne*. Berlin: Theater der Zeit, 2014, S. 180–188, hier: S. 183.

13 Die Harald Schmidt Show vom 5.2.2003, 10:03–10:13.

einen Karton Eier auf die Vorrichtung geklebt, die den »Liebling des Monats« zeigt. Schmidt will nun diese Eier nicht mehr an seinem Tisch und wirft diese mitsamt der Vorrichtung, an der sie befestigt sind, aus dem Bild. Als der Requisiteur Sven (»der scharfe Sven«) Schmidt ein Glas Wasser an den Schreibtisch bringt, das Album auf dem Boden jedoch ignoriert, sagt Schmidt:

Das ist großes Theater. Sven, Profi, ja. Eigentlich fällt natürlich dieses Fotoalbum in seinen Zuständigkeitsbereich, weil er Requisiteur ist und das ist Teil der Requisite. Schlechte Requisiteure, oder hektische, festangestellte Paniker bei der ARD usw. hätten jetzt sofort das hier aufgewischt. [...] Sven weiß als Spitzenmann, theoretisch könnte dieses Ei so wie es da liegt, der Inhalt der gesamten nächsten Woche sein bei uns.¹⁴

Auch anhand dieser Bemerkung wird deutlich, dass die Sendung keine außerhalb von ihr situierten oder ihr vorausgehende Ereignisse braucht, auf die eingegangen werden soll. Ihr genügt das Sprechen von den Gegenständen, die sie selbst produziert. Das Fernsehen kann so in seiner ununterbrochenen Selbstreferenz zu keinem Ende kommen – die Endlosigkeit des Fernsehens wiederum ist ja ein ganz charakteristisches Merkmal seiner spezifischen Medialität.¹⁵

Dementsprechend werden, um zur Zugfahrt zurückzukommen, die Fragen nach dem Spielen des Ereignislosen weiterverhandelt, etwa wenn es darum geht, »Stille« zu spielen:

S: Jetzt erstmal [...] ist Stille oder? So auf der Fahrt.

A: Ja, dann sag doch... Stille.

S: Ja, muss ja. In einem Sketch muss man ja sagen, dass Stille ist.

A: Ja, ok gut.

¹⁴ Die Harald Schmidt Show vom 7.3.2003, 6:02–6:41.

¹⁵ Vgl. Lorenz Engell: »Das Ende des Fernsehens«. In: Oliver Fahle u. d. d. (Hg.): *Philosophie des Fernsehens*. München: Wilhelm Fink, 2006, S. 137–153, hier: S. 137 u. 143.

S: Verstehst du. Stille spielen kann man sich im Privatfernsehen nicht leisten. Man muss sagen: Wir spielen jetzt Stille. Verstehen Sie? Es ist still, aber passiert trotzdem bisschen was. Und dann kommt ein Hammersatz von mir. Oder willst du den ersten Hammersatz sagen? [...]

A: Ne ne, aber wart lang genug die Stille ab. Die muss man auch aushalten können, die Stille.

S: Absolut. [Stille.] Achtung. [Stille.] Schnee.

[**A** lacht.]

S: Weil, äh. [Lacht.] Du hättest nicht gemerkt, dass draußen ein Meter Schnee liegt.¹⁶

Auch in dieser Passage findet sich die doppelte Thematisierung der eigenen Verfahrensweise. Zum einen wird weiterhin permanent das eigene Spielen gespielt und kommentiert, es wird erklärt, was und wie gespielt wird, während dieses Spiel zugleich humoristisch kommentiert wird. Zum anderen wird mit dem Verweis auf das Privatfernsehen diejenige Institution markiert, die mit ihrem Set an Vorschriften und Abläufen die Szene mitbestimmt. Das geschieht mal in Abgrenzung zu den Öffentlich-Rechtlichen, wie im Fall des Eierwurfs, oder wie hier, indem die Nennung der Vorgaben eine dem Sichtbaren höhergestellte Instanz heraufbeschwört, gegen die sich der Bruch mit vermeintlich konventionellem Showrepertoire richtet. Die Zuschauer:innen werden zu Zeug:innen einer kleinen Rebellion gegen ihre eigenen Sehgewohnheiten, wodurch die gespielte Szene immer weiter in den Hintergrund rückt und das Medium selbst in den Fokus.

Der Bruch mit dem Dargestellten zeigt sich darüber hinaus in mehreren Momenten des Aus-der-Rolle-Fallens. Schmidt und Andrack schweifen teilweise minutenlang vom Inhalt der Szene ab, wodurch sie pausiert wird, während die beiden etwas Anderes erzählen. Im folgenden Ausschnitt sitzen die beiden als altes Ehepaar (Schmidt als die Frau und Andrack als der Mann) bereits im imaginären Zug:

16 Die Harald Schmidt Show vom 5.2.2003, 13:13–14:11.

S: Willst du'n Käsebrot?

A: Ja, wenn's ohne Butter ist.

[S sieht ihn fragend an, kramt in den Tüten, legt das erste Brot wieder weg, gibt Andrack eins.]

A: Danke. Guck mal, da ist ganz dick Butter drauf. Ich ess' doch keine Butter. Da ist auch noch die Plastikfolie!

[...]

A: Oh ne, ich krieg Würgreiz.

S: Du verträgst keine Butter?

A: Ich vertrag' keine Butter und keine Margarine.

S: Warum denn nicht, was war denn, wieso verträgst du keine Butter?

A: Also, als ich vier oder fünf Jahre alt war, hat meine Mutter mir immer ein Butterbrot mit in den Kindergarten gegeben. [...] Im Kindergarten pack ich das Brot aus, beiß ein bisschen rein und [...] oft gibt's doch in diesen Graubrotten, guckst du auch mal? Oft ist in diesen Graubrotten ein großes Loch drin einfach vom Backen, so'n Luftloch.

S: Ja, man spricht ja von diesen Luftlöchern in Graubrotten.

[...]

A: Auf jeden Fall war dieses Luftloch extrem groß. So ungefähr. [Kreist mit dem Zeigefinger über der Brotscheibe]. So. Und das war voll Butter geschmiert. Und auf der anderen Seite, der geklappten Seite, war zufällig ein genauso großes Luftloch. Und das war auch voll Butter geschmiert. Da hab' ich also einen Biss getan und hatte den ganzen Mund voll Butter und hab danach den ganzen Tag gekotzt. Das war so widerlich, diese Fettmasse herunterzuschlucken und seitdem kann ich keine Butter mehr essen. Also die Konsistenz nicht. Für Spiegeleier oder Bratkar-

toffeln schon aber nicht als Brotaufstrich. [...] Ess' ich nicht. [Wirft das Käsebrot auf den Tisch.]¹⁷

All das wird erzählt, kurz nachdem Andrack schon ein Wurstbrot mit der Begründung abgelehnt hat, er esse kein Schweinefleisch, worauf hin Schmidt zurückfragt, ob er »in echt kein Schweinefleisch« esse. Dort wie in dem daran anschließenden ausführlicheren Gespräch über die Butter fallen beide aus der Rolle, nehmen aber gleichzeitig jeweils (wieder) eine andere an, nämlich die des Entertainers. So überrascht es auch kaum, dass Schmidt nach Andracks Schilderung nachlegt und ebenfalls eine Kindheitserfahrung mit Ekelbezug nacherzählt. Ganz im brechtschen Sinn stehen die beiden permanent als Schauspieler neben der Rolle. Dabei kommt es nicht darauf an, dass nichts davon in theatraler Hinsicht innovativ ist, denn dieser Anspruch besteht nicht. Entscheidend ist die bemerkenswerte Vermischung nicht nur medialer Formen (hier Fernsehen und Theater), sondern auch die mehrfache Anschlussfähigkeit an künstlerische und gesellschaftliche Diskurse sowie mediale Erfahrungen und nicht zuletzt den dargestellten Alltag.

Der lässige Umgang mit den Elementen aus dem Bereich der Hochkultur (etwa das Zitieren von Brecht oder anderen kanonischen Namen), welcher darin besteht sie mit plattem Humor zu vermischen, der sich bspw. gegen die oftmals als sozial benachteiligt dargestellten Figuren aus den Sketchen wendet, evoziert insgesamt einerseits eine Möglichkeit der Popularisierung, insofern als diese leicht konsumierbare Mischung »bei vielen Beachtung findet«.¹⁸ Andererseits operiert Schmidt gerade durch die Reaktualisierung vermeintlicher Hochkultur im Fernsehen mit dem, was im Forschungsprogramm des Siegener SFB »Transformation des Populären« als »Popularisierung zweiter Ordnung«¹⁹ bezeichnet wird, d.h. die Popularisierung der Popularisierung, die darin besteht, Verfahren des Populärmachens selbst auszustellen. Insbesondere Fernsehen und Radio seien demnach Treiber dieses Aspekts der Transformation des Populären. Insofern überrascht es nicht, dass die medienreflexive Vorgehensweise in der *Harald Schmidt Show* auch aus diesem Grund unter dem Stichwort des Populären verhandelt werden muss. Ganz explizit findet sich das in Rubriken wie dem oben schon angesprochenen »Liebling des Mo-

17 Die Harald Schmidt Show vom 5.2.2003, 18:30–21:00.

18 Jörg Döring (u.a.): »Was bei vielen Beachtung findet: Zu den Transformationen des Populären«. In: *Kulturwissenschaftliche Zeitschrift*. Jg. 6.2 (2021), S. 1–24.

19 Ebd., S. 13.

nats« oder auch der Simulation der Sonntagsfrage – eben immer dann, wenn Beliebtheit durch Rankings oder Schaubilder quantifiziert werden kann. Eine Popularisierung zweiter Ordnung scheint mir aber auch in qualitativer Hinsicht stattzufinden, indem die Show die Verfahren ihrer Materialauswahl und Themensetzung als willkürlich offenbart, sodass der Reiz für die Zuschauer:innen nicht zuletzt auch darin besteht, den zur Schau gestellten Akt der Popularisierung mitzutragen.

3 Wiederholen

»Alles im Fernsehen sei, so der Videokünstler Les Levine, eine Wiederholung von allem im Fernsehen.«²⁰ Verbunden ist diese Aussage mit dem Nachdenken über das Ereignis, das als Medienereignis »immer ein wiederholbares oder wiederholtes Ereignis«²¹ ist. Das vermeintlich Singuläre des Ereignisses gibt es nicht.²² Das (seine eigenen Wiederholungsschleifen reflektierende) Fernsehen weist dadurch auf die auch schon von Jacques Derrida festgestellte Notwendigkeit der Iterierbarkeit jeder Aussage, jedes Zeichens hin. Damit ist eine Wiederholbarkeit bezeichnet, die nicht identische Wiederholung ist (eine solche kann es nicht geben), sondern eine Wiederholbarkeit, die das Nicht-Identische in jede vorgängige Instanz nachträglich einträgt und in jede nachträgliche Instanz einschreibt. Dies ist einerseits Merkmal jedes Zeichens, das Wiederholbarkeit und Verschiedenheit verbinden muss, um gelesen werden und Bedeutung erzeugen zu können, das gilt in gleichem Maße auch für das Ereignis, das eine Einzigartigkeit zwar behauptet, in seiner Ereignishaftigkeit jedoch nur verstanden werden kann, indem es zum einen zeichenhaft vermittelt wird (und damit auch zitathaft), zum anderen aber auch seine Einzigartigkeit behauptet.

20 Lorenz Engell: *Fernsehtheorie zur Einführung*, Hamburg: Junius, 2012, S. 10

21 Engell: »Das Amedium«, S. 142.

22 »Man muß sich hier darüber einigen, was es mit dem ‚Eintreten‘ oder der Ereignishaftigkeit eines Ereignisses auf sich hat, das in seinem angeblich gegenwärtigen und einmaligen Auftreten die Intervention einer Äußerung voraussetzt, die an sich nur eine wiederholende, oder vielmehr [...] eine iterierbare Struktur haben kann.« (Jacques Derrida: »Signatur – Ereignis – Kontext«. In: Ders.: *Randgänge der Philosophie*, Wien: Passagen, 1999, S. 325–314, hier: S. 309–310).

Thomas Khurana macht den Zusammenhang von Ereignis und Iterierbarkeit bei Derrida produktiv, indem er darauf hinweist, dass letztere »sich mit hin sowohl kritisch als auch affirmativ zum Begriff des Ereignisses [verhält] und [...] dabei letztlich den Anspruch [verfolgt], [...] eine bestimmte Ereignishaftigkeit als Moment sinnhafter Vollzüge zu erläutern und begründen, statt Ereignisse als positive Ausgangspunkte, als Gegebenheit vorauszusetzen.«²³

Genau diese Spannung lässt sich auch an Ausschnitten der *Harald Schmidt Show* zeigen, wenn die Sendung ihre eigenen Schwierigkeiten bzw. die Verweigerung, Ereignisse darzustellen, zur Schau stellt. Das Spielen und Erzählen, das keine diegetische Ereignishaftigkeit aufweist, wird deshalb selbst ereignishaft, weil sich die Veränderung durch die Wiederholung in den Vordergrund drängt. Sie entledigt sich ihrem Dasein als vermeintlich reine Wiederholung, die es zwar nie geben könnte, aber als die sie fälschlicherweise wahrnehmbar ist, wenn es nicht explizit um sie geht und so unbemerkt überlesen wird. Es geht also keinesfalls darum, Ereignishaftigkeit als bedeutungslose Täuschung zu entlarven. Stattdessen wird die problemhafte Struktur jeder Ereignishaftigkeit im scheinbar ereignislosen Fernsehen selbst ereignishaft dargestellt.²⁴

In den oben genannten Sendungen wird die Wiederholung in mindestens dreifacher Variation thematisiert. Die erste Variante besteht in der inhaltlichen Markierung des Wiederholten im Spiel, in dessen Verlauf sich das Gezeigte als Geprobtes, Floskelhaftes und im Alltäglichen Fußendes präsentiert. Innerhalb der Zugszene sind das Gesprächsfetzen, die jede-r in fremden Gesprächen schon gehört haben dürfte. Solche Sätze werden von Schmidt gern mit der Geste des erhobenen Fingers angekündigt, um das Publikum auf eine Pointe vorzubereiten: »Ja, ich muss es doch waschen.«²⁵ (Nachdem Andrack sich darüber beschwert hatte, dass Schmidt ein über seinen Schoß gebreitetes Geschirrtuch aufwendig zurechtzupft.) Und mehr noch als der in seiner Kli-

23 Thomas Khurana: »...besser, daß etwas geschieht«. Zum Ereignis bei Derrida«. In: Marc Rölli (Hg.): *Ereignis auf Französisch. Von Bergson bis Deleuze*. München: Wilhelm Fink, 2004, S. 235–256, hier: S. 238.

24 Es ist daher auch nicht widersinnig, wenn hier von einer ereignishaften Vermittelt-heit gesprochen wird. Denn »[d]er Begriff der Iterabilität dient [...] nicht nur dazu, einen unreinen und zugleich verallgemeinerten Begriff des Ereignishaften zu lancieren, er gibt überdies auch noch Aufschluss darüber, welche Merkmale in einem signifizierenden Ereignis stark sein müssen, damit es Ereignis im emphatischen Sinne sein kann: Es muss den in der Wiederholbarkeit implizierten Aspekt der Alterierung akzentuieren und nicht den der Identitätskondensation« (ebd., S. 239).

25 Die Harald Schmidt Show vom 5.2.2003, 15:39–15:45.

scheenhaftigkeit unweigerlich als Wiederholtes zu erkennende Satz ist es die Geste des Fingerzeigs, die hier ins Auge fällt, die als Ankündigung des Bemerkenswerten erst Aufmerksamkeit auf den ansonsten womöglich nicht weiter auffälligen Satz lenkt und seinen Wiederholungscharakter auch noch im Sinne des Vorbereiteten, des Geprobten offenbart. Derartiges wiederholt sich im weiteren Verlauf des Öfteren. Nahezu die gesamte Kommunikation des dargestellten Ehepaares setzt sich aus Floskeln zusammen, selbst die Requisiten stellen allseits bekannte Allgemeinplätze deutscher Ausflugsverpflegung dar: belegte Brote, hartgekochte Eier, Frikadellen und Schnitzel vom Vortag usw.). Nichts, was gezeigt oder gesagt wird und zur gespielten Szene gehört, kann oder will überraschen.

Zweitens – und ab hier wird sich der Rest des Beitrags nun mit der Show vom 7. März 2003 befassen – werden als Wiederholung wahrnehmbare Bilder aus der eigenen Sendung eingespielt. Der Einstieg erfolgt nämlich u.a. mit der Besprechung der eigenen Sendung vom Vortag:

S: Herr Andrack, meine Damen und Herrn, oder wie wir ihn nennen, *The Flying Dutchman*, hat gestern alle Menschen, die noch an das Gute im Menschen glauben, auf eine harte Probe gestellt. Falls Sie es aus Versehen nicht gesehen haben, oder nochmal im Familienkreis diskutieren wollten: Zuerst war diese Aktion, wo er mich aufgefordert hat, ihn vom Stuhl zu treten. Können wir das nochmal zeigen? [Wiederholung wird eingespielt.] Dann wollte er von vier Metern Höhe hier runterspringen. Es gibt wirklich viele im deutschen Fernsehen, wo man sich wünscht, dass sie's machen. Aber in deinem Fall – ich natürlich stark irritiert, aber heute hat mir unser Technik-Department gesagt, der Boden hätte gehalten.

[...]

Dann konnte ich Herrn Andrack davon abhalten hier zu springen, weil ich echt Angst hatte, er haut sich die Beine zu Brei. Als nächstes warf er sich hier über'n Tisch. Schauen Sie bitte, hier. [Wiederholung wird eingespielt.] Aber ich muss schon sagen, cool gemacht, im Flug eine halbe Drehung. Und gut gelandet. Sehr gut gelandet. Und alles ok? Nichts verletzt.

A: Alles super.

S: Bist du auch mit diesen Irritationen heute konfrontiert worden? Dir gegenüber wird man es nicht laut ausgesprochen, so wie bei Menschen, die Menschen Sorge machen. [...] Ich hab' heute festgestellt, also so leises Flüstern, »war doch immer ganz ... aber jetzt...«, große Sorge! [...]

A: Von wem?

S: Eigentlich von allen. [...]

A: Ich mach's nie wieder.

S: Nein, das mein ich damit nicht. Aber ich will nur sagen, man wirft sich mal üben Tisch und schon ist die halbe Mannschaft irritiert.²⁶

Was hier ausgeführt wird, entspricht der Andeutung aus dem Beginn der Sendung, wonach das von Schmidt durchs Studio geworfene Album mit eingeklebtem Ei Material für weitere Sendungen liefern könnte. Auch hier reproduziert die Sendung ihre eigenen Inhalte, wiederholt das vermeintliche Ereignis des Vortags und inszeniert dadurch zugleich die für das Fernsehen in medialer Hinsicht ganz grundlegende Wiederholungsstruktur. Als Wiederholung zeigt sich darüber hinaus das, was noch nicht Inhalt der Vortagssendung sein konnte, nämlich die hier angedeuteten Reaktionen der Kolleg:innen. Schmidt erzählt das eigentlich Ereignishafte nach, das darin besteht, dass Andracks vermeintliche Eskapaden zu Sorgen und Geflüster unter der Belegschaft geführt haben. Dieses Ereignis aber musste als medial zunächst nicht vermitteltes den Zuschauer:innen entgehen. Als medial vermitteltes ist es dann immer schon ein verpasstes und nur noch in der Wiederholung (dann allerdings *durch* die Wiederholung seiner Ereignishaftigkeit schon wieder beraubtes) wahrnehmbares Ereignis.

Ein weiterer Ausschnitt aus derselben Sendung reflektiert die telemediale Ereignislosigkeit im Modus des Verpassens aufs Neue. In dieser Sendung wird nun selbst wiederum ferngesehen und auch wenn als Anlass die Sitzung

26 Die Harald Schmidt Show vom 7.3.2003, 8:33–11:30.

des Sicherheitsrates der Vereinten Nationen angegeben wird, schaltet Schmidt im Laufe seiner eigenen Sendung mehrmals um:

S: Erstaunlich, was Politiker sich heute für Autos leisten können, oder?
 [Im Fernsehen, die Stimme von Tony Blairs Dolmetscherin: »Sad-
 dam muss alle Bedingungen von...«. Schmidt schaltet um auf sonnen-
 klarTV.] Absolut, da hat er Recht. Samma, Thüringen? [Zu Andrack:]
 Was is' denn? Du wirkst so schlecht gelaunt. Willst du wieder irgend-
 wo runterspringen, oder was? [Schaltet um auf Phoenix, eine Stimme
 im TV: »...das war Hans Blix.«] Das WAR Hans Blix, jetzt hab' ich wie-
 der Hans Blix versäumt wegen dir. Ganzen Abend freu ich mich auf
 Hans Blix.

A: Ich hab doch nur gestöhnt, du bist auf irgendwelchen Reiseschrammel-
 kanälen und – verpasst Hans Blix.²⁷

Auch wenn hier noch nicht die tatsächliche Rede vor dem Sicherheitsrat der Vereinten Nationen verpasst wurde, sondern nur ein kurzer Blix-Auftritt in der Vorberichterstattung, spielt Schmidt auf ein immanentes Problem linearen Fernsehens an: stundenlang sieht man dem Treiben auf dem Bildschirm zu und im Moment, auf den man zu warten gemeint hat, ist man abgelenkt, wird überraschend angesprochen oder hat gerade umgeschaltet. Das Versäumen gehört zur Fernseherfahrung dazu wie das Warten auf das, was dann (unabwendbar) versäumt worden sein wird. Das gleiche gilt für den Vorwurf an die Person, die für das Verpassen verantwortlich gemacht wird und der hier als Floskel des Fernsehalltags lesbar wird. »Zuschauen beim Fernsehen ist grundsätzlich auf Dauer, niemals auf Augenblickshaftigkeit angelegt. [...] Das Fernsehereignis wird demnach [...] angehalten, ent-punktualisiert und in einen paradoxen oder zumindest streng ereigniswidrigen dauerhaften Zustand überführt, in die schwebende Ereignishaftigkeit suspendierter Vorkommnisse.«²⁸ Diese Seltsamkeit ermöglicht dann zusätzlich den Eindruck andauernder Gelegenheiten des Verpassens. Glücklicherweise ist das aber, und diesen Hinweis gibt Schmidt nur wenige Momente nach dem verpassten Moment,

27 Die Harald Schmidt Show vom 7.3.2003, 17:57–18:26.

28 Engell: »Das Amedium«, S. 145.

gar kein Problem, weil ja alles immer und immer wieder wiederholt werden wird – auch das ist ein Verfahren der ›Ent-Punktualisierung‹ des Fernsehens, worin die dritte Variante der Wiederholung besteht:

S: Wir machen mal so dezent den Ton weg. [Schaut in die Kamera.] Wir bleiben hier dran, meine Damen und Herren, Sie zu Hause wissen ja schon, was rausgekommen ist bei der Sicherheitsratssitzung, aber wir, um 16 Uhr, sind jetzt sozusagen live dabei. Es kann sein, dass wir sogar live senden müssen in den nächsten Wochen, um immer brandaktuell zu sein, je nachdem, was passiert. Sind die deutschen Fernsehanstalten überhaupt auf alle Eventualitäten eingestellt, gibt es Notpläne? Werden alle Spielfilme nochmal auf geschmacklose Texte kontrolliert, oder sowas?

A: Es gibt viele Brennpunkte.

S: Es gibt viele Brennpunkte, Sonderbrennpunkte, ja und Dauersendungen. So, wir machen jetzt aber erstmal, das Leben muss weitergehen, meine Damen und Herren, ein Quiz.²⁹

Erst im Nachhinein wird also explizit darauf hingewiesen, dass durch die zeitliche Verschiebung, die dadurch zustande kommt, dass es sich bei der *Harald Schmidt Show* um keine Live-Sendung handelt, alles Gezeigte auch im allgemeinen Verständnis bereits Wiederholung ist. Die Live-Nachrichten werden zusammen mit der Show aufgezeichnet, um als Teil des abendlichen Unterhaltungsprogramms wiederzukehren. Wer die Berichterstattung oder Teile davon (wie Schmidt) am Nachmittag verpasst hat, konnte Wiederholungen davon sicherlich zunächst in diversen Nachrichtensendungen und dann überraschenderweise sogar in der *Harald Schmidt Show* sehen. Angesprochen wird hier außerdem jene Überführung des Ereignisses in die televisuelle Dauerschleife, zu der auch die Brennpunktsendungen gehören. Jene sind als Dauersendungen konzipiert, die nicht nur in der Regel aus einem Warten darauf bestehen, dass neue Erkenntnisse mitgeteilt werden können, sondern zugleich durch fortwährende Wiederholung eines aktuellen Kenntnisstands,

29 Die Harald Schmidt Show vom 7.3.2003, 20:41–21:26.

wodurch sie paradoxerweise zum langweiligsten gehören, was das Fernsehen zu bieten hat. Schmidt spielt mit all diesen Implikationen des Fernsehens als Medium in seiner Sendung.

Die Wiederholungsstruktur, die die Ereignislosigkeit des Fernsehens prägt und das Eintreten eines Ereignisses scheinbar verhindert, ist zuallererst Voraussetzung dafür, dass Ereignisse überhaupt stattfinden könnten. Indem diese Spannung zum Thema der Sendung gemacht wird, kann das Fernsehen selbst zum Ereignis werden.

4 Umschalten

Das Abstellen des Tons und der Übergang zu einem ganz anderen Teil der Sendung, einem Quiz, scheint selbst schon eine Art von Umschalten innerhalb der Show zu sein. Zuvor hatte sich Schmidt aber bereits minutenlang durch das Fernsehprogramm geschaltet. Damit hat er eine weitere, wenn nicht die grundlegende mediale Qualität des Fernsehens sichtbar gemacht – die des Fernsehens als Schaltbild. Lorenz Engell führt drei Gründe für diese »außerordentliche Stellung des Schaltens für das Fernsehen« an, die darin bestehen, dass das Schalten zum einen die menschliche Geste des Fingers auf der Fernbedienung instrumentalisiert und so in einer »anthropomedialen Operation« Fernsehzuschauer·innen als solche erst hervorbringt. Zum anderen sind »die Fernbilder *untereinander* durch Schaltvorgänge unterschieden und miteinander verknüpft«, die als solche teilweise explizit im Fernsehen angesprochen werden. Und drittens ist das Schalten bereits vor der Wahrnehmbarkeit der Bilder relevant, nämlich im Vorgang ihrer technischen Erzeugung.³⁰

Wenn innerhalb der Sendung die Fernbedienung als das Instrument dieser Operation in den Fokus rückt, so gilt das auch für den Charakter des Fernsehens als Schaltbild:

S: [Sieht fern (ARD).] Ach, noch interviewen sich die Journalisten gegenseitig. Schalten wir mal woanders hin. [Schaltet um (ZDF). Schaltet um (Phoenix), Otfried Nassauer spricht.] Das ist ernstgemeint, oder? [...]

30 Lorenz Engell: *Das Schaltbild. Philosophie des Fernsehens*. Konstanz: Konstanz University Press, 2021. hier: S. 11–12.

[Schaltet um (NTV).] Roger Horné! Weltklasse wie er das macht. Er muss ja mit einem Auge gucken, was die Amis berichten und das für'n andern erzählen, so als würde er es selber rausfinden, weißt du. [Schaltet um (Sat1), eine Nachmittags-Talkshow läuft.] Jawoll, es gibt ja noch Normales im Leben. [Schaltet um (SonnenklarTV)] DAS! Hier. Schau dir das an. Sonnenklar TV. Azoren-Info. Sind die Azoren gefährdet?

A: Durch Saddam?

S: Durch diese Auseinandersetzung. Dafür, meine Damen und Herren, haben wir jetzt was ganz Neues. Das werden viele der Internet-Kids gar nicht kennen. [Greift hinter den Schreibtisch.] Ein Globus! Ein Globus, und die Azoren [...] gehören zu welchem Land?

A: Die gehören, gehören die nicht zu Portugal?

S: Die gehören zu Portugal. Ich mach mal den Ton weg.

A: Ja, bitte.

S: Schon sind wir wieder abgelenkt. Da will man was über die Weltpolitik wissen und schon ist man wieder abgelenkt über ein Reisequiz [...]. Die Azoren sind genau, wir zeigen erstmal für Sie zu Hause, falls Sie demnächst dort notlanden, hier. Hier sind die Azoren. Können wir das sehen? Da. Da sind die Azoren. Hier ist Spanien und Portugal. So. Und hier sind die USA. Und hier sind die Azoren. [...] Kannst du es sehen?

A: Zwei Stunden zurück, ja ich hab's sehen können.

S: Zwei Stunden zurück, das ist ganz wichtig für uns zu wissen. [...] Wie spät ist es in Bagdad? [...]

A: Viertel nach 6.

S: Viertel nach 6, das heißt zwei Stunden vor in der Zeit. [...] Uns gegenüber. Das ist jetzt der Weltsicherheitsrat. Wir sind ja wieder nicht mehr Vorsitzende. [Macht den Ton wieder laut.] Guinea. Wie aufs Stichwort kommt der Vorsitzende.

A: Wo ist Guinea?

S: Guinea liegt meiner Meinung nach in Afrika. Ist das richtig? [...] Ich glaube Westküste. Hier hab ich's ja. Guinea-Bissau. War das nicht früher auch portugiesisch? Ja. Toll wie da sich inhaltlich eins zum anderen fügt. Das Reisequiz von den Azoren, heute noch portugiesisch. Guinea-Bissau früher portugiesisch. Da kommt jetzt der Vorsitzende her.³¹

Darin kann eine weitere Inszenierung der Reflexionsmöglichkeiten über das Fernsehen gesehen werden. »Auch der Fernsehabend in seinem je eigensinnigen Verlauf wird dadurch zu einem ontografischen Geschehen.«³² In der Sendung wird aufgezeichnet, wie Schmidt, der mit der Fernbedienung über die Hoheit verfügt, diesen Fernsehabend zu gestalten, seiner Rolle als Showmaster eine weitere Ebene verleiht. So wird eine Erfahrung simuliert, indem die Bilder miteinander in zufälliger Verschaltung überraschende Beziehungen erzeugen. »Durch aufeinanderfolgende Betätigungen der Tasten wird eine Abfolge von Selektionen bewirkt, durch die der Fernsehabend geradezu geschrieben wird.«³³ In der Sendung intensiviert sich diese Verknüpfung von scheinbar Unzusammenhängendem, indem zugleich der Globus als weiteres Medium mit dem Finger bereist wird: Während die Benutzerinnen des Globus ihre Fingerreise allerdings selbst steuern können, sind die Benutzerinnen der Fernbedienung ihr jedoch in dem Maße ausgeliefert, dass sie zwar über die Sender entscheiden können, nicht jedoch über das, was der Fernseher letztendlich zeigt und schon gar nicht über die daraus resultierende Gesamtheit des Fernseherlebnisses.

Der Höhepunkt der Fernsehreflexion wird erreicht, wenn der Studiogast Herr Nagler zum Quiz antritt, der zuvor schon aufgefallen ist, indem er aus dem Publikum gerufen hatte, dass es zwei verschiedene Guineas gäbe, nachdem anschließend an den oben zitierten Ausschnitt noch weiter über die Herkunft des Sicherheitsratsvorsitzenden diskutiert wurde. Als Gymnasiallehrer für Latein, Geschichte und Italienisch scheint er auch so etwas wie der prototypische Zuschauer der Sendung zu sein. Auf den insgesamt kuriosen und sehr unterhaltsamen Auftritt des Herrn Nagler kann aus Platzgründen nicht

31 Die Harald Schmidt Show vom 7.3.2003, 11:46–14:58.

32 Engell: *Das Schaltbild*, S. 220.

33 Ebd., S. 232.

genauer eingegangen werden (u.a. dekliniert er mit Schmidt lateinische Verben, zitiert Goethe und erzählt davon, wie er seine Ehefrau im Lehrerzimmer kennengelernt hat). Es passiert aber noch etwas für meine Argumentation Entscheidendes: Schmidt übergibt Herrn Nagler die Fernbedienung zum Fernseher auf seinem Schreibtisch. »Sie können die Fernbedienung nehmen, wenn Sie irgendwas sehen, was Sie interessiert, machen Sie einfach lauter.«³⁴ Herr Nagler tut nichts dergleichen, legt die Fernbedienung schnell auf sein Bein, das er über das andere geschlagen hat. Dort balanciert er die Fernbedienung dann eine Zeit routiniert, als säße er im heimischen Fernsehsessel. Das hält er nur nahezu drei Minuten lang aus, bis er die Fernbedienung vorsichtig auf Schmidts Pult ablegt. Engell hat Stanley Cavells Begriff des *monitoring*,³⁵ mit Jacques Lacans Unterscheidung von Auge und Blick zusammengedacht. Auch Schmidt stellt eine Verbindung von Fernsehen und Überwachung explizit aus, wenn er zu Beginn der Sendung nicht den Fernseher, sondern »unser CIA-Überwachungsgerät« einschaltet:

Erstens, so ist mit Lacan zu folgern, müssen wir von allem, was wir ansehen, annehmen, dass es seinerseits uns ansieht, seinen Blick auf uns ruhen lässt, und uns darin erst als Subjekt und als Anderes des Anderen hervorbringt. Und zweitens haben unsere Bilder eine Doppelfunktion: Sie zeigen etwas, das sie repräsentieren, und schirmen uns zugleich ab eben vor dem Blick, dem wir ausgesetzt sind, indem sie ihm etwas vortsetzen. [...] Das Fernsehbild hindert dann die Wirklichkeit daran, uns geradewegs anzusehen und uns anzugehen. Es schützt uns vor ihr [...] und wir bieten uns ihr dennoch – und gerne – dar.³⁶

Herrn Nagler scheint die Verfügungsgewalt über die Fernbedienung nicht zu behagen. Er möchte im doppelten Sinn kein Fernsehen machen: nicht insofern als das Schalten die grundlegende Operation des Fernsehens ist, aber auch nicht im hier viel offensichtlicheren Sinn. Er schaltet nicht nur das Programm

34 Die Harald Schmidt Show vom 7.3.2003, 25:45–25:49.

35 D. h. des Fernsehens als »Überwachungsinstrument«, das v.a. nach dem Ereignishaften Ausschau hält, dabei aber permanent »im Strom simultaner Ereignisrezeptionen« das Ereignislose hervorbringt, indem alles schon im Voraus als ereignishaft markiert ist. (Stanley Cavell: »Die Tatsache des Fernsehens«. In: Ralf Adelman et al. (Hg.): *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft. Theorie – Geschichte – Analyse*, Konstanz: UVK, S. 125–164, hier: S. 144.

36 Engell: *Das Schaltbild*, S. 211–212.

um wie beim heimischen Fernsehen, sondern bestimmt die Sendung, deren zentraler Inhalt er zu diesem Zeitpunkt bereits geworden ist. Die Fernbedienung in seinen Händen lässt ihn den Blick spüren, dem er sich nun ausgesetzt fühlt, weil er innerhalb der Sendung, die ihn zeigt, vermeintlich zum schaltenden Zuschauer geworden ist. Das *monitoring* wendet sich hier gegen ihn als beobachtete Person. Was Fernsehzuschauer·innen zu Hause aus der Deckung, also abgeschirmt durch den Fernsehbildschirm tun können, wird hier bedrohlich. Schließlich »weiß auch das Schaltbild, dass es abgewählt werden kann [...]. Mit der Fernbedienung kommt nun die Unterbrechung des Ununterbrechbaren oder gar der Abbruch [...] hinzu.«³⁷ Als Teil der *Harald Schmidt Show* kann er gerade nicht nur nicht sehen, wer ihn sieht, er ist zudem noch der Möglichkeit des Wegschaltens unterworfen, der sich jedes Fernsehbild ausgesetzt sehen muss. Ausgerechnet die Fernbedienung, die nicht nur ihn als Fernsehzuschauer überhaupt erst hervorgebracht hat, droht ihm nun plötzlich mit dem Entzug dieser Existenz als bloßer Medienkonsument und zeigt, dass jede·r in jedem Augenblick Teil der unendlichen Bilderfolge werden kann.

Ob nun im selbstreflexiven Spielen des eigenen Spielens, in der Inszenierung von Wiederholungsstrukturen oder in der Zurschaustellung anderer medialer Rahmenbedingungen des Fernsehens wie etwa dem Schalten mit der Fernbedienung – es konnte gezeigt werden, dass sich die *Harald Schmidt Show* auf unterschiedliche Weisen mit ihrem eigenen Medium auseinandergesetzt hat und so nicht zuletzt eine Fernsehshow über das Fernsehen war. Und auch wenn sich Schmidt irritiert darüber zeigt, dass Wissenschaftler·innen oder Feuilletonist·innen ihn etwa mit Bezug auf Deleuze oder andere Philosoph·innen lesen,³⁸ zeigt sich umso deutlicher wie sehr das Medium an den einzelnen Sendungen mitgeschrieben hat. Mit der Einstellung der Show hat dieser Prozess jedoch nicht aufgehört. Denn wer sich heute die *Harald Schmidt Show* ansehen möchte, kann das nur auf *YouTube*, womit weitere Wiederholungschleifen, mediale Transformationen und Repopularisierungen ermöglicht werden, was zu weiteren und vielleicht noch komplexeren Überlegungen hinsichtlich der Medialität dieser Sendung einlädt, die einiges darüber zu erzählen hat, was Fernsehen gewesen sein wird.

37 Ebd., S. 233.

38 Vgl. Oliver Ruf u. Christoph H. Winter: »Herr Schmidt, wie haben Sie das gemacht?«. Ein Werkstattgespräch«, in diesem Band, S. 258.

Torsten Hoffmann

»Fass mal drüber.«

Schriftsteller·innen-Gespräche in der *Harald Schmidt Show*

Wenn Schriftstellerinnen oder Schriftsteller in der *Harald Schmidt Show* zu Gast sind, geht es kaum um deren Bücher. Noch bevor die Autorin Alexa Hennig von Lange am 20.4.2001 auf dem Gästesessel Platz genommen hat, kommentiert der Gastgeber ihr Aussehen: »Sehr schick siehst Du aus, sehr schick. Sehr elegant.«¹ Neun Minuten später beendet er das Gespräch so: »Es war fabelhaft wie immer, Du hast hinreißend ausgesehen.«² Körper und Kleidung der Autorin sind für das Gelingen des Gesprächs offensichtlich von größerer Bedeutung als das Gesagte. Keine Frage: Misogyne und sexistische Tendenzen gehören vor allem in den ersten Jahren der *Harald Schmidt Show* zum festen Repertoire des Entertainers, »dessen besondere Stärke es ist« – so kommentiert ausgerechnet die Emma-Herausgeberin Alice Schwarzer 1998 in einer Laudatio auf Harald Schmidt –, »nicht politisch korrekt zu sein.«³ Die Gesprächsrahmung ist aber auch darüber hinaus symptomatisch für den Interviewstil von Schmidt. Ostentativ geht es selbst bei Gästen aus dem Kulturbetrieb nicht um intellektuellen Tiefgang, sondern um eine Feier der Oberfläche, die nicht, genauer: nicht *nur* gleichzusetzen ist mit Oberflächlichkeit.

1 Alexa Hennig von Lange in der *Harald Schmidt Show* vom 20.4.2001, <https://www.youtube.com/watch?v=qJ7Kpq58oc8>, zul. abgerufen am 20.12.2021, 00:32:07.

2 Ebd., 00:41:50.

3 Zit. nach Mariam Lau: *Harald Schmidt. Eine Biografie*. München: Ullstein, 2003, S. 159f. Dass Schmidt gleich in mehreren Gesprächen mit Hennig von Lange auch auf das Aussehen ihrer jeweiligen Lebensgefährten eingeht, deutet darauf hin, dass die Kommentare zu Hennig von Langes Aussehen nicht (nur) misogyn-sexistisch zu verstehen sind.

1 Oberfläche & Achtsamkeit. Das Gespräch als Ziel des Gesprächs

Dass die Gespräche mit Hennig von Lange, die häufiger als jede andere Person aus dem Literaturbetrieb bei Schmidt zu Gast gewesen ist (achtmal zwischen 1998 und 2003), stets ›fabelhaft‹ laufen, hat vor allem damit zu tun, dass sie sich so radikal wie wenige andere Gäste auf Schmidts Interviewtechnik einlässt. Im April 2001 kontert Hennig von Lange die Begrüßung, indem sie ihm ihren nackten Arm entgegenstreckt und ihn auffordert: »Fass mal drüber.«⁴ Während er über ihren Arm streichend fragt, ob sie in Anbetracht der vorangegangenen Minuten der Show eine Gänsehaut habe, klärt sie ihn auf: »Ist rasiert.«

SCHMIDT: Wirklich wahr? Gerade noch vor dem Auftritt?

HENNIG VON LANGE: Nee, zuhause gemacht.

SCHMIDT: Rasierst Du Dich mit ... äh ...

HENNIG VON LANGE: Überall, ja.

(Gelächter im Publikum und bei Schmidt.)

SCHMIDT: Du, das wollt ich gar nicht fragen. Nein, nein, nee, das wird ja am Nachmittag gefragt.

Wie in den nachmittäglichen Trash-Talkshows der Privatsender soll hier also nicht geredet werden – auch wenn Schmidt an der von Hennig von Lange gesetzten Pointe zunächst seine Freude hat. Indem er auf die angespielte Intimirasur nicht weiter eingeht, sondern das Gespräch leicht ironisch auf eine selbstreflexive Metaebene lenkt, bestätigt er dann aber doch, dass es in seiner Show anders zugeht. Schmidts Gesprächsziel – dafür ist die Berührung des glattrasierten Arms ein haptisches Sinnbild – ist ganz grundsätzlich eine oberflächenorientierte Kontaktaufnahme, die sich im Idealfall ausschließlich dem Hier und Jetzt der Gesprächssituation widmet. Dazu gehört auch, dass

4 Alexa Hennig von Lange in der *Harald Schmidt Show* vom 20.4.2001, 00:32:17.

die Performativität, also die Öffentlichkeit und Nicht-Intimität des ›Auftritts‹, nicht etwa kaschiert, sondern explizit benannt wird. So ironisch und uneigentlich Schmidt sich in seiner Show zumeist inszeniert: Indem sie sich ihrer Künstlichkeit völlig bewusst sind, erreichen seine Gespräche eine Authentizität zweiter Stufe. Nicht um intime Beichten oder erhellende Selbstauskünfte, also um Informationsbeschaffung, geht es ihnen, sondern um eine Interaktion, deren Reiz allein im performativen Momentum liegt. Die Persönlichkeit des Gastes wird hier nicht über das Erzählen von Vergangenen erschlossen, sondern in der ganz gegenwärtigen Reaktion auf Schmidts unkonventionellen Interviewstil. Medienbewusste Artifizialität und eine auf die augenblickliche Wahrnehmung gerichtete Achtsamkeit gehen in den Gesprächen der *Harald Schmidt Show* eine eigenwillige Melange ein.

Schmidts notorisch schlechte (oder als solche inszenierte) Vorbereitung auf seine Gäste ist dabei kein Problem, sondern Programm. Hergestellt werden »Situation[en] kalkulierter Unvorhersehbarkeit«,⁵ die den Gastgeber und seine Gäste zur Spontaneität zwingen, um Schmidts »singuläres Talent zur Improvisation«⁶ zur Geltung zu bringen. Damit setzt sich das Gesprächsformat der *Harald Schmidt Show* nicht nur von Nachmittagstalkshows ab, sondern auch vom klassischen Schriftstellerinterview, das sich selbst als Sekundärdiskurs versteht, indem es sich auf Techniken und Intentionen des literarischen Schreibens, mithin auf das bessere Verständnis des Primärtextes, des Werks bezieht.⁷ Das Primäre in Schmidts Gesprächen sind dagegen immer die Gespräche selbst. Zwar sind Autorinnen auch bei Schmidt oft dann eingeladen, wenn ihr neues Buch erschienen ist – dieses Buch interessiert aber nur in den seltensten Fällen. Stattdessen ist es ein *running gag* der Show, dass Schmidt die Bücher seiner Gäste nicht gelesen, ja sich nicht einmal grob über sie informiert hat. »Worum geht's da?«,⁸ fragt er Alexa Hennig von Lange betont ahnungslos, als sie am 6.11.2001 wieder einmal in der Sendung ist, diesmal mit ihrem neuen Roman *Ich habe einfach Glück*. Anstatt irgendetwas Näheres über

5 Eckhard Schumacher: »Konkurrenzlos Lachen. Über Harald Schmidt«. In: *Merkur* 56 (2002), S. 943–952, hier S. 948.

6 Kay Sokolowsky: *Late Night Solo. Die Methode Harald Schmidt*. Berlin: Aufbau Taschenbuch, 2004, S. 62.

7 Zur Differenz zwischen dem Interview als »kommentierender Sekundärkommunikation« und als Kunstform vgl. Holger Heubner: *Das Eckermann-Syndrom. Zur Entstehungs- und Entwicklungsgeschichte des Autoreninterviews*. Berlin: Logos 2002, S. 143, 210.

8 Alexa Hennig von Lange in der *Harald Schmidt Show* vom 6.11.2001, <https://www.youtube.com/watch?v=Nqm5MAG66K8>, zul. abgerufen am 20.12.2021, 00:31:20.

den Roman erfahren zu wollen, liest er kurz darauf unmotiviert einen willkürlich aufgeschlagenen Dialog daraus vor, um anschließend – weiter gelangweilt wirkend – nachzufragen, ob die dort auftauchende Lelle die Hauptfigur sei.

Ganz anders ist sein Auftreten in den vorangehenden Minuten gewesen, in denen er so ausgiebig wie engagiert mit Hennig von Lange über Bertolt Brecht und beider Lieblingsszenen aus der *Dreigroschenoper* gesprochen und versucht hat, Hennig von Lange zum Vorsingen ihrer Lieblingslieder aus Brechts Dramen zu bewegen. Ob sich die Brecht-Episode ungeplant ergeben hat oder vorher abgesprochen war, ist unerheblich für ihren Effekt: Die gemeinsame Brecht-Faszination auf der Bühne zu teilen und performativ zu nutzen, interessiert Schmidt deutlich mehr als der in Talkshows erwartbare Austausch über das aktuelle Buch. Sind Lyriker*innen zu Gast – was selten der Fall ist –, gehört die spontane (oder spontan wirkende) Aufforderung zum Gedichtvortrag zum festen Interview-Repertoire, so mit Wolf Wondratschek 2001 und v.a. mit Robert Gernhardt, der zwischen 1998 und 2002 dreimal zu Gast war und bei jedem Auftritt Gedichte rezitierte.⁹

Die doppelbödige Pointe von Schmidts Unkenntnis des ›mitgebrachten‹ Buchs besteht darin, dass er Literatur weder persönlich uninteressant findet noch für einen grundsätzlich unpassenden Gesprächsgegenstand in seiner Show hält. Sichergestellt werden soll vielmehr, dass das Interessanteste an allen Gesprächen immer das Gespräch selbst ist, nicht sein Anlass oder Thema. So passt es ins Bild, dass bei Hennig von Langes Auftritt im April 2001 ausführlicher über ihren damals noch unveröffentlichten *Glücks*-Roman gesprochen wird als in der November-Sendung nach dessen Erscheinen. Ihre beiläufige Auskunft im April, dass der Text noch titellos sei, wird von Schmidt zu einem längeren Nachdenken über einen passenden Titel genutzt (sein Vorschlag: *Blut im Stuhl*); auch im Gespräch mit Terézia Mora macht Schmidt die gemeinsame Suche nach einem Titel für ein gerade entstehendes Drehbuch offenkundig mehr Spaß als das Gespräch über Moras neues Buch. Literarische Kreativität nicht retrospektiv zu besprechen, sondern spontan auf

9 Da die Komik der vorgetragenen Gernhardt-Gedichte bei den Auftritten 1998 und 1999 im Saalpublikum nicht zündet und für nur wenige Lacher sorgt, wird am 27.2.2002 eine mehrminütige Lesung am Stehpult in die Show integriert, um eine konzentrierte Rezeption zu ermöglichen und die Texte vom hochfrequenten Pointendruck zu befreien. Zur Nähe von Schmidts »Ministry of Silly Talks« (Sokolowsky) zum Komikkonzept der Neuen Frankfurter Schule (um Robert Gernhardt und andere) vgl. Sokolowsky: *Late Night Solo*, S. 121–157.

der Showbühne zu performen und damit das Gespräch zum – auch ästhetischen – Ereignis werden zu lassen, ist das Ziel seiner Gesprächsführung. Die im deutschsprachigen Raum in den 1990er Jahren einsetzende Eventisierung des Interviews findet in Harald Schmidt einen ihrer frühesten und wirkmächtigsten Protagonisten.¹⁰

2 Der (un-)getragene Slip. Provokation als Kooperation

Erfunden hat Schmidt seine Interviewstrategie freilich nicht. Vielmehr gehört es zu den zahlreichen Paradoxien der *Harald Schmidt Show*, dass das Prinzip der unkonventionellen Spontaneität keineswegs originell ist, sondern – wie alle anderen Sendungsbestandteile – US-amerikanische Late-Night-Shows kopiert. Für die Gespräche mit Alexa Hennig von Lange gilt das ganz besonders, ihr Prototyp ist ein legendäres Interview, das David Letterman 1994 in seiner CBS-Show mit Madonna geführt hat. Auch Madonna fordert den Moderator zur Berührung auf (»Do you wanna touch my dress?«)¹¹ und konfrontiert ihn mit übergreifigen Fragen, die auf der Tabubruch-Skala ungefähr jene mittleren Höhen erreichen, die auch Letterman gegenüber seinen Gästen anvisiert (wenn sie ihn z.B. danach fragt, ob er beim Duschen schon gepinkelt habe). Während Madonna Letterman zur Begrüßung einen – angeblich von ihr getragenen – Slip überreicht und ihn auffordert, daran zu riechen, klärt Hennig von Lange Harald Schmidt im April 2001 ungefragt darüber auf, dass sie heute keine Unterwäsche trage, und berichtet ihm im November 2001 davon, nach dem Besuch des Solariums nicht geduscht zu haben: »Riechst Du das nicht?«¹²

Ob Madonna und Hennig von Lange mit ihrem Verhalten die sexistischen Tendenzen beider Sendungen mittragen oder subvertieren, ist schwer zu entscheiden. Während Hennig von Lange sich nicht explizit dazu äußert, wechselt

10 Zur Geschichte des Interviews (insbesondere mit Schriftsteller*innen) vgl. Torsten Hoffmann u. Gerhard Kaiser (Hg.): *Echt inszeniert. Interviews in Literatur und Literaturbetrieb*. Paderborn: Fink, 2014.

11 Madonna in *The Late Show with David Letterman* vom 31.3.1994, <https://www.youtube.com/watch?v=s9ZWqHqXw1Q>, zul. abgerufen am 20.12.2021; alle folgenden Zitate entstammen diesem Video.

12 Alexa Hennig von Lange in der *Harald Schmidt Show* vom 6.11.2001, 00:30:00.

Madonna immer wieder auf eine Meta-Ebene des Gesprächs, um jene sexistischen Scherze auf Madonnas Kosten in Erinnerung zu rufen, die Letterman regelmäßig in seinen Shows platziert (einer wird von der Regie eingespielt, was die Geplantheit und Bedeutung des Themas unterstreicht). Dreimal hintereinander sagt sie: »You're always fucking with me on the show.« Der mitgebrachte Slip kann insofern als subversiv-ironische Geste verstanden werden – als genau jene Form der indirekten Kritik, der sich auch Letterman und Schmidt verschrieben haben. In einem Interview von 1996 gibt Schmidt zu Protokoll, in seiner Show ausschließlich die hochjubelnde Radikal-Affirmation als Distanzierungsstrategie einzusetzen: »Wir sagen nix Negatives. Alles ist toll. [...] Erst in der Übertreibung werden gängige Vorstellungen zerstört.«¹³ Dass diese Zerstörungsentention womöglich bei einem Großteil des Publikums nicht ankommt, dass man Madonnas Slip zugleich als kritische Entlarvung und als affirmative Fortschreibung sexistischer Tendenzen rezipieren kann, erzeugt eine Ambivalenz, wie sie programmatisch für diese Late-Night-Shows ist und der man als ihr Gast und Zuschauer nicht entrinnen kann. Noch in ihrer Kritik trägt Madonna zum Gelingen der Show bei. »Why are you so obsessed with my sex-life?« – selbst diese Frage nutzt Letterman zu einer ironischen Pointe (»As well known, I have none of my own.«), die von Schmidt in leichter Variation dort zum Einsatz gebracht wird, wo Hennig von Lange ihm von ihrem rasierten und wäschefreien Unterkörper erzählt: »Was hättest Du gemacht, wenn ich nicht schwul wäre?«¹⁴ Der Ausweg in die Uneigentlichkeit – Lettermans außereheliche Affären mit seinen Mitarbeiterinnen wurden später von ihm selbst bestätigt, Schmidts Witze über Homosexuelle sind Legion – ist ein Markenzeichen beider Interviewer, wird womöglich aber auch von Madonna und Hennig von Lange zum Einsatz gebracht, insofern Madonnas Slip vermutlich nicht getragen war und Hennig von Lange durchaus einen Slip getragen haben könnte. In jedem Fall spielen Madonna und Hennig von Lange das Interviewspiel mit und scheinen Spaß daran zu haben (wo ihr Vorschläge des Moderators nicht gefallen, entzieht sich Madonna mit dem aufschlussreichen Argument »It's not funny.«) Ernsthafter Kritik, wie sie die zuvor sexistisch von Schmidt beleidigte Moderatorin Bettina Böttinger im Februar 1996 in der Show artikuliert, wird von Schmidt zwar durchaus Raum gegeben. Sie »funktioniert« aber in diesem Format nicht – bezeichnenderweise schlägt Schmidt im

13 Zit. nach Lau: *Harald Schmidt*, S. 212.

14 Alexa Hennig von Lange in der *Harald Schmidt Show* vom 20.4.2001, 00:33:50.

Gespräch mit Böttinger ein Gedankenspiel vor: »Wenn derselbe Fall passiert wäre in USA, wie hätte Madonna reagiert?«¹⁵ Seine Antwort: Sie hätte »im Stil der Show dem Moderator gezeigt, wo der Hammer hängt.« Was Schmidt freilich unterschlägt: Lettermans spielerische Madonna-Provokationen wirken geradezu harmlos gegenüber Schmidts Böttinger-Beleidigungen. Gleichwohl gilt in beiden Fällen: Wer das Event-Interview nicht mitspielt (und wie Böttinger mit guten Gründen auf einen Grenzübertritt hinweist), ist hier fehl am Platz. Worum es letztlich geht, fasst David Letterman schon in der Anmoderation des Madonna-Auftritts lakonisch zusammen: »We're just trying to have fun. Ladies and gentlemen, here she is: Madonna!« Die Interviews bei Letterman und Schmidt erreichen dort ihre Höhepunkte, wo der Spaß ein allgemeiner ist, also Moderator, Gast und Publikum gleichermaßen erfasst (und nicht – was bei Schmidt oft genug vorkommt – auf Kosten des Gastes veranstaltet wird). Das höchste Glück dieser Interviews sind die Augenblicke des einträchtigen Lachens auf allen Positionen des kommunikativen Dreiecks. Madonna und Hennig von Lange sind dankbare Gäste, weil noch ihre lächelnd vorgetragenen Provokationen (des Moderators) eine Form der Kooperation (mit dem Gesprächsformat) darstellen.

3 Zehennägel.

Die Alltagsfrage als Distinktionsstrategie

Während die Madonna-Anspielungen in den beiden Auftritten von 2001 unangesprochen bleiben, unterhalten sich Schmidt und Hennig von Lange bei einem früheren Gespräch vom 22. November 2000 rund vier Minuten, mehr als ein Drittel der Gesprächszeit, über Madonna. Bezeichnenderweise geht es dabei mit keinem Wort um Madonnas Musik oder Bühnenperformance, sondern ausschließlich um ihr Leben und ihren ›Lifestyle‹ – nur in Bezug darauf bezeichnet sich Hennig von Lange als ›Fan‹ und gibt an, ihre eigene Lebensführung u.a. mit Fitnessstudio-Besuchen an Madonna auszurichten. Wenn man so will, liefert dieses Gespräch die Blaupause für ihre offensichtlich an Madonna geschulten Showauftritte der Folgezeit.

15 Bettina Böttinger in der *Harald Schmidt Show* vom 1.2.1996, <https://www.youtube.com/watch?v=IUaiuwowabg>, zul. abgerufen am 20.12.2021, 00:01:00.

Im Madonna-Gespräch spiegelt sich zudem Schmidts Desinteresse am künstlerischen Tun seiner Gäste, das mehrfach motiviert ist. Glaubt man einer Interviewäußerung von Schmidt aus einem FAZ-Gespräch mit Timo Frasch von 2013, so hält er in Künstler:innen-Interviews Fragen nach der Alltagsbewältigung für prinzipiell lohnender als nach der Kunst:

Meine Erfahrung mit vielen Autoren: Das Werk wird mit der Zeit blasser, ihr Lebensstil tritt in den Vordergrund. Deswegen: Tagebücher. Thomas Mann zum Beispiel. Das Werk, sagt man, okay, war ein Großer, *Buddenbrooks*, viel Spaß. Was aber wirklich interessiert: die Pudelmaniküre, das Tabletten-Gefresse, die eingewachsenen Zehennägel.¹⁶

Wie immer bei Schmidt ist der exakte Ironiegehalt solcher Thesen schwer zu bestimmen. In jedem Fall lebt seine Gesprächsführung von der Pointe dieser Interviewäußerung, nämlich das besondere Verdienst schnell abzuhandeln (»okay, war ein Großer«), also seine berühmten Gäste nicht nach dem zu fragen, für das sie bekannt und eingeladen sind (ihr Werk, ihre politische Arbeit, ihre sportlichen Erfolge), sondern nach den Banalitäten ihres privaten Lebens. Vor diesem Hintergrund ist es durchaus plausibel, dass er auf Hennig von Langes Rasur-Eröffnung von 2001 spontan nicht mit einer »Wo«-, sondern mit einer »Wie«-Frage reagiert: Im weiteren Verlauf der Sendung kommt er tatsächlich darauf zurück (»Rasierst Du Dich mit einem Elektrorasierer, mit Klingen oder mit Enthaarungspaste?«).¹⁷ Und in der Show vom 19.9.2003 klingen Thomas Manns Zehennägel dort nach, wo Schmidt sich mit Hennig von Lange über das medikamentöse und mechanische Pflegen der eigenen Fingernägel austauscht.¹⁸ Mit seiner buchstäblichen Oberflächenfixiertheit adressiert er Phänomene, die Stars mit ihrem Publikum teilen, im Unterschied zu ihrem Publikum aber im Modus medialer Beobachtung zu absolvieren haben. Wie sich Berühmtheit und »Normalität« verbinden lassen, ist durchaus keine banale Frage – wenn Letterman Madonna und Schmidt Hennig von Lange fragen, was sie im Anschluss an die Show machen werden, ist das zum einen als

16 »Ich bin eine Charaktermaske«. Harald Schmidt im FAZ-Gespräch vom 23.3.2013 mit Timo Frasch, https://www.faz.net/aktuell/gesellschaft/menschen/harald-schmidt-im-gespraech-ich-bin-eine-charaktermaske-12124274.html?printPagedArticle=true#pageIndex_3, zul. abgerufen am 20.12.2021.

17 Alexa Hennig von Lange in der *Harald Schmidt Show* vom 20.4.2001, 00:34:35.

18 Vgl. Alexa Hennig von Lange in der *Harald Schmidt Show* vom 19.9.2003, <https://www.dailymotion.com/video/x2dd3qp>, zul. abgerufen am 20.12.2021, 00:34:30.

indiskrete Anspielung auf eine mögliche private Annäherung zu verstehen, zum anderen aber auch ein symptomatischer Blick auf einen Grenzmoment zwischen Öffentlichkeit und Privatheit.

Die Frage nach der weiteren Tagesgestaltung im Anschluss an das Showgespräch führt zudem vor, dass man lange nach Friedrich Nietzsches berühmtem Diktum (und sogar im Privatfernsehen) oberflächlich auch aus Tiefe sein kann. »Was machst Du nach der Show«, ist *die* singuläre Frage schlechthin – sie ist (zumindest in Bezug auf *diesen* Abend) in noch keinem anderen Interview gestellt worden. Die erwartbaren Gesprächsinhalte zu umgehen, ja eigentlich gar keine gewichtigen Themen anzusprechen, sondern irgendwie gemeinsam Spaß zu haben, nach Banalitäten und den Plänen für die nächsten Stunden zu fragen, kann vor diesem Hintergrund als eine geschickte Strategie gedeutet werden, mit deren Hilfe sich die Einzigartigkeit des jeweiligen Prominentenauftritts garantieren lässt. Denn Schmidts Gesprächstechnik kalkuliert ihre Medienkonkurrenz stets mit ein, ja hat das prosperierende Talkshow-Wesen im deutschsprachigen Fernsehen ebenso zur Voraussetzung wie die Medienerfahrung und Interviewprofessionalität seiner Gäste. Das Gespräch auf vermeintlich banale Alltagsdinge zu lenken, verspricht in der expandierenden Medienlandschaft der 1990er Jahre einen höheren Diskontingierungsgewinn als ein weiteres Gespräch über das aktuelle Buch. Interessant für das Publikum ist, wie Schmidt vermeintlich Uninteressantes zur Sprache bringt – und wie seine Gäste darauf reagieren.

Während das Theater spätestens in der klassischen Moderne von Monologen und figuralen Selbstauskünften auf implizite Formen der Figurencharakterisierungen, also das Handeln und Verhalten, umgestellt hat, vollzieht sich dieser Wandel im viel jüngeren Genre des Interviews erst in der Spätmoderne – mit Harald Schmidt als einem seiner populärsten Protagonisten im deutschsprachigen Fernsehen. Wie stilbildend die *Harald Schmidt Show* in dieser Hinsicht gewirkt hat, bezeugen Sendungen wie *Zimmer frei* (mit einem gemeinsamen Abendessen), *Schlag den Raab* (mit sportlichen Wettkämpfen) oder *TV total* und *Inas Nacht* (in denen Stefan Raab bzw. Ina Müller gemeinsam mit ihren Gesprächsgästen musizieren) zum Teil bis heute. Sie alle zielen nicht primär auf explizite Selbstkommentare oder gar tiefsinnige Gedanken der prominenten Gäste, sondern vertrauen darauf, dass diese sich indirekt dort »zeigen«, wo sie nach den Vorgaben des jeweiligen Showkonzepts agieren. Nicht »telling«, sondern »showing« heißt hier das Prinzip.

4 Stilvoll stillos. Das Prinzip Schmidt

Für das gedruckte Interview ist das ›Prinzip Schmidt‹ zuerst und am erfolgreichsten von Moritz von Uslar adaptiert worden.¹⁹ Auch Uslar zwingt seine Interviewgäste in ein eigenes Format, das er 1998 unter dem Titel *100 Fragen an ...* im Magazin der *Süddeutschen Zeitung* begonnen hat und seit 2010 als *99 Fragen an ...* im *ZEIT-Magazin* fortführt. »bloß kein Tiefgang!«, »runter im Niveau«,²⁰ heißt es in den für seine Interviews typischen Nebentexten immer wieder programmatisch. 2014 in der *FAZ* zum Erkenntnisinteresse seiner Interviews befragt, antwortet Uslar: »Ich stelle nicht Fragen, weil ich etwas erfahren will. Ich stelle Fragen, weil ich spielen möchte. Weil ich mit einer Person warm werden möchte. Weil ich sozusagen einen Austausch herstellen möchte.«²¹

Dass es in den prototypischen Harald Schmidt-Gesprächen mit Alexa Hennig von Lange auch um Moritz von Uslar geht (gleich zweimal um sein Aussehen, bis hin zu den für sie interessantesten Körperteilen),²² vermag ebenso wenig zu überraschen wie Uslars Bemühungen, Schmidt für seine Interviewserie zu gewinnen. Schon im Einleitungstext des 2001 geführten Interviews wird der Vorbildcharakter Schmidts offengelegt und reflektiert: »*Die Falle: dass man er sein will*«. ²³ Die Einflussangst hält Uslar allerdings nicht davon ab, das Gespräch mit Schmidt wie Schmidt zu führen: »Zum Einstieg: die laschesten, lahmsten, leersten Fragen von Welt. Herrlich! Das muss auch ihm Spaß machen.«²⁴ Mit Letterman gesagt: »We're just trying to have fun.« Gleichzei-

19 Allgemein zu Uslars Interviewstrategien vgl. Torsten Hoffmann: »Wahrheitsspiele. Zu den Interviewformaten von André Müller und Moritz von Uslar«. In: *Germanic Review* 91 (2016), S. 61–77.

20 Moritz von Uslar: *99 Fragen an. Mehr braucht kein Mensch*. Köln: KiWi, 2014, S. 281, 146.

21 »Im Gespräch: Moritz von Uslar. Unglaublich lustig, nächste Frage bitte«. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, dort datiert am 21.6.2014, <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/unglaublich-lustig-naechste-frage-bitte-moritz-von-uslar-im-gespraech-13002357.html>, zul. abgerufen am 20.12.2021.

22 Vgl. Alexa Hennig von Lange in der *Harald Schmidt Show* vom 20.4.2001, 00:36:00 und 00:41:20.

23 Moritz von Uslar: *100 Fragen an*. 3. Aufl. Köln: KiWi, 2004, S. 93; das Interview wurde am 24.11.2000 geführt.

24 Ebd., S. 93. Die Einstiegsfrage lautet: »Basteln Sie gerne?«, es folgt u.a. »Wo steht Ihr Weihnachtsbaum?« (ebd., S. 93f.).

tig ist in diesem Format grundsätzlich alles möglich, so auch die lakonische und zusammenhanglose vorletzte Frage: »Selbstmord?«²⁵ Ein Austausch über oder eine Vertiefung von solchen existenziellen Fragen wird freilich nicht angestrebt – schon aus Gründen des Formats kann auf die 99. Frage kein längerer Austausch mehr folgen (die letzte Frage lautet dann auch: »Was macht die Speiseröhre?«), zudem stehen Uslars Fragenkataloge grundsätzlich vor Beginn fest. Spontaneität ist anders als bei Schmidt nicht vorgesehen – das Ziel ist dennoch das gleiche. Wie Schmidt ist auch Uslar ein Fragesteller, der »keine Angst vor Oberflächlichkeit hat, weil er weiß, dass eben dort, auf der Oberfläche, Wahrheiten liegen.«²⁶ Was Uslar 2001 über Schmidts Gesprächsführung schreibt, ähnelt späteren Selbstbeschreibungen Uslars:

Es ist wie in seiner Show: Zwei Fremde vergewissern sich ihrer gegenseitigen Anwesenheit dadurch, dass sie wortreich nichts miteinander bereiden, und am Ende werden sie Freunde. Wie entsteht dabei nur der Unterhaltungswert? [...] Er wirkt restlos selig, friedlich, unangestrengt. Er weiß ja, dass Blabla das schönste Miteinander ist.²⁷

Auf die »Informationsbeschaffung«²⁸ – das traditionelle Kerngeschäft des Interviews – zu verzichten, wird bei Schmidt und Uslar zur Produktivkraft des Interviews. Genüsslich berichten beide als Interviewte davon, sich grundsätzlich nicht für andere Menschen zu interessieren.

Dass Uslar scheinbar ratlos auf den Erfolg der Schmidt-Gespräche blickt (»Wie entsteht dabei nur der Unterhaltungswert?«), sollte freilich nicht darüber hinwegtäuschen, dass dem 100-Fragen-Format eine differenzierte Analyse der zeitgenössischen Medienlandschaft zugrunde liegt, wie sie vermutlich ganz ähnlich auch von Schmidt und seinem Team angestellt worden ist. »Das Starinterview an sich ist tot«,²⁹ schreibt der Starinterviewer Uslar (der u. a. Madonna und Mick Jagger, Hillary Clinton und George Clooney zum Gespräch getroffen hat) in seinen *Eintausend zeitlosen Thesen zur Kunst des Inter-*

25 Ebd., S. 103.

26 Christoph Amend: »Der Star-Interviewer«. In: Moritz von Uslar: *99 Fragen an*, S. 9–11, hier S. 9.

27 Uslar: *100 Fragen an*, S. 94.

28 In seinem Grundsatzartikel zum Interview erklärt Sascha Seiler dies zum Kerngeschäft dieser Textsorte; Sascha Seiler, »Interview«. In: Dieter Lamping (Hg.): *Handbuch der literarischen Gattungen*. Stuttgart: Kröner, 2009, S. 403–407, hier S. 403.

29 Moritz von Uslar: »Eintausend zeitlose Thesen zur Kunst des Interviewführens. Remix«. In: *The Germanic Review* 91 (2016), S. 78–86, hier S. 79.

viewführens, die allerdings keineswegs zeitlos sind. Denn das Ende des Starinterviews ist zum einen eine Folge des Internetzeitalters, das den Stars eigene Distributionskanäle eröffnet – auf die Vermittlungsleistung des Interviews können sie zumindest im Blick auf ihre Fans verzichten: Wer etwas Persönliches über Madonna oder Hennig von Lange erfahren will, ist nicht auf Interviews angewiesen, sondern kann die Homepages und Social-Media-Kanäle der Stars besuchen.

Zum anderen stellen Uslars Thesen die Interviewroutine in Rechnung, die Stars in der prosperierenden Medien- und Interviewgesellschaft seit den 1980er Jahren entwickelt haben. Stars – so heißt es in der Einleitung zur Buchausgabe der *100 Fragen an ...* – sind längst zum »Interview-Roboter« geworden: »Wie holt man diese Medien-Monster aus der Deckung?«³⁰ Für den Interviewer heißt das: »Es ist davon auszugehen, dass der Antwortgeber heute noch andere Interviews gegeben hat.«³¹ Gleichzeitig ist davon auszugehen, dass die Zuschauer:innen heute schon andere Interviews gesehen, gehört oder gelesen haben. Wer einen Unterhaltungswert, ja überhaupt eine gewisse Aufmerksamkeit auf beiden Seiten erreichen will, muss aus den Konventionen des erwartbaren Starinterviews ausbrechen. »Nichts ist so schwer, wie stillvoll stilloer zu sein«,³² lautet deshalb das schon für Harald Schmidt geltende Credo Moritz von Uslars. Dass dieser »die journalistische Form des Interviews revolutioniert«³³ habe, wie Christian Kämmerling konstatiert, mag für das konkrete Format der *100 Fragen an ...* gelten, nicht aber für den eng an Schmidt angelehnten Habitus des Interviewers, der seinerseits von US-amerikanischen Moderatoren geprägt ist. Als Madonna im letzten Drittel ihres Auftritts bei David Letterman konsterniert anmerkt, ob er sie denn gar nichts mehr fragen wolle, reagiert dieser mit der so pointierten wie tief sinnigen Antwort, dass man über sie doch ohnehin schon alles wisse. Interviewstars wie Letterman, Schmidt und Uslar sind Realisten: Das, was die Stars preiszugeben bereit sind, haben sie in der Regel an anderer Stelle schon gesagt. Neues erfährt man deshalb nicht durch explizite Fragen, sondern durch die Reaktion auf irritierendes Verhalten. Nichts oder banale Harmlosigkeiten zu fragen, hat sich dabei ebenso bewährt wie die plötzliche Wendung ins grenzüberschreitend Indis-

30 Richard Kämmerling: »Vorwort«. In: Moritz von Uslar: *100 Fragen an*, S. 13–15, hier S. 13f.

31 Uslar: »Eintausend zeitlose Thesen«, S. 83.

32 Kämmerling: »Vorwort«, S. 14.

33 Ebd., S. 15.

krete. Nachdem sich Schmidt mit Hennig von Lange über Enthaarungstechniken unterhalten hat und das Gespräch zu Moritz von Uslar mäandert ist, fragt er betont beiläufig: »Du warst mit ihm in der Kiste?«³⁴ Das Ziel solcher Fragen liegt nicht in einer (ehrlichen oder unehrlichen) Antwort, sondern darin, sie zu stellen. Sie sind zweckmäßig ohne Zweck, haben ihren Sinn in der Performanz und hoffen nicht auf Wissenszuwachs, sondern auf ästhetisches Vergnügen bzw. Unterhaltungswert.

Damit geht ein entscheidender Wandel in der Interviewrezeption einher: Man schaut sich Schmidts Interviews nicht primär wegen des Interviewten, sondern wegen der vom Interviewer gelenkten Interaktion an. Selbst wenn Weltstars wie David Bowie in der Show zu Gast sind, interessiert die Schmidt-Community vor allem, ob der Showmaster auch in solchen Gesprächen seiner Haltung treu bleibt. Das Starinterview wird bei Letterman, Schmidt und Uslar durch einen Rollentausch am Leben erhalten: Der eigentliche Star ist der Fragenstellende. »Ich möchte festhalten an der romantischen und total lächerlichen Idee, dass der Interviewer ein Held ist«,³⁵ lautet der Schlusssatz von Moritz von Uslars Thesen zum Interview, der dort plausibilisiert wird, wo das *ZEIT-Magazin* Uslars 99 Fragen an den Theatermacher Frank Castorf abdruckt, obwohl dieser das Interview kurzfristig abgesagt hat.³⁶

Die Kehrseite dieser bis zur Verzichtbarkeit der Antwort reichenden Aufwertung der Frage und des Fragenstellers ist die mit der Zeit einsetzende Konventionalität des Unkonventionellen. Wer Schmidts Interviews wegen Schmidt schaut, verliert mit der Zeit das Abweichungsbewusstsein. Kurz gesagt: Indem sie selbst zur Marke werden (und in anderen Erfolgsformaten wie Uslars *100 Fragen an ...* nachklingen), verlieren sie ihren Marktwert, der auf Differenz angewiesen ist. Wer von seinen Gästen etwas erfahren will, erzeugt Abwechslung durch heterogene Gesprächspartner:innen. Wer seine Gäste ins immergleiche Kommunikationsspiel hineinzieht (und dabei einen nicht-ironischen Austausch gezielt verhindert), ermüdet auf die Dauer.

34 Alexa Hennig von Lange in der *Harald Schmidt Show* vom 20.4.2011, 00:36:20.

35 Uslar: »Eintausend zeitlose Thesen«, S. 86.

36 Vgl. Moritz von Uslar: »99 Fragen an Frank Castorf«. In: *ZEIT-Magazin* v. 11.7.2013, S. 12–15.

5 Vom Sturm und Drang zur Klassik. Werkphasen der Schmidt-Interviews

Das Problem ist Schmidt nicht entgangen und hat zu einer Neujustierung der Interviewtechnik geführt. Schaut man sich Gespräche mit Schriftstellerinnen und Schriftstellern aus den ARD-Jahren der Show an, bspw. 2010 mit Rainald Goetz oder Helene Hegemann, fällt auf den ersten Blick Schmidts minutiöse Vorbereitung auch auf die Bücher der Gäste auf. War Schmidts Ahnungslosigkeit in der SAT1-Phase selbst dort ein *running gag*, wo sie ausnahmsweise *nicht* galt (so 2001 im Gespräch mit Wolf Wondratschek, in dem Schmidt anmerkt, Wondratscheks Erzählband *Die große Beleidigung* sei eines »der wenigen Bücher meiner Gäste, die ich wenigstens mal angelesen habe«),³⁷ stellt er 2010 das aktuelle Buch von Goetz (*loslabern*) kompetent vor und nutzt es dann als immer wieder zitierten roten Gesprächsfaden des gesamten Auftritts. Im Fall von Hegemann scheint er sich – im Kontext der Show durchaus eine besondere Pointe – in deren Debut- und Skandalroman *Axolotl Roadkill* besser auszukennen als die Autorin selbst (»Lies mal nach, dein Buch.«).³⁸ Das neue Interesse am Buch ist Teil eines grundsätzlich veränderten Rollenverständnisses, dessen Anfänge Eckhard Schumacher schon 2002 beobachtet und das er als »neue Schwerpunktsetzung auf dem Feld hochkulturell kodierter Kontexte«³⁹ bezeichnet hat. Schmidt tritt nun als Komplize der Kulturschaffenden auf und inszeniert sich als Teil jener Welt, die sie beschreiben und der sie angehören. Symptomatisch dafür sind die von Hegemann auszurichtenden Grüße an seinen »Freund René«,⁴⁰ den Dramatiker und Regisseur René Pollesch, damals eng verbunden mit der Berliner Volksbühne, einem der avanciertesten deutschsprachigen Theater. Das Gespräch mit Rainald Goetz – einer der intellektuellen Höhepunkte der Schmidt-Shows – setzt mit einem Austausch über den am Tag der Sendung in der *FAZ* erschienenen Artikel von Thomas Hettche zum gegenwärtigen Stand der Literatur ein. Schmidt redet dabei über den Artikel (und später über Maxim Biller und Uwe Tellkamp), als seien kom-

37 Wolf Wondratschek in der *Harald Schmidt Show* vom 28.3.2001, <https://www.dailymotion.com/video/x2di3y9>, 00:39:20, zul. abgerufen am 20.12.2021, 00:39:20.

38 Helene Hegemann in *Harald Schmidt* vom 11.2.2010, <https://www.youtube.com/watch?v=UoDcipYjHYo>, zul. abgerufen am 20.12.2021, 00:06:59.

39 Schumacher: »Konkurrenzlos Lachen«, S. 947.

40 Helene Hegemann in *Harald Schmidt* vom 11.2.2010, 00:06:10.

petente Literaturgespräche in seiner Sendung eine nicht zu kommentierende Selbstverständlichkeit.

Die besondere Pointe des Gesprächs mit Goetz besteht darin, dass es die klassische Phase, in welche die Schmidt-Show 2010 längst eingetreten ist, explizit thematisiert. In der Sturm-und-Drang-Zeit der Show, also in den 1990er Jahren, galt Harald Schmidt tatsächlich als einer der Helden der (v.a. jüngeren) Popliteratur. Im programmatischen Gesprächsband *Tristesse Royale* von 1999 feiert Benjamin von Stuckrad-Barre, der zeitweise selbst für die *Harald Schmidt Show* schrieb und gemeinsam mit Schmidt Lesungen aus seinem Buch *Soloalbum* bestritt, Schmidt als einen »großen Aufklärer«, während Alexander von Schönburg schon zuvor (so kommentiert der Nebentext) mit »schwärmerischem Ausdruck«⁴¹ von der *Harald Schmidt Show* des Vortags berichtet hatte. Rainald Goetz lässt eine Figur der 2000 veröffentlichten Erzählung *Dekonspiratione* länger über die *Harald Schmidt Show* nachdenken und ein »antirigoroses Konzept« für diese entwickeln.⁴² Umgekehrt sind Vertreter:innen der Popliteratur immer wieder in der Show zu Gast, neben Hennig von Lange u.a. Florian Illies, Christian Kracht und Wladimir Kaminer. Moritz Baßlers Kurzcharakterisierung der Popkultur liest sich wie das schmidtsche Credo dieser Jahre: Man erkennt beide »an den modalen Anführungszeichen, der konstitutiven Ambiguität der Pop-Persona zwischen Authentizität und Maske und der Pop-Performance zwischen Show-Spektakel und existenzieller Ansprache.«⁴³ Schmidt und Pop tendieren letztlich zu einer Verabsolutierung der Ironie – sie lassen kein Eigentliches mehr gelten, das nicht im nächsten Moment ironisiert werden könnte.

Schon die Feuilletons der 1990er Jahre rücken Schmidt in die Nähe der Popliteratur, zunächst noch oft in kritischer Abrechnung mit dem sie verbind-

41 *Tristesse Royale. Das popkulturelle Quintett mit Joachim Bessing, Christian Kracht, Eckhart Nickel, Alexander v. Schönburg und Benjamin von Stuckrad-Barre.* 3. Aufl. Berlin: Ullstein, 2005, S. 108, 100.

42 Ziel des Konzepts ist »die Wiederkehr des Realitätsprinzips durch Politisierung und Aktualisierung des Stand-up-Teils [...]. »Die Schmidt-Show hat Angst«, meint Lars. »Und das ist gefährlich, das ist für diese Art Show wirklich alarmierend ... Harald Schmidt hat Angst. Seit er meint, er hätte das Spiel der Medien durchschaut und alles verstanden, seit er überall erzählt, es wäre ihm nichts mehr peinlich und nichts könnte ihn mehr schrecken, hat er eine geradezu lächerliche Angst vor der falschen Bewegung.« (Rainald Goetz: *Dekonspiratione*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2000, S. 70).

43 Moritz Baßler: »Der neue Midcult. Vom Wandel populärer Leserschaften als Herausforderung für die Kritik«. In: *Pop. Kultur und Kritik* 18 (2021), S. 132–149, hier S. 148.

denden »Kult des Banalen« (so Thomas Assheuer in einem großen *ZEIT*-Artikel von 1998, der die »Banalität der Popkultur« recht undifferenziert Harald Schmidt und Rainald Goetz ebenso wie Guildo Horn attestiert).⁴⁴ Ähnlich klingt es bei Diedrich Diederichsen, der 2000 von einer »endtristen Gesamtprivatfernsehpopkultur samt ihren literarischen Ausläufern« spricht:

Alle abstrakten, von ihren historischen Rahmenbedingungen abgelösten Habitus-Novitäten der frühen 80er (Apodiktik, Schrillness, demonstrative Unkorrektheit etc.) wurden im Laufe der 80er und erst recht in den 90ern als Design-Elemente nicht nur marktförmiger, sondern verkamen zu auch inhaltlich abstoßenden und überaus sichtbaren Teilen der Raab/Schmidt/Kracht-Massenkultur.⁴⁵

Weite Teile des Feuilletons reagierten allerdings keineswegs abgestoßen, sondern fasziniert – was für Harald Schmidt mittelfristig zu einem größeren Problem als die Kritik wurde. Die in Schmidts Interviews zur Perfektion getriebene Fähigkeit, »zu allem geradezu reflexartig einen uneigentlichen Standpunkt zu beziehen«, so bilanziert Roger Willemsen 2003, wurde

am Ende geradezu chorisch nachgestellt vom deutschen Feuilleton. Den Schmidt-Effekt konnten schließlich zu viele, und wenn selbst der Bundespräsident den Schmidt in sich entdeckt, dann ist es kein Wunder, wenn dieser von sich selbst unterfordert wirkte. [...] Seine Form der moralischen Indifferenz hat sich durchgesetzt. Schon heute fällt jedem eher ein unernster Satz zum Irak ein als ein ernst gemeinter.⁴⁶

Harald Schmidt und seine Interviewtechnik wurden zu erfolgreich, um endlos weitergeführt werden zu können. Überdeutlich wird das in einem Gespräch mit dem Buchautor und damaligen *FAZ*-Redakteur Florian Illies vom 16.10.2001, in dem Illies genau jenen Fehler begeht, den Moritz von Uslar unbedingt vermeiden will (»Die Falle: dass man er sein will«). Illies ist so geübt im

44 Eckhard Schumacher: »Pop-Journalismus, Feuilleton, Literatur«. In: Moritz Baßler u. Eckhard Schumacher (Hg.): *Handbuch Literatur & Pop*. Berlin u. Boston: de Gruyter 2019, S. 55–71, hier S. 66.

45 Diedrich Diederichsen: *2000 Schallplatten. 1979–2000*. Höfen: Hannibal Verlag, 2000, S. V.

46 Roger Willemsen: »Schluss mit lustig«. In: *Süddeutsche Zeitung* vom 11.5.2003, <https://www.sueddeutsche.de/kultur/roger-willemsen-schluss-mit-lustig-1.416215>, zul. abgerufen am 20.12.2021.

zynisch-eloquenten Schmidt-Habitus (und offensichtlich stolz darauf), dass statt eines anregenden Schlagabtauschs ein am Ende ermüdendes Hin-und-her-Spielen von Pointen entsteht, das an potentiell unendliche Ballwechsel im Seniorentennis erinnert. Das Gespräch mit Illies führt vor, was Schmidt ab 2001 droht: die unfreiwillige Selbstparodie.

Rainald Goetz hat diese historische Bruchstelle klar erkannt. Als er sein großes Interesse an der *FAZ* im 2010-er Gespräch auf die »Faszination der maßgeblichen Stelle, die spricht« zurückführt, fügt er in fortgesetzter Ernsthaftigkeit an: »so wie es lange Jahre im Fernsehen quasi Ihre Show einfach war.«⁴⁷ Schmidt greift die Lacher im Publikum auf und blickt in historisierender Selbstdistanz auf diese frühere Werkphase zurück, in der Goetz »täglich die Sendung« geschaut habe:

SCHMIDT: Plötzlich hieß es: Er schreibt nicht mehr über uns.

GOETZ: Ja! Wie kommt das?

SCHMIDT: Wahrscheinlich hat Sie's gelangweilt.

GOETZ: Ja. Aber nicht Sie, sondern das Fernsehen überhaupt.⁴⁸

Die *Harald Schmidt Show* war für Goetz früher, so führt er weiter aus, ein »maßgeblicher Ort«: »Wie nimmt der die intellektuelle Situation [wahr], wie antwortet der darauf?« Bezeichnenderweise wirkt Schmidt nicht nur mit dieser schmeichelhaften Diagnose völlig einverstanden, sondern auch mit deren Vergangenheitsmarkierung – irgendwann wussten Schmidt und sein Publikum im Voraus, wie man im Schmidt-Modus auf jedwede »intellektuelle Situation« reagiert. Während Goetz als Vertreter der Popliteratur das Interesse an der *Harald Schmidt Show* (die in den ARD-Jahren schlicht *Harald Schmidt* heißt) verloren zu haben scheint, gilt der umgekehrte Fall nicht. 2010 bekennt Schmidt: »Bei Ihrem Buch guckt man erstmal natürlich: Kommt man drin vor? Und: in welchem Zusammenhang? Wird man beschimpft oder nicht?«⁴⁹ In seiner klassischen Phase hat sich Schmidts Blickrichtung geändert: Die primäre Frage ist

47 Rainald Goetz in *Harald Schmidt* vom 10.4.2010, <https://www.youtube.com/watch?v=BqDv6F9eTHA>, zul. abgerufen am 20.12.2021, 00:02:55.

48 Ebd., 00:03:15.

49 Ebd., 00:02:36.

nicht mehr, was er über und zu Popliteraten zu sagen hat, sondern was diese über ihn schreiben. Adressiert wird damit – passend sowohl zum Wechsel von SAT1 zur ARD als auch zu Schmidts grauem Vollbart – ein kulturaffines Publikum. Anstatt auch die intellektuellen Gäste in das ostentativ nicht-intellektuelle Interviewspiel zu verstricken, zielt Schmidts Gesprächsführung nun auf Einblicke in die literarisch-kulturelle Welt der Gäste. Während in der Sturm-und-Drang-Phase überraschende, oft absurde Themenwechsel – die stets improvisiert wirkten – Schmidts Markenzeichen waren, beschränkt er sich über weite Strecken des Goetz-Interviews darauf, Zitate oder Anekdoten aus Goetz' aktuellem Buch wiederzugeben, um damit den bei aller überdrehten Emphase durchweg hochreflektierten Redefluss des Autors am Laufen zu halten, in dem Goetz grundsätzlich seine Interviews bestreitet. Auf der Seite des Interviewers nimmt die Pointendichte ab und die Ernsthaftigkeit zu – Schmidts Interviews werden inhaltlich ergiebiger und im Format beliebiger.

6 »Das war interessant.« Scheiternde Gespräche

Die klassische Phase der Schmidt-Interviews verdankt sich der Erkenntnis, dass sich der Sturm-und-Drang-Gestus im Laufe der Zeit zwangsläufig verbraucht, dass die Abweichung von den Konventionen des Fernseh-Interviews irgendwann selbst zur Konvention erstarrt. Doch schon in den Interviews der ersten SAT1-Phase misslingen Interviews. Denn nicht alle Gäste lassen sich so bereitwillig wie Alexa Hennig von Lange auf Schmidts Interviewtechnik ein. Als Schmidt 1999 in seiner Show über das erste Buch der frisch gekürten Bachmannpreis-Trägerin Terézia Mora gewohnt lässig hinweggehen will (»Wir haben jetzt definitiv auch nicht davon gesprochen, weil die Leute sollen das Buch kaufen und es lesen.«),⁵⁰ liefert sie ungefragt Basisinformationen zum Buch. Während im Gespräch mit Mora zumindest phasenweise das Gesprächsspiel in Gang kommt, bleibt das Interview mit Juli Zeh zu ihrem ersten Roman von 2001 durchgängig zerfahren und uninspiriert. Auf Schmidts wenig einladende Frage nach dem Inhalt des Buchs (»Wollen Sie sagen, worum es geht in dem Buch, oder wollen wir es gar nicht sagen?«) reagiert sie mit ei-

50 Terézia Mora in der *Harald Schmidt Show* vom 26.8.1999, <https://www.youtube.com/watch?v=8krcPODoIDc>, zul. abgerufen am 20.12.2021, 00:45:00.

nem klaren »Gar nicht«.⁵¹ Die offenkundig nervöse Schriftstellerin kann mit Schmidts Desinteresse an ihrem Buch wenig anfangen und wartet auf motivierendere Fragen, die er nicht vorbereitet hat. Schmidts Fazit am Ende des Gesprächs – ein schales »Das fand ich sehr interessant.«⁵² – kann nicht anders als ironisch verstanden werden, zumal man weiß, dass es ihm um »interessante« Gespräche ja gerade nicht geht, sondern um den Spaßfaktor des spielerischen Dialogs.

Dass nicht nur die Unterbietung des ironischen Talks, sondern auch eine Überbietung zum Problem werden kann, führen Schmidts Gespräche mit seinem damaligen Vertrauten Benjamin von Stuckrad-Barre vor. Im Gegensatz zu Florian Illies lässt er sich im Gespräch vom 30.8.2000 nicht auf Schmidts Parlando-Ton ein, sondern antwortet auf Schmidts Eingangsfragen mit Ein-Wort-Sätzen oder Meta-Kommentaren (»Ich hab' die Frage nicht verstanden«).⁵³ Anstatt Einblick in sein Innenleben oder sein aktuelles Buch zu geben, reagiert er in dem rund 7-minütigen Gespräch auf Schmidts Fragen mit Ausweichzitate – mit dem, was sein Anwalt ihm zu antworten geraten hat oder was Boulevardzeitungen über ihn schreiben könnten. Tief- und Höhepunkt zugleich ist der Abschluss des Gesprächs: »Schade, jetzt haben wir uns verplaudert«,⁵⁴ bilanziert Schmidt in durchaus ernst gemeinter Selbstkritik, die sich weniger auf das Plauderhafte als vielmehr auf eine Selbstbezogenheit (»wir uns«) des Geplauderten bezieht, das keinen direkten Unterhaltungswert für das breitere Publikum mehr besitzt. Da noch Sendezeit übrig ist, unterhalten sie sich abschließend darüber, dass Stuckrad-Barre am nächsten Tag in der ZDF-Show von Johannes B. Kerner zu Gast sein wird, und denken erfolglos darüber nach, wer dort neben Stuckrad-Barre noch eingeladen sein könnte. Radikaler und ironischer als mit einem uneigentlichen Meta-Gespräch über den morgigen Talkshowauftritt beim Konkurrenzsender kann man eine Informations- und Austauschgelegenheit nicht verstreichen lassen. Während Juli Zeh mit der Künstlichkeit eines Schmidt-Gesprächs wenig anzufangen

51 Juli Zeh in der *Harald Schmidt Show* vom 27.11.2001, <https://www.dailymotion.com/video/x228caf>, zul. abgerufen am 20.12.2021, 00:42:40.

52 Ebd., 00:41:24.

53 Benjamin von Stuckrad-Barre in der *Harald Schmidt Show* vom 30.8.2000, <https://archive.org/details/86856066/DieHaraldSchmidtShow-0797-2000-08-30-CharlotteRoche%2CBenjaminvonStuckrad-Barre.avi>, zul. abgerufen am 20.12.2021, 00:42:57.

54 Ebd., 00:46:10.

weiß, wird diese von Stuckrad-Barre so forciert, dass sie eher ein intellektuelles Theaterpublikum als die Zuschauer:innen einer SAT1-Show adressiert.

7 Das Interview als Theaterstück. Epilog

Gelingen Harald Schmidts Interviews, sind sie interaktive Kunstwerke, die attraktiv auch für diejenigen sind, die sich weder für die interviewte Person noch für die verhandelten Themen interessieren. Der Kunstcharakter des Interviews wird in der *Harald Schmidt Show* aber nicht nur hergestellt, sondern auch reflektiert. Nachdem die *FAZ* in der Samstagsausgabe vom 17.03.2001 ein in Dramolettform gedrucktes Interview von Benjamin von Stuckrad-Barre mit dem Theatermacher Claus Peymann veröffentlicht hat, das neben den beiden Gesprächspartnern auch die Rollen ›Verkäufer‹ und ›Kellner‹ enthält, wird der Text wenige Tage später von Harald Schmidt in die Kamera gehalten und gefeiert: »Fantastischer Text, der müsste aufgeführt werden.«⁵⁵ Die Pointe des *FAZ*-Interviews besteht darin, dass es sich schon mit seinem Titel *Claus Peymann kauft sich keine Hose, geht aber mit essen* an Thomas Bernhards Theaterstück *Claus Peymann kauft sich eine Hose und geht mit mir essen* von 1986 anlehnt. Der betont unliterarische Titel von Bernhards Theaterstück wird von Stuckrad-Barre offensichtlich als Einladung verstanden, das traditionell unliterarische Interviewformat zum ästhetischen Text zu nobilitieren – der ganz im Sinne der popkulturellen Schmidt-Interviews nicht Informationsgewinn oder Tiefgang, sondern mit einem am Ende gescheiterten Hosenkauf die materielle Oberfläche der öffentlichen Person Peymann akzentuiert. In der Sendung vom 21.03.2001 entspinnt sich ein längeres Gespräch zwischen Schmidt und seinem Sidekick Manuel Andrack über die Frage, warum die *FAZ* einer Zweitveröffentlichung des Textes auf der Homepage der *Harald Schmidt Show* nicht zugestimmt habe: »Vielleicht lerne ich diesen Text auswendig und spiele ihn hier, dann kann die *FAZ* sich nicht wehren. [...] Die *FAZ* wird wahnsinnig und kann sich nicht wehren.«⁵⁶ Dass Schmidt seine Eloge im Sprachgestus des Literaturkritikers und ehemaligen *FAZ*-Literarchefs Marcel Reich-Ranicki

55 *Harald Schmidt Show* vom 13.6.2001, mit Einblendung eines Ausschnitts aus der Show vom 21.3.2001, <https://www.youtube.com/watch?v=zLk-zRcmdy8>, zul. abgeruf. am 20.12.2021, 00:05:50.

56 Ebd., 00:05:55.

vorträgt (den er 1996 zu Gast hatte und regelmäßig parodiert) und damit die *FAZ* mithilfe einer ihrer prominentesten Stimmen angreift, deutet bereits auf die ironische Ambivalenz dieses ›Angriffs‹ hin: 2001 pflegen *FAZ* und *Harald Schmidt Show* längst ein symbiotisches Verhältnis, sodass die *FAZ* allenfalls wahnsinnig vor Freude wurde, als Schmidt gemeinsam mit Stuckrad-Barre und Andrack in der Show vom 13.6.2001 das Interview-Dramolett tatsächlich zur Aufführung brachte (beworben von einem am gleichen Tag in der *FAZ* abgedruckten Gespräch, das Florian Illies mit Manuel Andrack zum Stand der Proben führt). Obwohl Schmidt die Rolle von Peymann übernimmt, also als Interviewter auftritt, markiert die Theateraufführung zugleich den Höhe- und Wendepunkt von Schmidts Interviews: Die Inszenierung ist Sinnbild für Theatralität und Kunstcharakter auch der schmidtschen Interviews – und für den allmählichen Übergang in deren klassische Phase. So wie die *FAZ* nicht brüskiert, sondern geschmeichelt reagiert, lädt der im Stück als egomane Redemaschine nicht besonders vorteilhaft präsentierte Claus Peymann, zu dieser Zeit Intendant des Berliner Ensembles, die Inszenierung an sein Haus ein, wo sie am 25.11.2001 wiederum mit Schmidt in der Hauptrolle zur Aufführung kommt. Wenn die *Harald Schmidt Show*, so Kay Sokolowsky, in weiten Teilen »vor allem eine Ausrede dafür [ist], Theater zu machen«,⁵⁷ findet sie mit dem Wechsel auf die Bühne des Berliner Ensembles endgültig zu sich selbst. Die ›Berliner Seiten‹ der *FAZ*, geleitet von Florian Illies, veröffentlichten erneut einen werbenden Begleitartikel, in dem sie Peymanns/Schmidts Hosenprobleme mit vier Berliner Bekleidungsexperten diskutieren.

Das Schmidt-Interview, einst als subversiv gefürchtet und kritisiert, ist spätestens im November 2001 endgültig in der Hochkultur angekommen. Dass Schmidt die Aufführung des Stücks in seiner Sendung gleichwohl zum »Tag der Rache«⁵⁸ an der *FAZ* (v)erklärt und nach der Aufführung des Interviewstücks am Berliner Ensemble ausgiebig davon berichtet, sich nicht an sein Claus Peymann gegebenes Versprechen auf weitere Aufführungen gehalten zu haben, kann man als Ausdruck des gleichen Dilemmas deuten: als verzweifelte Versuche, sich aus der erstickenden Umarmung des Kulturbetriebs zu befreien. Der eigentliche Grund für den allmählichen Niedergang des Schmidt-Interviews (und seinen späteren Wandel zum gut informierten Kulturgespräch) ist sein unaufhaltsamer Aufstieg: Es wird zu einer Marke, die Prestigegewinn

57 Sokolowsky: *Late Night Solo*, S. 61.

58 *Harald Schmidt Show* vom 13.6.2001, 00:06:21.

selbst denjenigen garantiert, die in ihm kritisiert werden. »Fass mal drüber« – wenn Alexa Hennig von Langes überraschende Berührungsaufforderung keine Pointe, sondern der Normalfall ist, wenn *alle* von Harald Schmidt angefasst werden wollen, wird jene ironische bis ätzende Distanz unmöglich, die in den Sturm und Drang-Jahren das Markenzeichen seiner Show und seiner Interviews gewesen ist.⁵⁹

59 Für Anregungen danke ich Johanna Gauß, Markus Joch und Kevin Kempke.

Christoph H. Winter

»[...] der bessere Claus Peymann!«

Transmediale Netzwerke um das Dramolett
»Claus Peymann kauft sich keine Hose,
geht aber mit essen«

»Wenn man die Zeitungen aufmacht, sieht man das Schauspiel. Deshalb sind Zeitungen ja wunderbar: Da geht jeden Tag der Vorhang auf.«

Thomas Bernhard, Eine Herausforderung. Monologe auf Mallorca (1981)

1

1986 wird Claus Peymann Direktor des Wiener *Burgtheaters*. Seine dreizehnjährige Amtszeit ist geprägt von der Zusammenarbeit mit Koryphäen der Schauspielkunst wie Ilse Ritter, Kirsten Dene und Gert Voss sowie Autorinnen und Autoren von Weltrang: Peter Handke, Elfriede Jelinek und Thomas Bernhard. Letzterer würdigt den Wechsel Peymanns vom *Bochumer Schauspielhaus* nach Wien mit einer Trilogie von Einaktern: *Claus Peymann verlässt Bochum und geht als Burgtheaterdirektor nach Wien* (1986), *Claus Peymann kauft sich eine Hose und geht mit mir essen* (1986) und *Claus Peymann und Hermann Beil auf der Sulzwiese* (1987). Diese »Peymann-Trilogie«, schreibt der Dramaturg Hermann Beil im zugehörigen Programmheft des Burgtheaters, »ist im Grunde eine schelmische Kunstdebatte, die den Wahnsinn des Theaters sicht-

bar macht und ihm auf fabulöse Weise eine funkelnde Girlande windet [...].«¹ Das zweite Dramolett der Reihe, *Claus Peymann kauft sich eine Hose und geht mit mir essen*, behandelt – so der Begleit-Text zur Bernhard-Werkausgabe – in Form eines »ironische[n] Kommentar[s]«, die »Schwierigkeiten des Burgtheaterdirektors, sich in Österreich einzugewöhnen [...].«²

1999 wechselt Peymann von Wien an das *Berliner Ensemble*. Im Jahr 2001, es wäre der 70. Geburtstag des 1998 verstorbenen Bernhard gewesen, erscheint – während das oben genannte Stück *Claus Peymann kauft sich eine Hose und geht mit mir essen* am *Berliner Ensemble* gespielt wird – das Dramolett *Claus Peymann kauft sich keine Hose, geht aber mit essen*³ von Benjamin von Stuckrad-Barre in den *Berliner Seiten* der *F.A.Z.*⁴ Stuckrad-Barres Beitrag aktualisiert Bernhards Original: In Wien begleitet Bernhard den Theatermacher, »nachdem er in einem Luxusgeschäft auf dem Graben sechs leichte Sommerhosen der Firma Zegna probiert und schließlich die zweitprobiertere Hose gekauft und nicht mehr ausgezogen hat«⁵ auf einen kurzen Spaziergang durch die Stadt, um anschließend im Restaurant *Zauberflöte* die Wiener Gesellschaft bei Rindsuppe und Tafelspitz mit wüsten Beschimpfungen zu überziehen: »[...] lauter Dummköpfe und Nazis«. In Berlin hingegen trifft Stuckrad-Barre Claus Peymann »[z]ehn Minuten später als verabredet« im »Kleidungs-geschäft Selbach am Kurfürstendamm«⁷ ebenfalls zur Anprobe von *Zegna*-Hosen. Der Theatermacher monologisiert während der Anprobe über seine Zeit mit Bernhard, über den tatsächlichen Hosenkauf, über die Vor- und Nachteile dieser oder jener Modemarke, über die Stadt Berlin und den Verbleib der damals mit Bernhard gekauften Hose.

1 Hermann Beil zit. n. Thomas Bernard: *Werke*. Bd. 20: *Dramen VI*. Hg. v. Martin Huber u. Bernhard Judex. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2012, S. 359.

2 Ebd., S. 355.

3 Zur besseren Lesbarkeit ist das Wort »keine« im Titel *Claus Peymann kauft sich keine Hose, geht aber mit essen* im Folgenden unterstrichen.

4 Siehe Abb. 1.

5 Thomas Bernhard: »Claus Peymann kauft sich eine Hose und geht mit mir essen«. In: Ders.: *Werke*. Bd. 20, S. 77–96, hier S. 79.

6 Ebd., S. 95.

7 Benjamin v. Stuckrad-Barre: »Claus Peymann kauft sich keine Hose, geht aber mit essen«. In: *F.A.Z.* v. 17.03.2001, BS 1.



Abb. 1: Die Berliner Seiten der F.A.Z. vom 17. März 2001.

Am 21. März 2001 kommt Harald Schmidt in seiner Show erstmalig auf den Beitrag Stuckrad-Barres zu sprechen und moniert, dass die *F.A.Z.* es ihm untersagt habe, den gesamten Text auf der Website der Show zu veröffentlichen. »Es ist ein fantastischer Text, ein großartiger Text«, sagt Schmidt zu seinem Sidekick Manual Andrack, »er müsste aufgeführt werden. [...] Vielleicht lerne ich diesen Text auswendig und spiele ihn hier. Da kann die *F.A.Z.* sich nicht wehren.« Worauf Andrack vorschlägt: »Das ist gar nicht schlecht. Wir laden Benjamin ein und ihr spielt den Text.«⁸

Am 13. Juni 2001 lässt sich Schmidt bereits im Vorspann zur Sendung mit den Worten ankündigen: »Und hier kommt der bessere Claus Peymann!« Im Stand-up-Teil, gleich zu Beginn der Show, verkündet er:

Heute Abend haben wir einen großartigen Gast. Er hat nämlich in gewisser Weise das Stück geschrieben, das wir heute Abend uraufführen. Er ist Autor, er ist Journalist und er wird nachher in unserer Uraufführung mitspielen. Heute Abend bei uns, unser Freund: Benjamin von Stuckrad-Barre.⁹

Schon dieser Ankündigung ist zu entnehmen, dass Stuckrad-Barre, der von 1998 bis 1999 für die Redaktion der *Harald Schmidt Show* als Gagschreiber arbeitete,¹⁰ das Dramolett lediglich »in gewisser Weise« geschrieben hat. Das Stück *Claus Peymann kauft sich keine Hose, geht aber mit essen* hat mehr als einen Autor; Stuckrad-Barre remixt das Original Bernhards, übernimmt dessen Setting und Teile seiner Grundstruktur. Das Remixing bezeichnet hierbei – nach Felix Stalder – »eine Meta-Methode, ein viele Genres und spezifische Arbeitsweisen kennzeichnendes Verfahren, in welchem unter Verwendung bestehender kultureller Werke oder Werkfragmente neue Werke geschaffen

8 Harald Schmidt: *Die Harald Schmidt Show*, 13.06.2001, inkl. Rückblende auf den 21.03.2001. Online unter: <https://archive.org/details/82762114/Die+Harald+Schmidt+Show++0939++2001-06-13++Claus+Peymann%2C+Benjamin+von+Stuckrad-Barre.avi>, zul. abgerufen am 29.08.2022.

9 Harald Schmidt: *Die Harald Schmidt Show*, 13.06.2001, inkl. Rückblende auf den 21.03.2001. Online unter: <https://archive.org/details/82762114/Die+Harald+Schmidt+Show++0939++2001-06-13++Claus+Peymann%2C+Benjamin+von+Stuckrad-Barre.avi>, zul. abgerufen am 29.08.2022.

10 Vgl. Benjamin v. Stuckrad-Barre: *Biografie*. Online unter: <https://www.stuckradbarre.de/biografie/>, dort undatiert, zul. abgerufen am 29.08.2022.

werden.«¹¹ Charakteristisch für einen Remix, so Stalder weiter, sind demnach die Erkennbarkeit von und der freie Umgang mit dem modifizierten Ausgangsmaterial, durch dessen Ver- und Bearbeitung ein »internes Verweissystem« erschaffen wird, das die Bedeutung des neuen Werkes wesentlich beeinflusst.¹² So kann »ein Remix [...] nicht nur die Anpassung an einen neuen Kontext gewährleisten, sondern auch die Aktualisierung eines alten (brillanten) Gedankens ermöglichen.«¹³ Einen solchen Remix, hier: des Stückes *Claus Peymann kauft sich eine Hose und geht mit mir essen*, stellt Harald Schmidt in seiner Show vor und führt ihn wenig später unter Beteiligung des Remixers auf.

2

Im Anschluss an die Aufführung des Stückes in der *Harald Schmidt Show* lädt Claus Peymann Schmidt, Andrack und Stuckrad-Barre an das *Berliner Ensemble* ein, wo das Trio am 25. November 2001 das Stück *Claus Peymann kauft sich keine Hose, geht aber mit essen* als zwanzigminütigen Appendix zur Aufführung des Ausgangstextes *Claus Peymann kauft sich eine Hose und geht mit mir essen* vorstellt.¹⁴ In den *Berliner Seiten* der *F.A.Z.* konstatiert Hermann Beil, damaliger Dramaturg am *Berliner Ensemble* und selbst Figur im dritten Teil von Bernhards Peymann-Triptychon: »Thomas Bernhard hat immer davon geträumt, Theateraufführungen weiterzudichten, einem Stück einen gespielten Kommentar, ein aktuelles Nachspiel oder ganz einfach ein Gelächter nachzuzureichen.« Schmidt, so Beil, sei der »personifizierte Verfremdungseffekt« und darüber hinaus die »komödiantische Widerlegung jeglicher Theatertheorie«, weshalb er resümiert:

11 Felix Stalder: *Neun Thesen zur Remix-Kultur*, 2009. Online unter: https://irights.info/wp-content/uploads/fileadmin/texte/material/Stalder_Remixing.pdf, dort undatiert, zul. abgeruf. am 29.08.2022.

12 Ebd.

13 Ulf Poschardt: *DJ Culture. Discjockeys und Popkultur*. Stuttgart: Tropen, 2015, S. 44.

14 Vgl. N.N.: »Harald Schmidt spielt Peymann: Was ein Text von Stuckrad-Barres anrichten kann«. In: *Welt am Sonntag* v. 25.11.2001. Online unter: <https://www.welt.de/print-wams/article617468/Harald-Schmidt-spielt-Peymann.html>, zul. abgeruf. am 29.08.2022.

Das Dramolett ›Claus Peymann kauft sich keine Hose, geht aber mit essen‹ ist – durch Harald Schmidt – aufklärerisches Theater. Und auch auf der Höhe der Zeit, denn LACHEN ist Aufklärung! Und weil die Menschheit in das Lachen vernarrt ist - auch wenn das niemand wahrhaben will. Harald Schmidt hat es auf den Punkt gebracht.¹⁵

Bernhards Traum von der Weiterdichtung der Theateraufführung erfüllt sich durch Benjamin von Stuckrad-Barre. Es ist der Autor, der im Text wie auch auf der Bühne gewissermaßen zu Thomas Bernhard wird, um von dort aus Claus Peymann oder Harald Schmidt als Claus Peymann in Szene zu setzen. Das Weiterdichten und Remixen des ursprünglichen Stoffes ist Teil eines Verweigungsprozesses, der Bernhards *Claus Peymann kauft eine Hose und geht mit mir essen* zum Ausgangspunkt eines transmedialen und intertextuellen Text-Netzwerks nimmt. Dieses ließe sich im Anschluss an die semiotischen Überlegungen Roland Barthes als ›Gewebe‹ begreifen,

aber während man dieses Gewebe bisher immer als ein Produkt, einen fertigen Schleier aufgefaßt hat, hinter dem sich, mehr oder weniger verborgen, der Sinn (die Wahrheit) aufhält, betonen wir jetzt beim Gewebe die generative Vorstellung, daß der Text durch ein ständiges Flechten entsteht und sich selbst bearbeitet; in diesem Gewebe – dieser Textur – verloren, löst sich das Subjekt auf wie eine Spinne, die selbst in die konstruktiven Sekretionen ihres Netzes aufginge.¹⁶

Die verschiedenen Verfahren des »ständigen Flechtens«, von denen Barthes spricht, schreiben Bernhards Original fort, indem sie unterschiedlich direkt daran anknüpfen; dem Hypotext – im Sinne Genettes – Hypertexte hinzufügen. Diese nehmen verschiedene Ordnungen ein:¹⁷

1. Die Hypertexte erster Ordnung bezeichnen Texte, die sich auf explizite, vermittelnde oder analytische Art und Weise auf den Ausgangstext beziehen und den Ausgangstext dabei mitverhandeln, wie zum Beispiel Kritiken und Besprechungen in Zeitungen und Fachmagazinen, Ankündigungen in Programmheften, Theaterinszenierungen und Verfilmungen, die

15 Hermann Beil: »Ein dämonischer Spieler: Harald Schmidt als Claus Peymann am BE widerlegt jegliche Theatertheorie«. In: *F.A.Z.* v. 27.11.2001, BS 3.

16 Roland Barthes: *Die Lust am Text*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1974, S. 94.

17 Vgl. Gérard Genette: *Palimpseste – Die Literatur auf zweiter Stufe*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1993, S. 14f.

nah am Ausgangsmaterial arbeiten. Diese Hypertexte erster Ordnung laden den Hypotext mit Relevanz auf.

2. Die Hypertexte zweiter Ordnung, d. h. Texte, die sich explizit, auf produktive oder experimentelle Art und Weise auf den Ausgangstext beziehen, diesen weiterschreiben und fortsetzen und von denen angenommen werden kann, dass sie sowohl den Ausgangstext als auch die Hypertexte erster Ordnung zur Kenntnis genommen haben. Denn ohne die Hypertexte erster Ordnung würde es dem Ausgangstext womöglich an der nötigen Relevanz mangeln, die häufig Anlass einer weiteren Be- und Verarbeitung ist. Im vorliegenden Fall ist das Dramolett *Claus Peymann kauft sich keine Hose, geht aber mit essen* ein solcher Hypertext zweiter Ordnung.
3. Hypertexte dritter Ordnung sind Texte, die sich auf explizite und vermittelnde Art und Weise auf die Hypertexte zweiter Ordnung beziehen und dabei sowohl den Hypotext als auch die Hypertexte erster Ordnung auf unterschiedlich explizite Art und Weise mitverhandeln, wie zum Beispiel Besprechungen und Kritiken des Hypertextes zweiter Ordnung, Theaterinszenierungen oder Verfilmungen. Die Aufführung und Kommentierung des Stückes *Claus Peymann kauft sich keine Hose, geht aber mit essen* in der *Harald Schmidt Show* stellt einen solchen Hypertext dritter Ordnung dar.

Diese Reihung ließe sich nahezu beliebig fortführen, würde dabei aber stets die gleichen Mechanismen reproduzieren: Ein Text B bezieht sich auf kritische, analytische oder vermittelnde Weise auf einen Text A, wohingegen ein Text C auf produktive und/oder experimentelle Weise auf Text A Bezug nimmt und dabei den Text B auf variabel explizite Weise mitverhandelt. Jeder dieser Hypertexte kann, indem ein anderer Text hypertextuell Bezug auf ihn nimmt, zum Hypotext werden. Jeder Text, der sich auf diesen zum Hypotext gewordenen Hypertext bezieht, verhält sich auch hypertextuell zum ursprünglichen Ausgangstext. Der Hypotext, so ließe sich pointieren, pflanzt sich in den Hypertexten fort. Gleichzeitig wirken aber – und dies gehört zu den wesentlichen Merkmalen der Netzwerkhaftigkeit eines ästhetischen Ereignisses – die Hypertexte auf die Wahrnehmung des Hypotextes zurück: Wer das Stück *Claus Peymann kauft sich keine Hose, geht aber mit essen* von Benjamin von Stuckrad-Barre in den *Berliner Seiten* oder im Sammelband *Deutsches The-*

ater,¹⁸ in dem es ebenfalls abgedruckt ist, einmal gelesen oder wer die Uraufführung des Stückes Stuckrad-Barres in der *Harald Schmidt Show* gesehen hat, oder wer im *Berliner Ensemble* im Publikum saß und wer zu all diesen Aufführungen des Stückes die Besprechungen und Kritiken gelesen hat, wird *Claus Peymann kauft sich eine Hose und geht mit mir essen* von Thomas Bernhard anders rezipieren, als er dies tun würde, ohne die zugehörigen Hypertexte zu kennen. Ein Rezipient, der sowohl den Hypotext als auch die Hypertexte zur Kenntnis genommen hat, wird im Ausgangstext nach jenen Stellen suchen, an denen die Hypertexte, gleichgültig welcher Ordnung, anknüpfen. Er wird nach den losen Enden suchen, welche Möglichkeiten zur Anschlusskommunikation offerieren und könnte gleichzeitig selbst damit beginnen, Hypertexte zu produzieren. Denn er wird den Hypotext und die Hypertexte in ein kritisches Verhältnis zueinander setzen, wird überprüfen, ob die Analysen und Urteile der Hypertexte zutreffen, die Bearbeitungen folgerichtig sind usw. Damit vollzieht sich das »Vorhaben der literarischen Arbeit (der Literatur als Arbeit) [...], aus dem Leser nicht mehr einen Konsumenten, sondern einen Textproduzenten zu machen«.¹⁹

Auch Texte, die keine expliziten Hypertexte darstellen, können von einem derartigen Leser in Beziehung zum Hypotext *Claus Peymann kauft sich eine Hose und geht mit mir essen* gesetzt werden – so zum Beispiel Benjamin von Stuckrad-Barres Artikel »*Thomas Bernhards Jubiläum? Das machen wir groß!*«. Der Text, der anlässlich des 80. Geburtstages Thomas Bernhards in der Tageszeitung *Die Welt* erscheint, wird folgendermaßen angekündigt: »Am 9. Februar 2011 wäre Thomas Bernhard 80 Jahre alt geworden, die Redaktion tagt selbstverständlich schon vorher. Ein Dramolett.«²⁰ Die Hervorhebung der Textgattung im Titel fungiert gleichsam als Bernhard-Reminiszenz und als Hinweis auf Stuckrad-Barres erstes Bernhard-Dramolett *Claus Peymann kauft sich keine Hose, geht aber mit essen*. So werden beide Stücke in eine Reihe gestellt und ein drittes (noch nicht veröffentlichtes) Dramolett implizit angekündigt, das

18 Benjamin v. Stuckrad-Barre: *Deutsches Theater*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2001, S. 10–21.

19 Roland Barthes: *S/Z*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1987, S. 8.

20 Benjamin von Stuckrad-Barre: »*Thomas Bernhards Jubiläum? Das machen wir groß!*«. Online unter: <https://www.welt.de/kultur/article12478175/Thomas-Bernhards-Jubilaeum-Das-machen-wir-gross.html>, dort datiert am 08.02.2011, zul. abgeruf. am 29.08.2022. Auch erschienen als: »Eine Redaktionskonferenz zu Thomas Bernhards Geburtstag«. In: Ders.: *Ich glaub, mir geht's nicht so gut, ich muss mich mal irgendwo hinlegen. Remix 3*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2018, S. 113–127.

vielleicht einmal das Bernhard-Triptychon Stuckrad-Barres analog zum Peymann-Triptychon Bernhards komplettieren wird.

In »*Thomas Bernhards Jubiläum? Das machen wir groß!*« inszeniert Stuckrad-Barre die Redaktionskonferenz einer überregionalen, aber ungenannt bleibenden Tageszeitung. Drei Redakteure – der »Ressortleiter«, der »Alte Hase« und der »Eifrige« – besprechen darin verschiedene Möglichkeiten, im Feuilleton-Ressort ihrer Zeitung auf den 80. Geburtstag Thomas Bernhards zu reagieren. Benjamin von Stuckrad-Barre gestaltet dieses Dramolett als eine Art Flanerie durch die Hyper- und Paratexte – durch das Text-Netzwerk, das sich rund um Person, Figur und Werk Thomas Bernhards entwickelt bzw. gesponnen hat und kommt deshalb auch auf Harald Schmidt zu sprechen: »Der Ressortleiter (verträumt): Was würden wir denn selbst gerne lesen? Harald Schmidt und Elfriede Jelinek – ein Streitgespräch!«²¹

Schmidt selbst greift die Aufführungen rund um das Dramolett *Claus Peymann kauft keine Hose, geht aber mit essen* in einem kleinen Kondolenzschreiben für die 2002 eingestellten *Berliner Seiten* wieder auf. Er schreibt:

Ich darf es sagen: Ich habe die *Berliner Seiten* auswendig gelernt! Damals, als Claus Peymann mit Benjamin von Stuckrad-Barre essen ging, ohne sich vorher eine Hose zu kaufen. Diesen Text fand ich so großartig, daß ich ihn auf der Homepage meiner Show der Weltbevölkerung zugänglich machen wollte. Um jeden Preis!

Die F.A.Z. hat es nicht erlaubt, was mir wiederum imponiert hat, weil elitär halt elitär bleibt, und da spielt Geld keine Rolle. [...] Also habe ich den Text auswendig gelernt, als Rache, und dann haben wir damit sogar beim *Berliner Ensemble* gastiert, und ich habe Claus Peymann in die Hand versprochen, mehrmals zu gastieren, worauf Claus Peymann ein Foto von mir ins Werbeheft des BE gesetzt hat, als Ensemblemitglied, was mir wahnsinnig geschmeichelt hat, wie es befreundete Intendanten geärgert hat. Später habe ich dann mit ziemlich schlechtem Gewissen an Weiberfastnacht von Sylt aus Claus Peymann angerufen und ihm mitgeteilt, daß ich leider nicht mehr gastieren könne, weil ich das Stück so selten spiele und der viele Text mir zuviel Arbeit macht beim immer wieder Auffrischen. Nie habe ich am anderen Ende der Telefonleitung eine ersterbendere Stimme gehört. Nie wurde ein Mensch tiefer enttäuscht, nie wurde der Glaube an das Gute, Wahre und Schöne schändlicher aus einer Welttheaterhammerseele gerissen. Keine Dene, kein Schwab, kein

Voss können den Satz ›Sie haben Ihr Wort gebrochen‹ so abgrundtief zerstört hauchen, wispern.²²

Schmidt macht aus den Ereignissen rund um das Stück *Claus Peymann kauft sich keine Hose, geht aber mit essen* selbst eine kleine Erzählung, ein kleines literarisches Textereignis – eine kleine Form als Hypertext vierter Ordnung, welcher dem Netzwerk rund um das Stück, unter Verwendung des bernhardesken Kompositums »Welttheaterhammerseele«, einen weiteren Hypertext hinzufügt. Auch ist es Schmidt, der ein anderes Ereignis in das Text-Netzwerk einwebt: Am 9. Februar 2001, einen Monat bevor Stuckrad-Barres Stück in den *Berliner Seiten* erscheint, ist Karl Ignaz Hennetmaier zu Gast in der *Harald Schmidt Show*, um dort sein zuvor erschienenes Buch *Ein Jahr mit Thomas Bernhard* vorzustellen.²³ Hennetmaier und Schmidt sprechen über das Buch und Schmidt offenbart sich als enthusiastischer Leser: »Das Buch ist das Beste und Spannendste, was ich [im] letzten Jahr gelesen habe. Ich habe, als ich ungefähr bei so August, September angekommen bin, [...] angefangen langsamer zu lesen, damit es nicht so schnell zu Ende ist.«²⁴ Es verwundert daher nicht, dass Schmidt im Vorfeld der Uraufführung von *Claus Peymann kauft sich keine Hose, geht aber mit essen* am 13. Juni 2001 auf das Gespräch mit Hennetmaier wenige Monate zuvor hinweist: »Es gibt dieses berühmte Stück von Thomas Bernhard – wir hatten Karl Ignaz Hennetmaier zu Gast, der heimlich ein Jahr ein Buch geschrieben hat über Thomas Bernhard, zumindest hat er geglaubt es wäre heimlich, aber Bernhard hat das vermutlich alles mitgekriegt – und dieses Stück heißt: *Claus Peymann kauft eine Hose und geht mit mir essen*.«²⁵

Schmidt webt durch diesen Einschub auch den Auftritt Karl Ignaz Hennetmaiers als einen weiteren Hypotext, auf den er sich bezieht, in das Netzwerk um die Stücke *Claus Peymann kauft eine Hose und geht mit mir essen* und *Claus Peymann kauft sich keine Hose, geht aber mit essen* ein.

22 Harald Schmidt: »Ich kann sie auswendig«. In: *FA.Z.* v. 22.06.2002, BS 1.

23 Harald Schmidt: *Die Harald Schmidt Show*, 09.02.2001. Online unter: <https://archive.org/details/82762114/Die+Harald+Schmidt+Show++0878++2001-02-09++Karl+Ignaz+Hennetmair%2C+Kim+Schmitz%2C+Siebzehndvier.avi>, zul. abgerufen am 29.08.2022.

24 Ebd.

25 Harald Schmidt: *Die Harald Schmidt Show*, 13.06.2001, inkl. Rückblende auf den 21.03.2001. Online unter: <https://archive.org/details/82762114/Die+Harald+Schmidt+Show++0939++2001-06-13++Claus+Peymann%2C+Benjamin+von+Stuckrad-Barre.avi>, zul. abgerufen am 29.08.2022.

Die verschiedenen Texte, die unterschiedlich eng oder lose miteinander verbunden sind und mal explizit, mal implizit aufeinander Bezug nehmen, werden so Elemente oder Knotenpunkte jenes Netzwerkes, das erst durch die Verknüpfungsarbeit des Publikums entsteht und deshalb unmittelbar an dessen Vorwissen und Textkompetenz gekoppelt ist. Dabei umfasst dieses aus Hypo- und Hypertexten bestehende, unabgeschlossene, dynamische und jederzeit aktualisierbare Netzwerk fünf gleichberechtigte Dimensionen, mittels derer es beschrieben werden kann:

1. eine ästhetische Dimension, welche die formsprachlichen Elemente der jeweiligen Hypo- und Hypertexte beschreibt (die Dramolette Stuckrad-Barres, die Aufführung in der *Harald Schmidt Show* und im *Berliner Ensemble* oder das Interview mit Karl Ignaz Hennetmaier);
2. eine thematische Dimension, welche die Gegenstände des Text-Netzwerkes umfasst (alle Elemente des beschriebenen Netzwerkes lassen sich auf das Thema ›Thomas Bernhard‹ rückführen);
3. eine mediale Dimension, die beschreibt, über welche Kommunikationsmittel hinweg das Netzwerk gespeist wird (dramatische und journalistische Texte, Theateraufführungen, Interviews, TV-Auftritte, etc.);
4. eine institutionelle Dimension, die beschreibt, welche Institutionen und Akteure am Weben des Text-Netzwerkes beteiligt sind (Thomas Bernhard, Claus Peymann, Benjamin v. Stuckrad-Barre, Harald Schmidt, die *Berliner Seiten der FAZ*, die *taz*, *Die Welt*, etc.), und schließlich
5. eine temporale Dimension, welche die zeitliche Ausdehnung des Text-Netzwerkes beschreibt, indem sie einerseits seinen Ausgangspunkt, d. h. das Auftauchen des Ausgangstextes markiert und andererseits die hinzukommenden Hypertexte mit Zeitmarken versieht, anhand derer das Netzwerk chronologisch nachvollziehbar wird.

Durch die Dynamik, die Benjamin von Stuckrad-Barre und Harald Schmidt in dieses Netzwerk – das sich, wie etliche andere Netzwerke auch, rund um die Person, das Phänomen und die Figur Thomas Bernhard weben – bringen, nehmen sie Teil an einem Spiel von Selbst- und Fremdreferenzierung, dessen Ziel u.a. die performative Aneignung eines bestimmten *Images* der Figur Thomas Bernhards ist. Stuckrad-Barre und Schmidt vollziehen so eine popjournalistische Bewegung, die sich durch den Versuch auszeichnet, »mit der Tradition eines allmächtig erscheinenden Informationsjournalismus zu brechen«

und so »die etablierten Medien durch eine widersprüchlich anmutende Mischung aus weltanschaulichen Fragmenten, programmatischen Reflexionen und neuartigen Präsentationstechniken herauszufordern.« Zu den Charakteristika dieses Pop-Journalismus gehört ferner, »dass er der Alltagskultur eine semiotische Qualität zuspricht und aus dem intelligent arrangierten Material der populären Kultur mehr oder minder erhellende Zeitdiagnosen ableitet«. ²⁶

Indem Harald Schmidt in seiner Show anhand von Briefkästen²⁷ oder Waschbecken²⁸ pointierte Aussagen über die Besitzer dieser Briefkästen oder Waschbecken trifft, betreibt er, wie Stuckrad-Barre, wenn dieser über das Public Viewing des Finalspiels Deutschland vs. Spanien der EM 2008 auf der Berliner »Fanmeile«²⁹ oder die Besucherschlange vor dem Berliner Reichstagsgebäude³⁰ berichtet, eine Form der Gesellschaftsdiagnostik *pars pro toto*: Anhand konkreter Gegenstände, Szenen oder Beobachtungen gelingt es Stuckrad-Barre und Schmidt, allgemeingültige Aussagen zu formulieren. Die nur scheinbar trivialen Gegenstände der jeweiligen Beobachtung werden als symptomatisch für größere kulturelle oder gesellschaftliche Zusammenhänge »gelesen« – eben weil sie »semiotische Qualitäten« aufweisen, die als Elemente (»Texte«) eines sie verbindenden Netzwerkes markiert werden können. Das vielfältige Bezugsnehmen auf Thomas Bernhard, der ausdrücklich kein alltagskulturelles Phänomen, sondern ein Phänomen kulturinteressierter Milieus ist, führt zur Popularisierung Bernhards, d.h. zur Entgrenzung des Autors, der durch Schmidt und Stuckrad-Barre einem Publikum nähergebracht wird, von dem angenommen werden kann, dass dessen überwiegender Teil mit Figur, Person und Werk Bernhards nicht vollständig vertraut ist. Stuckrad-Barre und Schmidt werden

26 Bernhard Pörksen: »Die Tempojahre. Merkmale des deutschsprachigen New Journalism am Beispiel der Zeitschrift Tempo«. In: Joan Kristin Bleicher u. Bernhard Pörksen (Hg.): *Grenzgänger – Formen des New Journalism*. Wiesbaden: Springer VS, 2004, S. 307–336, hier S. 315.

27 Vgl. Harald Schmidt: *Die Harald Schmidt Show*, 28.11.2001. Online unter: <https://archive.org/details/82762114/Die+Harald+Schmidt+Show++1006++2001-11-28++Ewa+Zieniewicz%2C+Dr+Br%C3%B6mme+in+Rostock.avi>, zul abgerufen am 29.08.2022.

28 Vgl. Harald Schmidt: *Die Harald Schmidt Show*, 13.03.2002. Online unter: <https://archive.org/details/87443344/Die+Harald+Schmidt+Show++1055++2002-03-13++Tom+Tykwer%2C+Sesamstra%C3%9Fe+op+K%C3%B6lsch%2C+Waschbecken-Test.avi>, zul abgerufen am 29.08.2020.

29 Vgl. Benjamin v. Stuckrad-Barre: »Finale auf der Fanmeile«. In: Ders.: *Auch Deutsche unter den Opfern*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2010, S. 151–155.

30 Vgl. ders.: »Die Schlange vor dem Reichstag«. In: *ebd.*, S. 105–112.

so zu »neuen Kulturvermittlern« im Sinne Bourdieus, die durch die »Beherrschung der Massenmedien« neue Gattungen ins Leben rufen,

die sich zwischen der legitimen Kultur und der eigentlichen Massenproduktion ansiedeln; weil sie sich die undurchführbare und daher unanfechtbare Funktion der Verbreitung der legitimen Kultur zuweisen [...] ohne über die vom Status verliehene Autorität und oft auch ohne über die Sachkompetenz der legitimen Popularisierungsinstanzen zu verfügen, bleibt ihnen nur übrig, sich frei nach Kant zu ›Affen des Genies‹ zu machen und einen Ersatz für die charismatische *auctoritas* des *auctor* und den herablassenden Freimut, mit dem diese sich kundgibt, in ästhetischer Lässigkeit (erkennbar zum Beispiel im oberflächlich-zwanglosen Stil) und betont Ablehnung schwerfälliger Lehrhaftigkeit und langweilig-unpersönlicher Pedanterie zu suchen, die der Preis und das äußere Merkmal vom Status verliehener Kompetenz sind – dies alles in der Unbehaglichkeit des inneren Widerspruchs, die der Rolle eines bloßen ›Erfüllungsgelhilfen‹ ohne anerkannten Status anhaftet.³¹

Sowohl Schmidt als auch Stuckrad-Barre wissen um ihre Rolle als ›Erfüllungsgelhilfen‹ oder »Affen des Genies«: In einem Interview, das anlässlich seines Besuchs in Bernhards Vierkanthof in Ohlsdorf/Obernathal im ORF geführt wurde, antwortet Schmidt auf die Frage ob er »irgendeine Art von Seelenverwandtschaft mit Thomas Bernhard« fühle: »Nein! Auch dafür bin ich nicht großenwahnsinnig oder blöd genug, um zu sagen ›Ja, wir haben ganz ähnlich getickt.‹ Das hat nichts miteinander zu tun. Er war Schriftsteller und ich bin Conférencier.«³² Es ist der strategischen Ambivalenz der Selbstinszenierung Schmidts geschuldet, dass er im Interview mit Oliver Ruf und mir die gegenteilige Position vertritt. Auf die Frage, ob er Parallelen zwischen sich und Bernhard feststellen könne, antwortet er: »Doch, schon, in der Grundhaltung, ja.«³³

31 Pierre Bourdieu: *Die feinen Unterschiede* [1987]. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2018, S. 510.

32 Clarissa Stadler: »Interview mit Harald Schmidt für *ORF-kulturMontag*« v. 16.07.2018. Online unter: <https://www.youtube.com/watch?v=8wzrAPwY4M>, zul. abgerufen am 04.06.2020

33 Harald Schmidt zit. n. Oliver Ruf u. Christoph H. Winter: »Herr Schmidt, wie haben Sie das gemacht? Ein Werkstattgespräch mit Harald Schmidt«, in diesem Band, S. 251–290, hier S. 282.

Wenn Schmidt und Stuckrad-Barre über Thomas Bernhard sprechen, wissen sie, dass sie nicht mit der wissenschaftlichen Autorität eines Wendelin Schmidt-Dengler oder der, durch enge persönliche Beziehung gewachsenen Authentizität eines Dr. Peter Fabjan sprechen (können). Sie finden deshalb eigene Formen und Formate, um Thomas Bernhard zu thematisieren. Von den vielfältigen Möglichkeiten, über Thomas Bernhard zu sprechen, wählen sie jene, die sich als besonders publikumstauglich herausstellt: Sie stellen die Person, ›den Menschen‹ und dessen Idiosynkrasien in den Vordergrund und wirken (weben) so an der Herausbildung eines bestimmten Bildes Thomas Bernhards in Teilen der Öffentlichkeit mit. Dieses medial und anekdotisch vermittelte Bild Bernhards, das wesentlichen Anteil an dessen Figurwerdung hat, dient den popjournalistischen Akteuren Stuckrad-Barre und Schmidt als weltanschauliche Referenz, mit der sie auf ironische, d.h. mehrdeutige Weise spielen: Stuckrad-Barre, indem er direkt und immer wieder in seinen Texten Bezüge zu Thomas Bernhards Persönlichkeit und dessen Werken herstellt, und Schmidt, der zuletzt im Brandstätter-Verlag einen Band über die Kantinen Bernhards herausgegeben hat,³⁴ indem er der Figur Thomas Bernhard zugeschriebene habituelle Idiosynkrasien probeweise übernimmt. So gesteht er beispielsweise in einer Ausgabe seiner Show: »Heute bin ich gut. Und weißt Du warum? Weil ich heute wieder so voller Hass bin auf alles! Das ist die beste Motivation.«³⁵ Im Anschluss daran antizipiert er jenen Gestus, der sich in der Jahre später erscheinenden Textsammlung *Städtebeschimpfungen* wiederfinden wird:

Ja, da [in Bochum, Anm. d. Verf.] ist noch irgendwie Power. Nicht dieses verweichlichte von Köln. Köln ist irgendwie verweichlicht. Es ist so ne Stadt, die überhaupt gar kein Profil mehr hat. Köln sollte sich – ich weiß nicht – Königswinter oder so anschließen. Dass Köln sich noch als eigene Stadt durchschleppt, ist sinnlos geworden für mich. Der Dom und die Rodenkirchener Brücke – sonst brauchst Du hier nichts mehr.³⁶

34 Vgl. Harald Schmidt (Hg.): *In der Frittatensuppe feiert die Provinz ihre Triumphe. Eine kulinarische Spurensuche*. Wien: Brandstätter, 2022.

35 Harald Schmidt: *Die Harald Schmidt Show*, 05.12.2001. Online unter: <https://archive.org/details/82762114/Die+Harald+Schmidt+Show+-+1010+-+2001-12-05+-+Erik+Zabel%2C+Sarah+Kuttner.avi>, zul. abegruf. am 29.08.2022.

36 Ebd.

Thomas Bernhard dient im Zusammenhang mit Benjamin v. Stuckrad-Barre und Harald Schmidt als inhaltlicher und formensprachlicher Stichwortgeber, als eine Art Matrize, mittels derer Stuckrad-Barre und Schmidt eigene Ideen transportieren können. Beide, Stuckrad-Barre und Schmidt, erweisen sich im Zusammenhang mit dem Dramolett *Claus Peymann kauft sich keine Hose, geht aber mit essen* als popkulturelle Grenzüberschreiter: Stuckrad-Barre überschreitet durch das Remixing des Bernhard-Stückes *Claus Peymann kauft sich eine Hose und geht mit mir essen* einerseits die Grenze zwischen Eigen- und Fremdwerk und andererseits die Grenze zwischen Interview und Dramolett, zwischen Fakt und Fiktion. Schmidt hingegen, der in seiner Show eine große Affinität zu den Schreibweisen des Popliterarischen, wie auch des Popjournalistischen demonstriert,³⁷ wechselt die Rollen vom Late Night-Moderator zum Schauspieler, aber auch vom Conférencier zum Intellektuellen, der sich innerhalb literarisch-theatraler Diskurse scheinbar mühelos bewegen kann. Diese Praxis der Grenzüberschreitung trägt zur Irritation der jeweiligen Funktionssysteme bei.³⁸ Die jeweiligen Irritationen provozieren Reaktionen der Funktionssysteme, die wiederum zur Aufweichung der Grenzen und Neuvermessung der Funktionssysteme führen.³⁹ Dies wirkt erneut auf das jeweilige Rollenverständnis zurück wie auf die Rezeption der Grenzüberschreiter: Während sich die meisten Popjournalisten irgendwann zwischen den Funktionssystemen ›Literatur‹ und ›Journalismus‹ entschieden haben, ist im Fall Stuckrad-Barres bis in die Gegenwart eine eindeutige Positionierung nicht erkennbar – auch das ist Teil seiner überaus erfolgreichen Inszenierungsstrategie, zu der u.a. auch die eigene Late Night Show *Stuckrad-Barre*⁴⁰ gehörte. Harald Schmidt hingegen ist – ob gewollt oder nicht – über die Jahre zu einer intellektuellen Instanz im deutschsprachigen Raum gewachsen: Auch wenn derartige Listen höchstens als Indiz für tatsächliches Renommee zu betrach-

37 Als Gäste empfängt er z. B. Benjamin v. Stuckrad-Barre, Christian Kracht, Alex Henning v. Lange und Rainald Goetz. Immer wieder bedient er sich in seiner Show aber auch genuiner Schreibweisen des Popjournalistischen und schließlich dienen auch die *Berliner Seiten* häufig als Materialquelle für seine Show.

38 Vgl. Stephan Porombka u. Hilmar Schmudt: »Dandy, Diva, Outlaw: Die Inszenierungen des New Journalism«. In: Joan Kristin Bleicher u. Bernhard Pörksen (Hg.): *Grenzgänger – Formen des New Journalism*. Wiesbaden: Springer VS, 2004, S. 222–248, hier S. 229.

39 Vgl. ebd., S. 232f.

40 *Stuckrad-Barre* bzw. *Stuckrad Late Night* wurde zwischen 2010 und 2013 auf ZDFneo ausgestrahlt.

ten sind, taucht er zuverlässig in der *Cicero-Liste der 500 wichtigsten Intellektuellen im deutschsprachigen Raum* auf, wo er zuletzt auf Platz 102 zu finden war.⁴¹ Ein schlagkräftigeres Argument für die Grenzüberschreitung Schmidts vom Spaßmacher zum *public intellectual* und zurück liefern dabei auch seine Auftritte als Schirmherr der *Stiftung Deutsche Depressionshilfe*, die Herausgabe des oben bereits erwähnten Bandes *In der Frittatensuppe feiert die Provinz ihre Triumphe* über die Kantinen Thomas Bernhards und seine Dauerpräsenz als Interviewgast in Zeitungen, im Radio – und noch immer im Fernsehen.

3

Das in den *Berliner Seiten* erstveröffentlichte Dramolett *Claus Peymann kauft sich keine Hose, geht aber mit essen* offenbart die Integrationskräfte feuilletonistischer, mithin popjournalistischer Schreibweisen: Auf der inhaltlichen Ebene stellt es Bezüge zum Original Bernhards her und aktualisiert es, während es gleichzeitig aktuelle Entwicklungen innerhalb des gesellschaftlich-politischen (Nachwirkungen der Wiedervereinigung) und innerhalb des kulturellen Feldes (Peymanns Intendanz am *Berliner Ensemble*) thematisiert. Auf formaler Ebene zeichnet es sich durch die Aussicht auf Anschlusskommunikation und die Möglichkeit der trans- wie auch intermedialen Bearbeitung aus. *Claus Peymann kauft sich keine Hose, geht aber mit essen* ist damit nicht nur ein auf Thomas Bernhard referierendes Dramolett, sondern auch ein prototypischer (pop-)journalistischer Text. Inwiefern er die Grenze zwischen Fakt und Fiktion überschreitet bzw. zwischen faktischem und fiktionalem Erzählen changiert, lässt sich nicht überprüfen. Für die Hauptfunktion des Textes, nämlich für die »Unterhaltung der freien Zeit eines anonymen Publikums«⁴² zu sorgen, sind derartige Unterscheidungen ohnehin kaum von Bedeutung.

41 Vgl. N.N.: »Die Meinungsmacher«. In: *Cicero* 2 (2022), S. 19.

42 Niels Werber: »Factual Fiction: Zur Differenzierung von Literatur und Journalismus aus systemtheoretischer Perspektive«. In: Bleicher/Pörksen (Hg.): *Grenzgänger*, S. 160–189, hier S. 186.

Christoph Jürgensen

Der Kälte- und der Wärmetechniker

Zum Verhältnis von Welt und Werk bei Harald
Schmidt und Benjamin von Stuckrad-Barre

1 Beziehungssinn

Es muss rückblickend unvermeidlich erscheinen, dass Harald Schmidt und Benjamin von Stuckrad-Barre einander begegnet sind, genauer: dass ihr jeweiliger ›Beziehungssinn‹ sie zueinander und zu gemeinsamen öffentlichen Aktionen geführt hat. Denn die Werkbiographien beider Künstler lassen sich nicht verstehen oder erzählen ohne den durchlaufenden Hinweis auf ihre Bündnis- und Anspielpartner: Bei der Durchsicht von Schmidts Werkstationen ist etwa eine Auseinandersetzung mit dem nur vordergründig in doppeltem Sinne kleinen Herbert Feuerstein unvermeidlich, dem ›Dirty Harry‹ immerhin nekrologisch nachgerufen hat, dass er ihm seine Karriere verdanke.¹ Ebenso zu würdigen wäre die inszenierte Erdung von bzw. durch Manuel Andrack, die Schmidts intellektueller Persona und damit der Show im Ganzen erst ihre Ambivalenz ermöglichte. Und mindestens ein Seitenkapitel müsste in dieser Geschichte kunstpolitischer Kooperationen Oliver Pocher gewidmet sein, auch wenn sich der Begriff ›Kunst‹ mit seinem Namen nicht zusammensperren las-

1 <https://www.stern.de/kultur/tv/herbert-feuerstein-ist-tot--harald-schmidt-wuerdigt-seinen-partner-aus--schmidteinander--9443960.html>.

sen will und in diesem Fall die Ungleichheit einmal resonanztaktisch falsch kalkuliert war.²

Der Weg von Stuckrad-Barre wiederum in bzw. durch das Feld der Pop- und Populärkultur steht ebenfalls im Zeichen von Bündnissen.³ Kaum ist sein Debütroman *Soloalbum* erschienen, reiht er sich schon in das legendäre popkulturelle Quintett ein, das im Jahr 1999 im noblen Berliner Adlon Hotel ein »Sittenbild seiner ›Generation‹ modellier[en]«⁴ will und sich auf dem Umschlag des naturgemäß folgenden Buches als Gruppe von Dandys in Szene setzt;⁵ werkpolitisch blieben die fünf versierten Öffentlichkeitsarbeiter danach übrigens keine Band, mindestens Christian Kracht ist Stuckrad-Barre aber weiter verbunden geblieben⁶, sichtbar etwa in den sozialen Medien wie Instagram – kein Post von Kracht, den er nicht sofort liked, und vice versa. Generationell und literaturpolitisch anders gelagert ist die Zusammenarbeit mit Walter Kempowski, den Stuckrad-Barre beispielsweise am *Bloomsday 97* per Telefon interviewt hat, während beide fernsahen – hier soll offenkundig eine andere Währung der Kapitalsorte Aufmerksamkeit kassiert werden, als sie sich im Bündnis mit Kracht bekommen lässt.⁷ Eine schwer überbietbare

2 Besonders drastisch fällt der ›kulturelle‹ Unterschied in der Sendung vom 24. April 2008 auf, als Harald Schmidt seinen Partner auf offener Bühne und ohne jede Ironie abkanzelt, als Pocher an die Sängern Mena ein Sekret weiterreicht, das ihm zuvor Lady Bitch Ray mitgebracht hatte: »So ne kleine, miese Type, die, wenn sie ein Fotzensekret überreicht kriegt, so klein ist mit Hut und es dann einem ausländischen Gast so reinsemelt, der kein Deutsch versteht. Uncool. Oliver Pocher, nächstes Mal hat er es begriffen.« (<https://www.youtube.com/watch?v=qfxWuBinR74>.)

3 Siehe hierzu grundsätzlich Christoph Jürgensen/Gerhard Kaiser: »*White Album/Blackbox*. Popkulturelle Inszenierungsstrategien bei den Beatles und Stuckrad-Barre.« In: *Literatur im Unterricht* 1 (2011), S. 17–38.

4 *Tristesse Royale*. Das popkulturelle Quintett mit Joachim Bessing, Christian Kracht, Eckhart Nickel, Alexander v. Schönburg und Benjamin v. Stuckrad-Barre. Berlin: List, 1999, S. 11.

5 Siehe hierzu umfassend Jörg Döring: »Tristesse Royale. Das popkulturelle Quintett mit Joachim Bessing, Christian Kracht, Eckhart Nickel, Alexander von Schönburg und Benjamin von Stuckrad-Barre (1999)«. In: Moritz Baßler u. Eckhard Schumacher (Hg.): *Handbuch Literatur & Pop*. Berlin u. Boston: de Gruyter, 2019, S. 552–567.

6 Und Kracht wiederum gab über Jahre hinweg mit Nickel die Zeitschrift *Der Freund* heraus. Siehe hierzu Moritz Baßler: »*Der Freund*«. *Zur Poetik und Semiotik des Dandysmus am Beginn des 21. Jahrhunderts*.« In: Alexandra Tacke und Björn Weyand (Hg.): *Depressive Dandys. Spielformen der Dekadenz in der Pop-Moderne*. Köln / Weimar / Wien: Böhlau, 2009, S. 199–217.

7 Benjamin von Stuckrad-Barre: *Festwertspeicher der Kontrollgesellschaft. Remix 2*. Köln: KiWi, 2004, S. 41–147; siehe hierzu Martin Rehfeldt: »Archiv und Inszenierung. Zur Be-

Rolle wird später bekanntlich Udo Lindenberg zugewiesen, als Heilsgestalt, an der sich das eigene Leben aus- und aufrichtet, die autofiktionale Beichte *Panikherz* ist schließlich auch eine über die Bande gespielte Lindenberg-Biographie.⁸ Auch in diesen Zusammenhang gehört neuerdings das Gesprächsbuch *Alle sind so ernst geworden* mit Martin Suter,⁹ formal wiederum dialogisch strukturiert wie einst *Tristesse Royale*, aber nicht mehr auf Gleichrangigkeit der Dialogpartner hin orientiert, sondern poetologisch näher an der Fanhaltung von *Panikherz* angesiedelt.

Sicher spielt das Verhältnis von Schmidt und Stuckrad-Barre in diesen Geschichten vom werkstrategischen Beziehungssinn auf den ersten und vielleicht auch auf den zweiten Blick keine prominente Rolle. Aber es scheint mir doch aufschlussreich, um im Zusammen- und Widerspiel der Positionen und Rollen Auskunft zu erhalten über das Weltverhältnis ihrer jeweiligen Kunstkonzepte, genauer: über die Stellung des jeweiligen ›Ich‹ zur Welt in diesen Konzepten. Denn beide, wie im Vorgriff auf die weitere Argumentation pointiert sei, interessiert poetologisch alles, was der Fall ist, die ganze (vor allem: mediale) Welt ist insofern Material für ihre Kunstäußerungen. Mehr noch, beiden Haltungen zur wirklich wahren Wirklichkeit ist dabei gemeinsam, dass die zentrale Spielregel ›Authentizität‹ lautet, keine Rollenprosa, das Publikum soll alle Äußerungen und Aktionen zurückbinden an die Persönlichkeit des Sprechers. Sie unterscheiden sich allerdings im Grad der eigenen Involviertheit in die dergestalt medial aufbereitete Welt. In Anlehnung an den russischen Formalisten Boris Tomaševskij könnte man bei Stuckrad-Barre von heißer und bei Schmidt von kalter Autorschaft sprechen:¹⁰ Der eine inszeniert sein Leben kunstförmig, wie einen Roman, der andere lässt sein Leben draußen aus dem Kunstprojekt, als das sich seine gesamte Karriere verstehen lässt.

Grundsätzlich können wir davon ausgehen, dass sich Techniken und Aktivitäten der distinktiven öffentlichen Selbstdarstellung in Kontroversen, Bünd-

deutung der Autorinszenierung für Walter Kempowskis *Echolot* und Benjamin von Stuckrad-Barres *Soloalbum*«. In: Lutz Hagestedt (Hg.): *Walter Kempowski. Bürgerliche Repräsentanz – Erinnerungskultur – Gegenwartsbewältigung*. Berlin u. New York: de Gruyter, 2010, S. 369–390.

8 Benjamin von Stuckrad-Barre: *Panikherz*. Köln KiWi, 2016.

9 Ders. u. Martin Suter: *Alle sind so ernst geworden*. Zürich: Diogenes, 2020.

10 Boris Tomajevskij: »Literatur und Biographie.« In: Fotis Jannidis et al. (Hg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart: Reclam 2000, S. 46–61.

nissen und Imitationen äußern.¹¹ Daher, so meine These, führt dieses intrikate Zugleich von referenziellen und handwerklichen Ähnlichkeiten und Differenzen in der Frage der ›Selbthaftung‹ dazu, dass die Beziehungsgeschichte zwischen dem distanzierten »Kältetechniker«¹² der deutschen Medienlandschaft und ihrem selbstaussbeuterischen Wärmetechniker als Ineinander aller drei Grundmuster in wechselnden Aggregatzuständen lesbar ist. Im Folgenden sollen, um im Bild zu bleiben, die dabei entstehenden Temperaturschwankungen nachgezeichnet werden.

2 Bündnisfall I: Stimmenimitatoren

Der generationelle Abstand zwischen Schmidt und Stuckrad-Barre ist dafür verantwortlich, dass die erste Begegnung nicht auf Augenhöhe stattfinden konnte. Schmidt hatte ja längst eine gut identifizierbare, konturscharfe Position im Feld der Medien besetzt, als Stuckrad-Barre dieses Feld betrat. Entsprechend fungierte der etablierte Schmidt in diesem Verhältnis zunächst als Kapitän und der Schiffsjunge Stuckrad-Barre im Maschinenraum, weniger metaphorisch gesagt: Stuckrad-Barre ›diente‹ von 1998 bis 1999 als ›Gagschreiber‹ für die Schmidt Show, wie der Lebenslauf auf seiner Homepage nüchtern vermerkt,¹³ und kaum ein Porträt verzichtet seither auf die Nennung dieser Station – so wie Stuckrad-Barre selbst wiederholt darauf hingewiesen hat, dass er bei Schmidt gelernt habe (er wird aber auch in nahezu jedem Interview danach gefragt). Beispielsweise erinnert er sich in seiner autofiktionalen Konfession *Panikherz* an das Einstellungsprocedere, das bezeichnender Weise auf die Bewerbung mit einem Buch-Manuskript folgt:

Schmidt SELBST war auch anwesend, war irre schnell, zugleich fast schon hysterisch lustig und dabei doch ganz unaufgeregt, Laser-Präzisionspointen, der Baucontainer eine Schmidt-Show. Er erzählte von einem Supermarktbesuch, führte die aggressive Freundlichkeit auf, mit der einem

11 Siehe zu diesen Strukturformen grundsätzlich Christoph Jürgensen u. Gerhard Kaiser: »Schriftstellerische Inszenierungspraktiken – Typologie und Genese«. In: Dies. (Hg.): *Schriftstellerische Inszenierungspraktiken – Typologie und Geschichte*. Heidelberg: Winter 2011, S. 9–30.

12 Stuckrad-Barre: *Panikherz* S. 386.

13 <https://www.stuckradbarre.de/biografie/>.

winkende Menschen auf dem Supermarktparkplatz im Tausch gegen eine Münze das Einkaufswagenentsichern aus der Kette ersparen wollen. Die Formalitäten hatten eine halbe Minute gedauert: habe ihm gut gefallen, mein Manuskript, ich könne bei ihm anfangen.¹⁴

Für die selbstinszenatorische Legendenbildung ist diese Phase offenkundig von eminenter Bedeutung, weniger für Schmidt, mehr für Stuckrad-Barre und die Ausbildung seines Kunstsinns bzw. seiner Welthaltung. Denn Schmidt war ja schon ›fertig‹, war, wenn wir Stuckrad-Barre folgen wollen, ja eh immer schon ›Harald Schmidt‹, »alles immer erster Akt«.¹⁵ Der Neuling im Feld entwickelt seine Haltung allerdings erst, und zunächst vollzieht sich dies im Zeichen der Imitation, wie wir wiederum *Panikherz* entnehmen können.

Es war vielleicht die einzige Firma Deutschlands, in der hinter dessen Rücken nicht in herabsetzender, sondern in sich selbst erhöhender Absicht die Sprechweise des Chefs nachgeahmt wurde. Einfach weil wir so begeistert von ihm waren und natürlich auch, weil wir ja so nah wie möglich an seinen Humor, seine Logik, seine Sprache heranreichen mussten mit unseren Gaglieferungen. Spaß und Herausforderung lagen darin, die Gags so zu formulieren, dass er sie möglichst wortgleich übernahm. So verinnerlicht hatten wir seinen Duktus, dass wir in der Kaffeeküche oder am Süßigkeitenautomaten alle wie kleine Schmidts sprachen. Aaaaaaabsolut, sagten wir dauernd, wie er. Phaaaaantastisch. Oder ein hingehuschtes, immer das Gegenteil meinendes: großartig, natürlich, selbstverständlich.¹⁶

Der erste medienpolitische Bündnisfall wurde dann durch die tatsächliche Veröffentlichung von Stuckrad-Barres Debütroman *Soloalbum* im Jahr 1998 ausgelöst, den er zuvor als ›Empfehlungsschreiben‹ funktionalisiert hatte, und zwar ein Bündnisfall im doppelten Sinne. Zunächst vollzog sich der kunsttaktische Schulterschluss auf paratextueller Ebene, genauer: auf der hinteren Umschlagseite des Romans. Dort hebt Schmidt zu folgender Würdigung an:

Benjamin v. Stuckrad-Barre hat in seiner Jugend Maienblüte einfach so das Buch hingelegt, das ich selber gerne geschrieben hätte. Grummel. Die süchtige Leserschaft verdankt Herrn v. Stuckrad-Barre eine außerge-

14 Stuckrad-Barre: *Panikherz*, S. 186.

15 Ebd., S. 502.

16 Ebd., S. 191.

wöhnlich witzige, böse und stellenweise brillante Liebesgeschichte. Jugend der Welt – kauf dieses Buch und lies es!

In *Panikherz* erinnert sich Stuckrad-Barre, wie er dieses symbolische Kapital eingeworben hat: »Ich bat Schmidt, sein Angetansein für die Rückseite des Buches verwenden zu dürfen, er war einverstanden und formulierte ein Buchumschlagslob.«¹⁷ Das klingt etwas gönnerhaft, nicht nach Ebenbürtigkeit zwischen Junior- und Seniorpartner. Aber unterschätzen sollte man den Werbetext nicht, dafür ist er zu charakteristisch geraten. Ton bzw. Satzmelodie des Auftakts erinnern in ihrer ironischen Gespreiztheit kaum zufällig an Schmidts notorischen Stand-up-Opener »Heute morgen, um 4 Uhr 11, als ich von den Wiesen zurückkam, wo ich den Tau aufgelesen habe«, den Rainald Goetz als Titel einer gesamten Werkgruppe verwendet hat. Das Zitat auf der ›U4‹ von *Soloalbum* hält die Balance aus dieser Ironie und einer interpretativen Ernsthaftigkeit, die mit Blick auf den ›Kapitalgeber‹ Schmidt auf die genau richtige Weise ›authentisch‹ wirken muss – ungebrochenes Pathos wäre ja unglaublich gewesen, dieser Form des Lobs hingegen ist gleichsam das Label ›Harald Schmidt‹ aufgeprägt. Vergleichbar stimmig in Sicht auf das Autorenlabel ist übrigens die flankierende Empfehlung des Buches durch Harry Rowohlt gelungen: »Normalerweise lasse ich mich nicht von Jungspunden als Jeansjackenträger beschimpfen. Bei Benjamin v. Stuckrad-Barre mache ich ausdrücklich eine Ausnahme. Weil er Soloalbum geschrieben hat, darf er das. Aber nur ein paarmal.« Spätere Auflagen können sich dann auf den bündigen Schlusssaufruf von Schmidt beschränken, zudem ist dort Rowohlt durch Zitate aus *Stern* und *Spiegel* ersetzt. Pragmatisch gesprochen: Während der Debütant für die erste Auflage um ein vorseilendes Lob bitten musste, konnten spätere Auflagen eine Presseschau vornehmen. Oder resonanzstrategisch gewendet: Mit dem Erfolg des Romans ändern sich Informationslage wie Zielgruppe, Schmidt muss nun keine Kurzinterpretation liefern, sondern reicht als Label, Rowohlt wiederum weicht Stimmen, die einen deutlich größeren Resonanzgrad anzeigen – um die *happy few* war es Stuckrad-Barre ja nie zu tun.

Stärker werkwärts als diese semantisch intrikate, ansonsten aber vergleichsweise gattungstypische Klappentextlobhudelei bewegt sich eine Form der leibseelischen Koproduktion, nüchtern gesagt: gemeinsame Auftritte. Während Stuckrad-Barre die erste Lese-Reise noch als Solo-Tournee unter-

17 Ebd., S. 189.

nahm, mit Ausnahme eines gemeinsamen Auftritts mit Christian Kracht, erlaubte das schnell anwachsende symbolische Kapital, die Fortführung der Tour mit einigen Gastauftritten aufzuwerten.¹⁸ Notorisch dabei ist natürlich Christian Kracht, dazu Christian Ulmen – und eben auch Harald Schmidt. Dazu heißt es in *Panikherz*:

Er hatte sich sogar leichtfertig bereit erklärt, »falls du mal 'ne Lesung machst in Köln, bin ich gern dabei«, woraufhin ich natürlich sofort eine Lesung ANBERAUMEN ließ. Schmidt stand mit auf dem Plakat, demzufolge war die Lesung sofort ausverkauft, wir lasen vor 500 Leuten aus meinem Buch, Schmidt sang sogar ein Lied, das im Buch vorkommt: »Paradise City«.¹⁹

Auf der Lesungs-CD *Liverecordings* ebnet Stuckrad-Barre die Hierarchie dann vollends ein, dadurch, dass der Auftritt Schmidts erst zerschnitten und dann an verschiedenen Stellen wie organisch in den Ablauf eingefügt wird, im Bemühen, die Schnipsel von verschiedenen Shows wie *einen* Auftritt wirken zu lassen.²⁰

3 Bündnisfall II: Theater des Lebens

Als gemeinsames Werk lassen sich aber vor allem zwei Auftritte von Stuckrad-Barre in der Schmidt Show interpretieren. Sicher, die beiden »Vertreter der Unterhaltungsindustrie«²¹ haben keine betriebskritischen *Xenien redivivus* verfasst, ja haben überhaupt gemeinsam nichts vorgelegt, was buchförmig wäre. Aber in einem weiten Sinne können (oder sollten) TV-Inszenierungen durchaus mit dem Werkbegriff belegt werden, wenn sie Ausdruck einer künstlerisch gesteuerten und motivierten Perspektive auf die Welt sind.

18 Wie sehr die Präsentation von symbolischem wie sozialem Kapital zur Selbstinszenierung Stuckrad-Barres gehört, zeigt sich später besonders augenfällig in den Buchtrailern zu *Ich glaub, mir geht's nicht so gut, ich muss mich mal irgendwo hinlegen. Remix 3*. Siehe hierzu Christoph Jürgensen: »Kino für Leser. Zur Inszenierung von Autorschaft in Buchtrailern«. In: Steffen Martus u. Carlos Spoerhase (Hg.): *Gelesene Literatur. Populäre Lektüre im Zeichen des Medienwandels*. München: Text + Kritik (Sonderband) 2018, S. 181–192.

19 Ders.: *Panikherz*, S. 192.

20 Ders.: *Liverecordings*. München: Der HÖR Verlag, 1999.

21 Ders.: *Livealbum*. Köln: KiWi, 1999, S. 67 u.ö.

Konkret: Erstmals nicht hinter, sondern auf der Bühne der Show ist Stuckrad-Barre am 23. Juni 2001. Naturgemäß vollzieht sich dieser Rollenwechsel nicht plötzlich, sondern ist vielmehr anlassbezogen, und er hat einen so langen wie kulturpoetisch komplexen Vorlauf²², der verschiedene Akteure, Texte und Medien zu einem Gesamtkunstwerk zusammenfügt. Ausgangspunkt der Kunstaktion, deren Schauplatz die Schmidt-Show wird, ist in diesem Fall nicht Schmidt, sondern Stuckrad-Barre: Am 17. März 2001 erscheint auf den Berliner Seiten der FAZ unter dem Titel *Claus Peymann kauft sich keine Hose, geht aber mit essen* ein gleichermaßen ironisches wie huldigendes Dramolett von Stuckrad-Barre. Es ist montiert aus einerseits Gesprächsstücken zwischen dem Autor und Peymann, während sie auf dem Berliner Kurfürstendamm in einem Bekleidungsgeschäft sind, sowie aus andererseits intertextuellen Verweisen auf Thomas Bernhards längst legendären Einakter *Claus Peymann kauft sich eine Hose und geht mit mir essen* aus dem Jahr 1986.²³ Schmidt wiederum, der bekennender Bernhard-Verehrer ist,²⁴ will (wie er in der Show ausdrücklich thematisiert) den Text Stuckrad-Barres auf der Homepage seiner Show einstellen, damit könnte die bündnispolitische Aktion schon wieder ein erledigter Fall sein – aber die FAZ verweigert die Rechte und provoziert damit die weiteren Aktionen. Spätestens ab der Show vom 21. März haben wir es mit der Chronik einer angekündigten Aufführung zu tun, dort entspinnt sich folgender Wortwechsel: »Es ist ein fantastischer Text, ein großartiger Text«, wendet sich Schmidt zu Andrack, »er müsste aufgeführt werden. [...] Vielleicht lerne ich diesen Text auswendig und spiele ihn hier. Da kann die FAZ sich nicht wehren«, ein Vorschlag, der von Andrack unmittelbar aufgenommen bzw. ernstgenommen wird: »Das ist gar nicht schlecht. Wir laden Benjamin ein und ihr spielt den Text.«²⁵

22 Ich kann mich hier kurzfassen, weil die intertextuelle Faktur dieses Gesamtkunstwerks ausführlich rekonstruiert ist bei Christoph H. Winter: »[...] der bessere Claus Peymann. Benjamin von Stuckrad-Barre und Harald Schmidt kaufen keine Hose, gehen aber mit essen«, in diesem Band.

23 Benjamin Stuckrad-Barre: »Claus Peymann kauft keine Hose, geht aber mit essen«. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* v. 17.03.2001 [erneut in: Ders.: *Deutsches Theater*. Köln: KiWi, 2001, S. 11–21].

24 Beispielhaft sei auf die Sendung vom 9.2.2001 verwiesen, in der Karl Ignaz Hennet zu Gast in der Show ist, um sein Buch *Ein Jahr mit Thomas Bernhard* vorzustellen. <https://archive.org/details/82762114/Die+Harald+Schmidt+Show++0878+-+2001-02-09+-+Karl+Ignaz+Hennetmair%2C+Kim+Schmitz%2C+Siebzehnundvier.avi>.

25 <https://www.youtube.com/watch?v=RgjZfDH6DXE>.

Idealtypisch für die Show ist die Umsetzung dieser Idee, die in anderen Zusammenhängen wohl als ›Schnapsidee‹ firmieren und abgelegt würde – in der Schmidt Show aber tatsächlich umgesetzt wird. So begrüßt Schmidt am 23. Juni im Stand up-Teil: »Heute Abend haben wir einen großartigen Gast. Er hat nämlich in gewisser Weise das Stück geschrieben, das wir heute Abend uraufführen. Er ist Autor, er ist Journalist und er wird nachher in unserer Ur-aufführung mitspielen. Heute Abend bei uns, unser Freund: Benjamin von Stuckrad-Barre.«²⁶ Der Ankündigung entsprechend wird dann die Showbühne zum Theaterraum umgestaltet, und das Stück als Höhepunkt der Ausgabe aufgeführt. Schmidt figuriert als Banalitäten vor sich hin monologisierender Peymann und Stuckrad-Barre als er selbst, strukturgemäß dabei vorrangig Stichwortgeber, ebenso wie Andrack als Verkäufer des Bekleidungs-geschäfts. Diese Anordnung wird für gut zwanzig Minuten ohne Brüche durchgehalten, für eine Late Night Show eine veritable Ewigkeit. Sichtbar wird hier erstens, dass Schmidt wie Stuckrad-Barre das Gerede der Welt aufnehmen und wiedergeben, deren Floskeln und habituelle Auffälligkeiten, dass es ihnen also programmatisch darum zu tun ist, die Protagonisten der medialen Welt auf der Bühne des Alltags zu beobachten. Und ebenfalls augenscheinlich wird hier, dass sie gemeinsame Genealogien verbinden, weil sowohl Bernhard als auch Peymann keinesfalls ridikulisiert, sondern bei allen durchaus intendierten Lachern in der Parodie nobilitiert werden – die Parodie ist ohnehin die höchste Form der intertextuellen Anerkennung.

Damit nicht genug, hat die bühnenwirksame Kooperation noch einen doppelten Nachlauf, der zum einen ihre Bedeutung in der Werkbiographie vor allem von Schmidt artikuliert und zum anderen die ›Theaterhaftigkeit‹ der Aufführung betont, d.h. ihre ästhetische Gültigkeit im Rahmen der Theater-geschichte: Sie überschreitet nämlich die generischen Grenzen der Show und wird (ein schwer überbietbarer Weiheakt) von Peymann mit Schmidt und Stuckrad-Barre in ›ihren‹ Rollen am 25. November im Berliner Ensemble als ›Anhang‹ zum Ausgangsstück inszeniert.

In einem ›Nachruf‹ auf die gerade eingestellten Berliner Seiten schließlich blickt Schmidt auf die Ereignisfolge zurück:

Ich darf es sagen: Ich habe die *Berliner Seiten* auswendig gelernt! Damals, als Claus Peymann mit Benjamin von Stuckrad-Barre essen ging, ohne sich vorher eine Hose zu kaufen. Diesen Text fand ich so großartig, daß

ich ihn auf der Homepage meiner Show der Weltbevölkerung zugänglich machen wollte. Um jeden Preis! Die F.A.Z. hat es nicht erlaubt, was mir wiederum imponiert hat, weil elitär halt elitär bleibt, und da spielt Geld keine Rolle. [...] Also habe ich den Text auswendig gelernt, als Rache, und dann haben wir damit sogar beim *Berliner Ensemble* gastiert, und ich habe Claus Peymann in die Hand versprochen, mehrmals zu gastieren, worauf Claus Peymann ein Foto von mir ins Werbeheft des BE gesetzt hat, als Ensemblemitglied, was mir wahnsinnig geschmeichelt hat, wie es befreundete Intendanten geärgert hat. Später habe ich dann mit ziemlich schlechtem Gewissen an Weiberfastnacht von Sylt aus Claus Peymann angerufen und ihm mitgeteilt, daß ich leider nicht mehr gastieren könne, weil ich das Stück so selten spiele und der viele Text mir zuviel Arbeit macht beim immer wieder Auffrischen. Nie habe ich am anderen Ende der Telefonleitung eine ersterbendere Stimme gehört. Nie wurde ein Mensch tiefer enttäuscht, nie wurde der Glaube an das Gute, Wahre und Schöne schändlicher aus einer Welttheaterhammerseele gerissen. Keine Dene, kein Schwab, kein Voss können den Satz ›Sie haben Ihr Wort gebrochen‹ so abgrundtief zerstört hauchen, wispern.²⁷

4 Bündnisfall III: Deutsches Theater

Am 17. Januar 2002 ist Stuckrad-Barre dann erneut als Gast in der Schmidt-Show, diesmal um sein neues Buch *Deutsches Theater* zu bewerben. Das ist vordergründig ein vergleichsweise typischer *move*, von beiden Seiten: Der Künstler produziert, veröffentlicht und stellt vor, die Instanzen der kulturellen Öffentlichkeit geben die Gelegenheit zur öffentlichkeitswirksamen Selbst- und Werkvorstellung – so weit, so konventionell. Und gerade für die Schmidt Show war ja typisch, dass dort überhaupt Schriftsteller auftreten, die wechselseitige Nobilitierung von den Objekten des Feuilletons auf der einen Seite und dem Show gewordenen bzw. verkörperten Feuilleton auf der anderen Seite ist ja längst eingespielt.²⁸ Bekannt ist zudem Schmidts Methode, die Gäste reden

27 Harald Schmidt: »Ich kann sie auswendig«. In: *F.A.Z.* v. 22.06.2002.

28 Zu Formen und Funktionen von Autorinszenierungen in Talkshows generell siehe Ella M. Karnatz: »Ich kann ja gar kein Buch schreiben«. Schriftstellerische Inszenierungen in deutschen Late-Night- Shows«. In: Sabine Kyora (Hg.): *Subjektform ›Autor‹? Inszenierungen von Autorinnen und Autoren als Praktiken der Subjektivierung*. Bielefeld: transcript, 2014, S. 267–280.

und sich dabei selbst entlarven zu lassen. In diesem Sinne ist eine Diskussion unter dem Ausschnitt aus der Show bei YouTube zu verstehen, die 2018 hochgeladen und seither über 200.000 mal angeklickt wurde. So liest ›Phony3000‹ den Dialog als ›battle‹: »Wie er mit jedem Satz Harald Schmidt den Wind aus den Segeln nimmt. Schon blöd, wenn der eigene Gagschreiber einen die ganze Show vermässelt, weil er hoch ›motiviert‹ ist.« ›blabla1‹ hingegen kennt das Strukturprinzip der Show und weist den Kommentator zurecht: »Da hast du ja einen merkwürdigen Eindruck von der Show. Schmidt lässt seinen Gast einfach mal erzählen, weil er auch von allein ganz gut das Publikum unterhält.« Der User ›Chandler M. Bing‹ schließlich sieht noch mehr, die generelle Struktur wie ihre spezifische Aktualisierung: »Glaube du missverstehst, dass die beiden keinen VS Kampf i Comedy/Humor austragen. Man könnte das evtl so sagen, wenn es wirkt, als wär da keinerlei Smypathie zwischen den beiden. Hab das Gefühl, Harald lässt ihn ausführlich reden bzw stattfinden und mag Benjamin tatsächlich bzw findet ihn lustig.«²⁹

Bereits die Anmoderation legt nahe, dass wir Chandler M. Bing zustimmen sollten und der *move* folglich vom gängigen Betriebsspiel abweicht, so typisch wie der erste Augenschein nahelegt ist diese Passage der Show keineswegs. Nehmen wir ein *close watching* vor: Begrüßt wird erneut »unser Freund Benjamin von Stuckrad-Barre«³⁰, wobei für meine Argumentation wichtiger noch als die verbale Umschließungsgeste ›Freund‹ das beigefügte Personalpronomen erscheint. Denn Schmidt empfängt ja nicht ›seinen‹ Freund (von denen er konzeptgemäß ausdrücklich im Betrieb keinen kennt oder nennt), sondern ›unseren‹, mithin einen kunstpolitischen Bündnispartner der Show. Wie ernsthaft sich Schmidt auf diesen ›Gast‹ (wie wir also in Anführungsstrichen sagen können) vorbereitet hat, markieren die zahlreichen Post-its in seiner Ausgabe von *Deutsches Theater*, eine deutlich sichtbare Form der Anerkennung. Entsprechend stößt der Youtube-User ›BladeRunner64‹ den sentimentalen Stoßseufzer aus: »85.000 Post-its in seinem Buch sprechen eine deutliche Sprache... schniiiiief« [fett im Original].« So beginnt das Gespräch zwar mit den topischen (zugleich ironisch intonierten und strategisch ernst) Hinweisen auf die ›Käuflichkeit‹ des Buches, entwickelt sich aber von hier aus schnell zu einer Art Werkstattgespräch und einer Reflexion der Metho-

29 Alle Zitate (in genau dieser ›Rechtschreibung‹) zu finden unter: <https://www.youtube.com/watch?v=StFHggrGwpA>.

30 Die gesamte Sendung findet sich unter: <https://www.youtube.com/watch?v=K-Kcbk-cX1I>.

de, die Stuckrad-Barre geleitet hat – die große Ähnlichkeit mit Schmidts Variante der Wirklichkeitsselbstentblößung aufweist. Beispielsweise schildert Stuckrad-Barre, wie er Franz Beckenbauer in Budapest »besichtigen durfte«:

Der wusste auch gerade gar nicht, ist da jetzt gerade Budapest oder ist Weihnachtsfeier oder ist er beim Handydreh oder so. Der redete auf einen Mann ein vom Budapester Radio, der ihn auch überhaupt nicht verstand und die beiden haben prächtig miteinander geredet eine halbe Stunde ohne wirklich dieselbe Sprache zu sprechen und Franz textet einfach durch, das war ihm egal. Ich bin durchs Bild gegangen, habe fotografiert und der Franz »ja machs halt schnell«, da hab' ichs halt schnell gemacht.

Dieses Szenario bietet ihm Anlass, seine Poetologie auf eine Formel zu bringen: Figuren wie Beckenbauer würden gar nicht mehr »richtig« bemerken, wenn sie fotografiert/gefilmt werden, weil sie »eh den ganzen Tag auf Sendung sind. Und das ist ja auch die These des Buches, also alles ist Theater, alles Bühne und alle spielen ihre Rolle.« Offenkundig spiegelt sich hier Schmidts Verfahren, seine Gesprächspartner reden zu lassen, während die Interpretation der Selbstdarstellungen gleichsam ungesagt mitläuft, weil Schmidts wie Stuckrad-Barres Haltungen vorausgesetzt werden können und von ihrem Publikum auch verstanden werden – die Lacher an den richtigen Stellen markieren dies deutlich.

Wiederum außersprachlich, aber ebenfalls bedeutungsvoll ist zudem die körpersprachliche Interaktion, Schmidt und Stuckrad-Barre sind einander buchstäblich nah, etwa während sie Bilder aus dem Buch in die Kamera halten. Ein Spiel im Spiel für Eingeweihte bietet dann die abschließende, ausführliche Erzählung Stuckrad-Barres, wie er als neuer Wallraff bei *Fisch Gosch* auf Sylt gearbeitet hat, um das Innenleben des Betriebes kennenzulernen. »Gosch, also ein mega-in-Lokal auf Sylt, ja«, fragt Schmidt erklärend, worauf Stuckrad-Barre ergänzt bzw. präzisiert: »Eigentlich nicht, nur viel zu teurer Fisch, der also da gern gegessen wird von Sabine Christiansen und so Leuten die da hinkommen und ist da eigentlich auch viel zu kalt, aber muss man halt hinfahren.« So geht die Schilderung noch weiter, aber redet Stuckrad-Barre überhaupt von *Fisch Gosch*, oder unterhalten sich die beiden Entertainer gewissermaßen in einer literaturhistorischen Insidersprache? Denn mindestens implizit läuft ja ein Wissen mit, das Schmidt und Stuckrad-Barre sicher teilen und das damals wohl auch bei großen Teilen des Publikums noch präsent war: nämlich dass die Fischbude auf Sylt literaturgeschichtlich keineswegs unschuldig ist, sondern vielmehr Ausgangspunkt der Handlung von Krachts Roman *Faserland*.

Noch deutlicher wird der poetologische Charakter des Gesprächs daher durch einen Seitenblick auf den legendären ersten Auftritt von Christian Kracht bei Harald Schmidt am 12. Oktober 2001, deshalb, weil Stuckrad-Barre und Kracht ja enge literaturpolitische Verbündete sind und schon vor der Inszenierung von *Tristesse Royale* beispielsweise auf Doppellesungen aufgetreten sind; wie kongenial diese Auftritte geraten können, erzählt die oben schon erwähnte Episode in *Livealbum*.³¹ Aber weil Krachts Poetologie trotz dieser Verbundenheit fast schon gegenläufig ausbalanciert ist, namentlich in Sicht auf das Verhältnis von Autor und Text, trägt das Gespräch zwischen ihm und Schmidt eine ganz andere Signatur. Dass Kracht nur qua Namen, nicht als ›Freund‹ angekündigt wird, und sich die beiden Dialogpartner siezen (derweilen sich Schmidt und Stuckrad-Barre duzen), muss wohl nicht zu stark interpretiert werden, sie sind sich zuvor im ›Betrieb‹ schlicht nicht begegnet, wie Schmidts Begrüßung verrät: »Ich freue mich sehr, dass wir uns mal persönlich kennenlernen.«³² Wesentlicher im hier verfolgten Zusammenhang ist, dass sich gegenüber dem Auftritt von Stuckrad-Barre eine Art Umkehrung des kommunikativen Modells findet. Etwas zugespitzt: Kracht lässt Schmidt reden, nicht andersherum. Er schweigt zwar nicht, unterläuft aber die kommunikativen Spielregeln von Interview-Situationen konsequent. Wo Stuckrad-Barre erläutert, lächelt Kracht durchgängig ironisch-distanziert, ja sphinxhaft, widerspricht und korrigiert sich wiederholt, gibt Schmidt in allem Recht, spricht leise und fast modulationsfrei, und auf Fragen des Moderators, die als Einladung zur Erzählung verstanden werden sollen, reagiert er immer wieder mit einem als Anschluss zwar möglichen, aber eben nicht intendierten: »Ja.« Diese »protektive Grundtaktik«³³ mittels Ausweichen, Verweigerung, Affirmation und Ambivalenz zeichnet Krachts öffentliche Selbstinszenierung grundsätzlich aus, hier ist sie in a nutshell zu beobachten. Ein Einverständnis mit dem Publikum kann sich dergestalt freilich auch nicht herstellen, gut erkennbar etwa, als Schmidt sein Gegenüber fragt: »Haben sie mit Drogen Erfahrungen«, und Kracht sanft erwidert: »Nein, keine«, was vereinzelte, eher unsichere Lacher im Publikum provoziert. Dem Hochwertphänomen ›Authentizität‹ wird hier in jedem Fall eine Absage erteilt, Kracht will ei-

31 Stuckrad-Barre: *Livealbum*, S. 117ff.

32 <https://www.youtube.com/watch?v=mpBpC8SAmCk>.

33 Nils Lehnert: »Refus aus Kalkül?! Zu Christian Krachts Fernsehauftritten.« In: Stefan Greif, Nils Lehnert u. Anna-Carina Meywirth (Hg.): *Popkultur und Fernsehen. Historische und ästhetische Berührungspunkte*. Bielefeld: transcript, 2015, S. 133–166, hier S. 146.

genen Drogenkonsum nicht thematisieren oder literarisieren – während die Schilderung der Doppellesung in *Livealbum* ausführlich nachzeichnet, was alles eingeworfen wurde («Dann holte ich die Pillen raus, und es mußte nicht mehr überlegt werden, nur noch geschluckt, unsere Drüsen spielten schon verrückt, merkten wir, als die Pillen sich bereits in unseren Händen aufzulösen begannen, runter damit, und wieder rauf – auf die Bühne»)³⁴. Auf das Gespräch zwischen Schmidt und Kracht gewendet: Kein Bündnis, nirgends.

Aber zurück zu unseren beiden Protagonisten. Die Bündniszeit war mit den skizzierten Aufritten schon wieder vorbei, allenfalls mag sich ihre Zusammenarbeit ein Jahrzehnt später anlässlich des Films *Zettl* in diesen Kontext einordnen lassen, obwohl Schmidt und Stuckrad-Barre in diesem Fall auch nur recht vermittelt zusammentrafen. Stuckrad-Barre verfasste zusammen mit Regisseur Helmut Dietl das Drehbuch für den Film, und wenn man so will, variierte er in Sicht auf Harald Schmidt seine Rolle als Gagschreiber. Auch in diesem Fall ging es ja darum, Text zu liefern bzw. ein Bild von Schmidt zu zeichnen, dass zu seiner Künstler-Persona passte, das Fremd- und Selbstinszenierung stimmig zusammenbrachte. In diesem Sinne schildert *Panikherz*:

Als ich mit Helmut Dietl am »Zettl«-Drehbuch arbeitete, legte er mir eines Morgens, im Tausch gegen die von mir täglich mitzubringende Trias aus SZ, Mohnbrötchen und Laugenbrezel, triumphal das Titelblatt der Zeit hin, darauf Harald Schmidt, an der Orgel des Kölner Doms sitzend. Im Blatt selbst über dem dazugehörigen Interview ein Schmidt-Zitat: »Gefühl ekelt mich.«

Schau, der Harald, jetzt schaut, gell? Find des wahnsinnig komisch, frohlockte Dietl, der Harald muss im Film unbedingt Orgel spielen, wunderbar wird des, so ganz sakral muss er da neigreifen in die Tasten, verstehst? Des wird sehr komisch aussehen. Prima is des. Los, des mach' ma jetzt! Also schrieben wir etwa zweihundert Orgelszenen für Schmidt, von denen es eine ganz kurze sogar in den Film schaffte, aber da war es dann nicht die Kölner Domorgel, sondern eine HEIMORGEL. Immerhin.³⁵

34 Stuckrad-Barre: *Livealbum*, S. 125.

35 Ders.: *Panikherz*, S. 503.

5 ›Harald Schmidt‹ und Stuckrad-Barre

Dass die Kooperation von Schmidt und Stuckrad-Barre nur eine kurze Zeitspanne in beiden Werkzusammenhängen einnimmt und sie allenfalls Dioskuren für einen glücklichen ästhetischen Moment sind, lässt sich mit dem eingangs angedeuteten Verhältnis von (authentischem) Ich und (Kunst)Welt erklären. Genauer gesagt: Während Harald Schmidt weiter bruchlos ›Harald Schmidt‹ blieb, entwickelte sich Stuckrad-Barre erst zu sich selbst ohne Anführungszeichen. Seine Abstürze wurden daher nicht verheimlicht, sondern konsequent öffentlich gemacht. Besonders hervorzuheben ist hier ein Dokumentarfilm von Herlinde Koelbl aus dem Jahr 2004 in der WDR-Reihe *Menschen hautnah*, der Stuckrad-Barre während seiner Kokain-Phase abfilmt, in Abhängigkeit und Entzug, kein Glanz, kein Glamour, nur Elend – auf ausdrückliche Einladung des Popliteraten. Das Elend der Bilder ließ Stuckrad-Barre dann allerdings nicht für sich sprechen, sondern lieferte zeitgleich eine ›Selbsterklärung‹ im *Rolling Stone*, gab dem *Spiegel* ein Interview und trat bei *Beckmann* auf, augenscheinlich eine Inszenierung von ›heißer‹ und ›kalter‹ Autorschaft zugleich.

Programmatisch musste Schmidt auf diese Selbstzurschaustellung mit öffentlichem Spott reagieren, der einstige Bündnispartner hatte ja gleichsam die Seite gewechselt, hatte sich vom Subjekt der Weltschau zu ihrem Objekt gemacht (das bei Stuckrad-Barre in der künstlerischen Nachbetrachtung dann wieder Subjekt wird, aber das liegt später und muss Schmidt nicht interessieren). In *Panikherz* sieht das ›Opfer‹ also seiner ›Hinrichtung‹ zu:

Harald Schmidt ging wieder auf Sendung, jetzt in der ARD, ich ahnte, ja wusste, was er von mir als öffentlicher Figur in jüngster Zeit hielt, gar nichts natürlich. Und deshalb hoffte ich, dass seine Show schlecht sei, dann könnte ich ihn auch blöd finden. Mich und mein öffentliches Auftreten zuletzt, die DROGENBEICHTE und so dies und das an publik gewordenem und von mir gemachtem Privatzeugs, all das mit Schmidts Sezier-Augen zu sehen, was ich ja konnte, hatte es schließlich ein Jahr lang beruflich gemacht, war unerträglich. [...] Leider war Schmidt großartig, wie immer, in jedem Stadium, [...]. Und dann kündigte er den Gast Adam Green an [...] Ich saß, nein lag vollkommen abgedichtet vorm Fernseher und hörte Schmidt zu Andrack sagen, dem Indie-Andrack, der bestimmt großer Fan von Adam Green war, Nick-Hornby-Parodie, die er immer war; wie also Schmidt jetzt wirklich sagte, oder war das Kokainparanoia?, dass

er erst gedacht habe, als er Fotos von Adam Green sah, es handele sich um »Stuckrad-Barre, der sich als Herlinde Koelbl verkleidet hat«.
 Alles klar.
 Da waren wir also.
 Ich war ein Verstoßener.
 Schmidt hatte recht, mich zu verachten.³⁶

Für Schmidt war die Angelegenheit damit ein erledigter Fall, nur noch gelegentlich und auf Nachfrage von Interviewern kommt er auf Stuckrad-Barre zu sprechen (das Werkstattgespräch in diesem Band ist in dieser Hinsicht typisch). Sein vormaliger *Partner in Aestheticis* hingegen bleibt, wenngleich Lindenberg nun als zentraler Godfather fungiert, aufgrund seines Weltverhältnisses und seiner Werkstruktur auf Schmidt bezogen – auch deshalb, weil er bei und für Schmidt das Modell der unendlichen Reflexion eingeübt hat, dem sich nicht entkommen lässt. Schon die Rekonstruktion ihrer Entfremdung oder Kontroverse in *Panikherz* verharrt daher bezeichnender Weise nicht bei sich, spricht bei der Innenschau während der öffentlichen Aburteilung durch Dirty Harry, die man in diesem Fall tatsächlich schmutzig nennen mag. Vielmehr wird sie sofort überführt in eine quasi eigenständige Binnenerzählung mit dem Titel WENN DER EIGENE HELD SICH GEGEN EINEN WENDET³⁷ und zudem gespiegelt in einer Geschichte, die Bret Easton Ellis mit Elvis Costello erlebt hat und die er Stuckrad-Barre zehn Jahre später erzählt – derjenige Ellis also, der in »der Polytheismus-Rangordnung meiner persönlichen Götter eine mindestens so wichtige Position wie Schmidt«³⁸ einnimmt. Reflektiert wird folglich gemeinsam mit einem Helden über ihre jeweiligen Helden, beide Erinnerungen dabei aus ferner Distanz berichtet und in *Panikherz* in die Kunstform »autofiktionaler Text« eingeordnet – was sich einfach liest, ist offenkundig vielschichtig gebaut. Und gemeinsam kommen Ellis und Stuckrad-Barre dabei zu einer versöhnlichen Haltung, Stuckrad-Barre findet

es gut, ja reif irgendwie von mir selbst [...], dass ich anschließend, nach einer kurzen Wutphase, doch wieder in der Lage war, Harald Schmidt weiterhin zu verehren. Ich hoffe also, sage ich zu Ellis, du liebst Costellos Platten immer noch, trotz dieses Erlebnisses, ja? Aber sicher, sagt Ellis. Also, wann, wenn nicht jetzt, ich fummle endlich das Costello-Bild aus

36 Stuckrad-Barre: *Panikherz*, S. 384.

37 Ebd., S. 385 [fett im Original].

38 Ebd.

der Pappe, und der Titel der darauf beworbenen Platte könnte ja passender zu unserem Gesprächsthema gar nicht sein: »This Year's Model.«³⁹

Aber auch damit war das letzte Wort noch nicht geschrieben. Im 2018 erschienenen Kolumnenband *Ich glaub, mir geht's nicht so gut, ich muss mich mal irgendwo hinlegen. Remix 3* findet sich ein vierzigseitiger Text, in dem Stuckrad-Barre den Stimmenimitator gibt: 2013 – Ein Jahresrückblick mit Harald Schmidt. Stuckrad-Barre spricht für diesen Rückblick also nicht *mit*, sondern *als* Schmidt, kopiert seine ›Stimme‹ und adaptiert seine Weltsicht. Um nur ein Beispiel für diese ästhetische Anpassung anzuführen: »Sehr gut gefallen hat mir dann noch Katja Riemann, wie sie diesen verblödeten NDR-Moderator auf dem roten Sofa hat auflaufen lassen. Sowas müsste viel öfter passieren. Riemann ist eine der wenigen wirklich guten deutschen Schauspielerinnen, der Auftritt war großartig, sie hatte ja mit allem recht. Ich fand erstaunlich, dass man diesen Moderator nicht sofort gefeuert hat. Andererseits, von der ARD rausgeworfen zu werden, das schaffen eh nur die Besten. Zum Beispiel ich.«⁴⁰ So ist der Bogen von den imitatorischen Anfängen zum (bisherigen) Ende der Werkbiographie geschlagen. Oder ein letztes Mal mit *Panikherz* auf den Punkt bzw. eine (Selbst)Erzählung gebracht, die Stuckrad-Barre am Ende des ›Romans‹ bringt, nachdem er auf Anregung der Schmidt Show endlich *Psycho* gesehen hat:

Als alter, ja ewiger Harald-Schmidt-Gagschreiber fällt mir auf dem Fahrrad ein »Psycho«-Witz ein, ich halte an, setze mich auf einen Stromkasten, um in Ruhe diesen Witz zu tippen und ihn an den Freund zu schicken, mit dem ich bei Schmidt damals ein Büro teilte. Wir schicken uns noch heute ab und zu Witze, zwar gibt es die Schmidt-Show nicht mehr, aber man hört ja nie auf, so zu denken. Und so geht für uns diese Schmidt-Show immer weiter; es ist eine Art, auf die Welt zu gucken, sie besser zu ertragen. Und sie sich, auch das, vom Leib zu halten.⁴¹

39 Ebd., S. 386.

40 Benjamin von Stuckrad-Barre: *Ich glaub, mir geht's nicht so gut, ich muss mich mal irgendwo hinlegen. Remix 3*. Köln: KiWi, 2018, S. 243.

41 Ders.: *Panikherz*, S. 549f.

Frauke Domgörgen

Unwahrscheinliche Freunde

Zum geteilten Habitus bei Harald Schmidt und Gregor Gysi

»Ich kann nichts im Leben, aber alles auf der Leinwand.«

Romy Schneider

Auf YouTube findet man einen Zusammenschnitt einiger Auftritte des Linken-Politikers Gregor Gysi in der *Harald Schmidt Show*, auf die vermutlich so manch ein DIE LINKE-Fan noch nicht gestoßen ist.¹ Bereits zu Beginn der Show in den 1990er Jahren erzählt Gysi munter aus seinem politischen Anekdotenschatz – und Harald Schmidt geht in gewohnt schlagfertiger Weise auf Gysis Erzählungen ein. Während der ersten Auftritte Gysis können die Zuschauer:innen bereits erkennen, dass sich ein gut funktionierendes Duo gefunden hat, welches sich im gegenseitigen Einvernehmen den Spiegel vors Gesicht hält: hier der nicht unumstrittene, im ersten Eindruck jedoch sehr greifbare Bundestags-Politiker, andererseits der für seinen Zynismus bekannte Late Night Moderator, der in seiner Rolle den vermeintlichen Oppositionellen vertritt. Seit den ersten gemeinsamen Auftritten in der *Harald Schmidt Show* zeichnen Gysi und Schmidt einen in Harmonie gegossenen Gegensatz – hier der elitäre Snob und dort der Facharbeiter für Rinderzucht. Dabei sind sich beide Herren doch ähnlicher als sie es ihren Zuschauer:innen damals, und auch heute noch, gerne verkaufen würden. Pierre Bourdieus Habitus-Konzept, welches verschiedene Kapitalformen (ökonomisch, kulturell, sozial und sym-

1 YouTube: »Harald Schmidt und Gregor Gysi«. Auf: *YouTube*, <https://www.youtube.com/watch?v=B3pFoC-olRY>, zul. abgerufen am 18.8.2022.

bolisch) beinhaltet, eignet sich zur Herausarbeitung eines geteilten Verständnisses von Schmidt und Gysi; der Habitus des humoristischen, je nach ideologischer Ausrichtung könnte man auch sagen sympathischen, Provokateurs.

Die gemeinsamen Auftritte der beiden verstetigen sich über die Jahre: Unter dem Titel *Gysi und Schmidt – der ntv-Jahresrückblick* treffen beide seit 2017 halbjährlich im TV aufeinander, um sich einen erzählerischen Schlagabtausch zu liefern, und nebenbei die Ereignisse des zurückliegenden Halbjahres einzuordnen. Begonnen hat das Format als politische Arena zwischen Gregor Gysi und Wolfgang Bosbach (CDU), der 2016 durch Thomas Gottschalk ersetzt wird, bis schließlich das einst bereits erfolgreiche Team der Zyniker wieder zueinander findet und das Format seitdem trägt.

Zwischen den gemeinsamen Auftritten heute und damals in der Harald Schmidt Show liegen ca. 25 Jahre, in denen sich nicht nur die beiden Persönlichkeiten selbst verändert haben; auch das Land, in dem sie leben und als »Personen der Zeitgeschichte«² firmieren, hat sich seit der Kanzlerschaft Helmut Kohls stark gewandelt. Die Gesprächsthemen sind ernster geworden und mit ihnen auch Gysi und Schmidt. Statt eines Sakkos mit Jeans und eines Trainingsanzugs, wie in den späten 1990er Jahren, präsentieren sich die Moderatoren heute adrett in Anzug und Krawatte und verleihen den Jahresrückblicken eine feierliche Note. Noch ernster wird es dabei nur, wenn sie sich in ihren Gesten imitieren – die rechte Hand zur Faust auf dem Tisch, die linke wie ein weiches Blatt darüber gefaltet, beide Ellbogen aufgelegt, die Schultern leicht angespannt, eben entsprechend der politischen Lage, etwa als 2017 erneut die Große Koalition auf der Tagesordnung steht.³

Schmidt und Gysi unterminieren seit Beginn ihrer gemeinsamen Auftritte die Vorstellungen der Rollen, die ihnen das Publikum getrennt voneinander zuschreibt. Die folgende analytische Untersuchung der gemeinsamen Auftritte von Schmidt und Gysi geht der Frage nach, inwiefern die jeweiligen Inszenierungen der beiden vor unterschiedlichen publica – als Autoren, Moderatoren, Vermittler und Schauspieler – authentisch sind und welche Schichten entmantelt werden müssen, um diese Frage zu beantworten. *Let's give it a try.*

2 Ebd., 16 min.

3 Ntv: »Gysi und Schmidt debattieren Busengrapscher und Jamaika«, 3 min. Auf: ntv, dort datiert am 26.12.2017, <https://www.n-tv.de/mediathek/videos/unterhaltung/Gysi-und-Schmidt-debattieren-Busengrapscher-und-Jamaika-article20202058.html>, zul. abgerufen am. 8.8.2022.

1 Ein kurzer Moment ohne Uniform

Gregor Gysi ist kein Newcomer im politischen Business. Seit 1990 bereichert er den deutschen Bundestag mit seinen (meist zeitlich überzogenen) Reden, und bringt hierbei einiges an rhetorischer Gewandtheit und persönlicher Erfahrung mit ein. Sobald man sich jedoch auf die Suche nach Gysis Anfängen begibt, landet man bei seinen Auftritten in der *Harald Schmidt Show*. Ein junger, dynamischer Gregor Gysi trägt in 1990ern eine literarische Politiker-Uniform: Jeans, Hemd, Sakko, Brille. Damit hebt er sich geschickt von den Anzugträgern der CDU ab, die damals stets Gefahr laufen als wenig charismatische Juristen und staubtrockene Bürokraten abgestempelt zu werden. Gysis habituelle Abgrenzung währt indes nicht sehr lang: bereits nach kurzer Zeit trägt auch er Sakko und Krawatte.

In seiner Heimatstadt Berlin füllt bereits Gysis Vater, Klaus Gysi, politische Ämter in der DDR aus.⁴ Das ist vor allem für Gysis soziales Kapital von Relevanz, denn er entstammt nicht dem Arbeiter-Milieu, das er im Bundestag zunächst für die PDS und später für DIE LINKE repräsentiert. Sein 1967 an der Humboldt-Universität erworbener Dokortitel verstärkt das Image Gysis, welches eher an das eines Akademikers, statt eines Klassenkämpfers erinnert. Und mit diesem Eindruck spielt er auch, wenn man sich nur mal das Cover seines jüngsten Buches *Ein Leben ist zu wenig* aus dem Jahr 2017 ansieht. Auf dem Cover lächelt er seinen Rezipient:innen entgegen, schaut sie dabei nicht direkt an, sondern vermittelt das Gefühl, dass da noch jemand ›hinter‹ den Seiten steht. Die verschränkten Arme sind Politiker-*like*, aber die Pose bricht in ihrer Starrheit, durch den entspannten Gesichtsausdruck Gysis. Doch was seinen kulturellen Habitus hier eigentlich verrät, ist der Pullover, welcher sich Gysi über die Schultern geschwungen hat. Nichts assoziiert stärker Countryclub und Flugschein⁵, als diese Art und Weise, einen Pullover zu tragen. Vermutlich ließe sich dieses Titelfoto sogar für die Cover anderer politischer Bücher zweckentfremden und demzufolge ideologisch anders ausrichten, hätte Gysi nicht seit Jahrzehnten stets eine klare und direkte links-gerichtete Hal-

4 Lebendiges Museum Online: »Gregor Gysi geb. 1948.« <https://www.hdg.de/lemo/biografie/gregor-gysi>, zul. abgeruf. am 8.8.2022.

5 Bei den Besuchen Gysis in der Harald Schmidt Show reden die beiden mehrmals über den von Gysi erworbenen Flugschein und welche Personen Gysi auf seinen Flügen wohin mitnimmt.

tung in seinen Reden und Positionen verdeutlicht. Folglich eröffnet sich eine Frage, die aus soziologischer Perspektive für Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens relevant erscheint: Können und dürfen sich Look und Habitus widersprechen?

Auch Harald Schmidt muss sich dieser Frage stellen, wenn man ihn im Trainingsanzug in seiner Show moderieren sieht.⁶ Mit längeren Haaren und reichlich DDR-Utensilien empfängt er Gysi damals noch in seiner jüngeren Entertainer-Rolle, ohne uniformierten Anzug, und ähnelt dabei aus heutiger Sicht einem weiteren erfolgreichen Fernseh-Moderator: Stefan Raab. Spätestens seit *Schlag den Raab* wirken sportliche Kleidungsstücke nicht mehr fehl am Platz in der deutschen Fernseh-Landschaft, sondern verleihen den Shows einen Wettkampf-Stil à la Olympia. Auch Klaas Heufer-Umlauf und Joko Winterscheidt müssen in ihren Formaten *Duell um die Welt* oder *Joko und Klaas gegen Prosieben* immer wieder sportliche Geschicklichkeit unter Beweis stellen und setzen hierfür auf legere Kleidung. Diese hat nicht nur den Vorteil der Bequemlichkeit, sondern lässt die – in diesem Falle rein männlichen – Moderatoren auch nahbar erscheinen. Sie präsentieren sich in Alltagskleidung, in Outfits, in denen sie auch privat ihre Zeit verbringen würden; da sieht mancher Zuschauer:in mehr herausgeputzt aus als die Promis selbst. Und für die erste Sequenz von Gregor Gysi in der *Harald Schmidt Show* ist eine lockere Kleidung auch nicht verkehrt, schließlich will man zusammen die Kuh aus Pappe melken, die im Studio steht, damit Gysi seine Ausbildung als Facharbeiter für Rinderzucht unter Beweis stellen kann.

Harald Schmidt jedoch hat sich im Verlauf seiner *Harald Schmidt Show* vollständig dagegen entschieden, sein Sportler-Image zu verfolgen. Er hat die lockere Kleidung gegen den Anzug mit Krawatte eingetauscht. Dieser Wechsel hin zum formellen Look steht im Einklang mit dem Wandel seiner habituellen Rolle. Von nun an vertritt Schmidt die gebildete Leser:innenschaft, die das, was sie morgens in der Zeitung lesen, abends gerne humoristisch aufbereitet und eingeordnet hätten. Ganz im Sinne des US-amerikanischen Moderators David Letterman setzt Schmidt hier auf Seriosität statt auf Lässigkeit, auf Formalität statt auf Sympathie, um bei seiner Zielgruppe anzukommen. Und er eignet sich diese Rolle des distanzierten Moderators über die Jahre hinweg weiter an.

6 YouTube: »Harald Schmidt und Gregor Gysi«.

2 Doppeltes Spiel

In einer ZDF-Reportage über Gregor Gysi werden Zuschauer:innen interviewt, die einen seiner Auftritte während des Pandemiejahres 2021 besucht haben. Die Szenerie im Autokino hat historisches Ausmaß, ebenso wie Gysi selbst, der nun seit über 30 Jahren in der deutschen Politik aktiv ist und die deutsche Wiedervereinigung aus ostdeutscher Perspektive mitgestaltet hat. Beschreibungen seiner Fans klassifizieren ihn als »Lieblingpolitiker, der sagt, was Hand und Fuß hat«, sowie »jemanden, der die Politik sehr nah an die Bürger bringen kann, sodass es der Normalo auch versteht«. ⁷ Das Image bei seinen Fans unterscheidet sich demnach besonders stark von seinem sozialen und auch kulturellen Kapital. Gysi hat es im Laufe seiner Karriere strategisch beabsichtigt und umgesetzt, sich von der Zugehörigkeit zur »Funktionärselite« ⁸ zu lösen, seinen Dokortitel nicht prominent zu bewerben oder mit diesem in die Bredouille zu gelangen, sondern stattdessen zugänglich für die Personen zu erscheinen, die er mit seiner linken politischen Haltung adressieren möchte. In Gysi steckt ein Doppelagent, der sein symbolisches Kapital gegenüber seinem kulturellen zu nutzen weiß. Erworben hat er seinen Habitus über jahrzehntelange Arbeit im deutschen Bundestag sowie über seinen humoristisch provokativen Einsatz von schlagfertigen Antworten, vor allem dann, wenn ihm die Redezeit im Bundestag ausläuft. ⁹

Auf seine rhetorischen Fähigkeiten muss er auch zurückgreifen, wenn ihm kritische Fragen zu seiner Vergangenheit gestellt werden, die auch in aktuelleren Interviews weiterhin vorkommen. Das Interesse an seinen Verstrickungen mit dem damaligen SED-Vermögen ebbt nicht ab, ebenso wenig wie die Begutachtung seiner (kurzen) Zeit als Berliner Finanzsenator. Zwar stellt er sich diesen Fragen und versieht sie wiederum mit dem Hinweis, dass »die Biographie eines Menschen, der in der Öffentlichkeit steht, nicht mehr nur

7 ZDF: »Mensch Gysi! Grenzgänger zwischen Ost und West«. Auf: ZDF, dort datiert am 30.6.2022, <https://www.zdf.de/dokumentation/zdfzeit/zdfzeit-mensch-gysi-100.html>, zul. abgeruf. am 10.8.2022.

8 Ebd.

9 Best of Bundestag: »Best of Gregor Gysi«. Auf: *YouTube*, dort datiert am 10.1.2019, <https://www.youtube.com/watch?v=7kRHxWOrjgc>, zul. abgeruf. Am 31.08.2022.

seine Privatsache ist«¹⁰, doch stehen seine Antworten dann im Kontrast zu seinen sonst recht süffisanten Reaktionen, die er gerne mit unzähligen Anekdoten versieht.¹¹ Seine Strategie in der Rolle als Politiker folgt dem Auslassen und wohlmöglich dem Erweitern von Einzelheiten, der Zielgruppen-Bewusstheit und dem narrativen Storytelling. So reagiert er auf die Frage, wie man als Politiker Wahrheit und demokratische Mehrheit im Amt zusammenbringt, mit der folgenden Antwort: »Ich sage nicht direkt was Falsches, aber ich lasse Sachen aus. Bei einer Wahlkundgebung, wenn ich weiß, die gehen alle, wenn ich das jetzt sage, und keiner gibt mir die Stimme, dann sag ich zu mir, dann sagst du es jetzt hier einfach nicht«¹².

In einem anderen Interview nennt er diese Strategie das Talent, immer etwas zu sagen zu haben, dabei jedoch darauf zu achten, dass das Gesagte auch zu nicht-intendierten Folgen führen kann.¹³ Es ist die Wortgewandtheit, mit der sich Gregor Gysi als Doppelagent selbst enttarnt. Wer ihn im Bundestag sprechen hört, merkt schnell, dass der Linken-Politiker seine Sympathien mittels seiner rhetorischen Fähigkeiten gewinnt – und doch zeitgleich damit offenbart, dass er über seine habituelle Wirkungsmacht Bescheid weiß. Dabei macht er sich seine kulturelle wie auch biographische Vergangenheit zu eigen: er ist zwar Akademiker, spricht von sich selbst aber lieber als praktizierender Rechtsanwalt, der in der DDR in jungem Alter in diesen Beruf gestartet ist und sich seine Reputation dort erst erarbeiten musste. Andere Rollen, wie die des alleinerziehenden Vaters, lässt Gysi hingegen nur sehr selten zum Vorschein kommen.¹⁴ Stattdessen schreibt er sich in die Geschichte der DDR und der Gründung der BRD ein, er präsentiert sich gerne als Bestandteil eines historischen Narrativ der Ostdeutschen, die er als politischer Akteur damals wie heute vertritt. Mit denen er sich identifiziert, und denen er auf Au-

10 Jung & Naiv: »Gregor Gysi – Folge 531«. Auf: *Jung & Naiv*, dort datiert am 3.9.2021, <https://www.youtube.com/watch?v=OpUYy4D6ckY&t=321s>, zul. abgerufen am 30.8.2022.

11 Man muss sich nur ein längeres Interview von Gregor Gysi ansehen, um zu verstehen, wie viele Anekdoten er, vor allem aus seiner Zeit in der DDR, gerne ins jeweilige Gespräch einbringt.

12 Rosa-Luxemburg-Stiftung: »Gregor Gysi: Was Politiker nicht sagen...«. Auf: Rosa-Luxemburg-Stiftung bei YouTube, dort datiert am 27.6.2022, <https://www.youtube.com/watch?v=kq94TRHYROk>, zul. abgerufen am 29.8.2022.

13 Funke: *Das Scholz-Update. Der Kanzlerpodcast*: »Gregor Gysi: »Die neue Regierung tut mir leid.«

14 Jung & Naiv: »Gregor Gysi – Folge 234«. Auf: *Jung & Naiv*, dort datiert am 24.5.2015, <https://www.youtube.com/watch?v=GR3G-zeLlIA>, zul. abgerufen am 13.8.2022.

genhöhe erscheint, obwohl sein Werdegang eine andere symbolische Sprache spricht – die des Akademikers und Netzwerkers. Gysis Rollen lassen sich wohl als »Meister aller Klassen«¹⁵ zusammenfassen, wie es Harald Schmidt in der 2021er Dezember-Ausgabe des *ntv-Jahresrückblicks* ausdrückt.

3 Drei Brillen

Mit Harald Schmidt gelangen wir vom Doppel- zum Trippleagenten. Orientiert an seinem Vorbild David Letterman lässt er sich gerne von seinen Mitmenschen unterschätzen, nur um dann in einem Halbsatz zu zeigen, welches Wissen er eigentlich doch mit sich führt. Er machte – wie er selbst im Interview des hier vorliegenden Bandes sagt – die *Harald Schmidt Show* für den »feuilletonistisch angehauchte(n) Snob«, der noch den *Zerbrochenen Krug* kennt.¹⁶ Fraglich ist nur, ob sich Harald Schmidt zu diesen Snobs dazu zählen würde. Aus der heutigen Perspektive erscheint es so, als ob Schmidt sich gerne von seiner bespielten Klientel distanziert, sich in seinem symbolischen Kapital von den Snobs unterscheiden will, diese Differenziertheit dann aber zusammenfällt, sobald er Interviewfragen mit einem als Halbwissen getarnten Lehrvortrag beantwortet.

Ohnehin muss man sich bei dem Late Night Moderator fragen, wie viele Rollen er in seinen Shows und auch jetzt noch in seinen Interviews einnimmt. Eine Sendung des Schweizer Rundfunk und Fernsehen zur *Sternstunde Philosophie* entpuppt sich als relevante Informationsquelle, um Schmidts Habitus skizzieren zu können.¹⁷ Mit seinem Gesprächspartner Charles Lewinsky spricht Harald Schmidt über sogenannte »Tafelgeschäfte«, von denen man jahrelang zehren konnte, wenn man sie einmal klug angelegt hatte. Diese Ta-

15 Ntv: »Der ntv-Rückblick. Folge 2«. Auf: TV Now, dort datiert am 23.12.2021, <https://www.tvnow.de/shows/gysi-und-schmidt-17151/2021-12/episode-2-der-ntv-rueckblick-4344292>, zul. abgeruf. am 13.8.2022.

16 Die Autorin dieses Beitrags ist ein Millennial und musste den *Zerbrochenen Krug* selbst online recherchieren. Vielleicht hat Harald Schmidt also einen Punkt, wenn er sagt, seine damaligen Zuschauer:innen sind gealtert und gehen heutzutage zu früh ins Bett, um noch eine Late Night Show zu sehen.

17 SRF Kultur: »Wer hat Angst vor Harald Schmidt?« Auf: YouTube, dort datiert am 26.5.2014, <https://www.youtube.com/watch?v=wRD1NE-y28Q>, zul. abgeruf. am 13.8.2022.

felgeschäfte stehen hier metaphorisch für Witze und die damit verbundenen Rollen, die Schmidt in seinen diversen Shows über die Jahre etabliert hat und auf welche er auch nach Jahren noch Feedback erhält. Er beschreibt den Vorgang so: »Wenn man drei bis vier Scatche hat, die sich eingehakt haben [...], dann reicht das im Grunde für ein behagliches Leben«. Als Lewinsky fragt, ob er sich nicht darüber ärgere, immer mit den gleichen Narrativen assoziiert zu werden, gibt Schmidt zurück: »Nein. Es ist schon ein großer Glücksfall, wenn ein Schauspieler auf so eine Rolle trifft und dann sein Leben damit bestreiten kann. Das ist ja der Irrtum. Es gibt ja nur ganz wenige Schauspieler, die wirklich wandlungsfähig sind.« Schmidt offenbart hier, dass sich sein Selbstbild von der Fremdwahrnehmung unterscheidet. Schmidt hat sich als zynischer Entertainer institutionalisiert und wird als solcher in seinem Habitus von den Zuschauer:innen wahrgenommen. Die Tatsache, dass er auch nach Jahrzehnten auf die immer gleichen Scatche angesprochen wird, unterlegt diese These. Harald Schmidt selbst jedoch sieht sich als Schauspieler, wie seine Reaktion auf Lewinskys Nachfrage eröffnet. Als solcher nutzte er die Möglichkeiten, seine Rollen auf talentierte Art und Weise humoristisch zu unterfüttern.

Noch detaillierter wird es nun, wenn man das Interview noch eine Minute weiterverfolgt. Charles Lewinsky vermittelt den Zuschauer:innen seine Perspektive zu Harald Schmidt: »Aber ich hatte bei Ihnen bei Ihren Late Night Shows nie den Eindruck, dass da ein Schauspieler eine Rolle gefunden hat. Es war ein bisschen wie bei Letterman oder bei Lenno wo man eigentlich keinen Unterschied sieht zwischen; man hat das Gefühl, der kann privat gar nicht anders sein als er da ist, der spielt das nicht. Oder war das doch eine Rolle?«. Noch bevor Lewinsky ganz zu Ende gesprochen hat, fällt ihm Schmidt bereits mit seiner Reaktion ins Wort:

Nein, es ist die Haltung. Man hat die Haltung, die ist wie eine Welle, und auf der surft man. Es gibt ja Leute, die eine Late Night Show versuchen, dann anfangen die Rolle zu spielen und das funktioniert nicht. Weil, wenn Sie sozusagen anfangen, das Opfer mal aus einer anderen Perspektive zu sehen, dann können Sie in den sozialtherapeutischen Bereich gehen oder Sie können den Bundespräsidenten auf Reisen begleiten oder was, aber eine Late Night Show können Sie dann definitiv nicht moderieren. Also wer die falschen Schnürsenkel hat, ist fällig.

Mit dieser Positionierung widerspricht sich Schmidt selbst und legt die sorgfältig übereinander gelegten Schichten offen. In Schmidt verschwimmen die Rollen des Schauspielers, Show-Moderators, und (Nicht-)Gelehrten zu einem

großen kulturellen Zyniker, den er aber, wie er selbst sagt, nicht kreativ verkörpert, sondern verinnerlicht hat. Ein Schauspieler als Zyniker, wie zum Beispiel Christoph Maria Herbst Stromberg in der gleichnamigen Sendung verkörpert, erscheint überzeugend, da er in ein gescriptetes Setting eingebettet ist und aus diesem nicht dekontextualisiert performt. Harald Schmidt hingegen ordnete tagesaktuelle, gesellschaftspolitische Themen ein, um seinem Publikum reale, hin und wieder auch erschütternde Ereignisse ein Stück weit greifbarer und leichter zu machen. Diese Ereignisse jedenfalls entsprangen keiner Rolle, keinem schauspielerischen Talent, sondern dem endlosen Dilemma der internationalen Gemeinschaften und ihren Krisen. Vielleicht sind die diversen Rollen des Harald Schmidt folglich auch eine Reaktion auf diese Prozesse.

4 Das argumentative Rezept

In beiden sozialen Arenen scheinen Schmidt und Gysi ihre Rollen gekonnt umzusetzen, wie das kontinuierliche Interesse an den beiden, man könnte zynisch sagen »alten weißen Männern«, zeigt. Im gemeinsamen Habitus des humoristischen Provokateurs leben Schmidt und Gysi vor allem von einem: der Interaktion mit dem Publikum. Entweder werden sie vom Publikum direkt in ihren Handlungen bestärkt oder sie erarbeiten sich eine kreative Kampfhaltung, die konträr zu den Zuhörenden steht. Beiden ist es jedenfalls gelungen, die sozialen Arenen zu identifizieren und zu nutzen, die sowohl an deren politischen Einschätzungen als auch an deren Humor und Charisma interessiert sind.

Dabei haben sie eine unbewusste Vorreiterrolle in ihrer Kommunikationskultur eingenommen, welche sich erst durch das digitale Zeitalter maßgeblich verbreiten sollte: die Grundlagen zur späteren memetischen Struktur. Limor Shifman definiert diese Kommunikationsform als »Internet memes can be treated as (post)modern folklore, in which shared norms and values are constructed through cultural artifacts [...]«. ¹⁸ Memes sind nicht nur eine verbildlichte Ausdrucksform, die sich vor allem in sozialen Medien aufgrund ihrer Präzision, Vielfältigkeit und aufgrund ihres Humors verbreiten, sondern

18 Limor Shifman: »*Memes in Digital Culture*«. Cambridge: MIT Press, 2014, S. 14.

sie sind auch Bestandteil einer Kommunikationsweise, über die politische sowie kulturelle Identitäten verhandelt werden. In der memetischen Kommunikationsstruktur geht es darum, seine Meinung zu äußern, sich mittels dieser Meinung mit anderen zu verbinden und sich gleichzeitig durch die Formierung dieser Identität von anderen abzugrenzen.

Gysi und Schmidt beherrschen diese memetischen Erzählmuster, die auch als *Glut-Theorie*¹⁹ bezeichnet werden, seit ihren Anfängen im öffentlichen Leben, und das, obwohl sie sich nur mehr oder weniger als Subjekt am digitalen Diskurs aktiv beteiligen (zumindest Gregor Gysi verfügt über einen Twitter Account). Dennoch nutzen sie die memetische Struktur durch das Hervorrufen von Unverständnis und Widerspruch und entfachen damit, wie es der Name verraten lässt, die *Glut* der Debatte um ihre Person immer wieder neu. Man kann sie als unbewusste Mitbewerber einer Kommunikationsstruktur bezeichnen, die sie durch ihre provokativen Auftritte unabsichtlich nutzen und die nun aufgrund der digitalen Medien die Diskurse prägt.

Für Gregor Gysi ist es Bestandteil seines politischen Alltags, sich in Diskussionen einzubringen und auch mit Widerstand in solchen zu rechnen; mit dem Eintritt in eine Partei und der Bewerbung um ein Bundestagsmandat verpflichtet man sich zur Einhaltung der entsprechenden politischen Agenda und repräsentiert somit auch die Werte und Standpunkte der Partei. Im Fall Gysis geht es sogar noch einen Schritt weiter, da er selbst stark daran beteiligt war, die Transformation von der DDR-Partei PDS in die umbenannte DIE LINKE durchzuführen. Dass er somit entsprechend der Merkmale einer politischen Debatte mit seinen Standpunkten polarisiert und popularisiert, ist naheliegend.

Auch die Polarisierung Harald Schmidts ist fester Bestandteil seines Habitus. In den Auftritten und Interviews, die er heute noch gibt, sind die Provokation und der zynische Grundton des Moderators weiterhin Gesprächsthema. Es scheint sich stets um das (Nicht-)Sagbare zu drehen, um das bewusste Auseinandersetzen mit Meinungen und die Auseinandersetzung mit Identitäten. Eine Widerspruchshaltung gegenüber Schmidt zu entwickeln, ist somit, wie er selbst bei Lewinsky sagt, Teil seines Konzepts als *Late Night Moderator* und *Kabarettist*. In den 1990er Jahren hat Schmidt es verstanden, bereits

19 Deutschlandfunk: »Die Glut-Theorie der politischen Debatte«. Auf: *Deutschlandfunk*, dort datiert am 26.5.2022, <https://www.deutschlandfunk.de/die-glut-theorie-der-politischen-debatte-dlf-c712847e-100.html>, zul. abgerufen am 18.8.2022.

bestehende Konflikte weiter mit Inhalt zu versorgen. Dem kann man als Zuschauer-in zustimmen – oder eben auch nicht. Für einige wird Harald Schmidt dabei vermutlich Grenzen überschritten haben. Man kann ihm jedoch nicht verwerfen, im Sinne der Relativitätsidiotie von Marc-Uwe Kling,²⁰ sich nicht oftmals auch selbst als Idiot oder Nicht-Wisser darzustellen.

In der erstellten Situationsmap²¹ finden sich Rollen, habituelle Gemeinsamkeiten sowie memetische Unterschiede von Schmidt und Gysi. Im Sinne der qualitativen Methode der Situationsanalyse ist der erste Schritt, mit einem ungeordneten, nicht den sozialen Arenen zugeschriebenen *mapping* des Untersuchungsgegenstandes zu beginnen und aus den in diesem Beitrag zitierten Interviews die fremd- oder selbst-zugeschriebenen Rollen der beiden zu identifizieren. Im weiteren Schritt könnte man die Begriffe über Schmidt und Gysi sortieren und entsprechend ihrer sozialen Welten trennen oder auch verbinden. Doch bereits bei der Umsetzung der ungeordneten Situationsmap ist auffällig, wie viele der Begrifflichkeiten, die Schmidt und Gysi zugeschrieben werden, auf beide zeitgleich zutreffen (diese sind in der Abbildung fett markiert).²²

20 Ebd.

21 Vgl. Abb. 1.

22 Eine solche Situationsmap umfasst objektive wie subjektive Komponenten. Die zugeschriebenen Rollen wurden jedoch aus den zahlreichen Interviews entnommen, die Schmidt und Gysi über die Jahrzehnte gegeben und in welchen sie sich auch selbst mit den aufgelisteten Begrifflichkeiten betitelt haben.

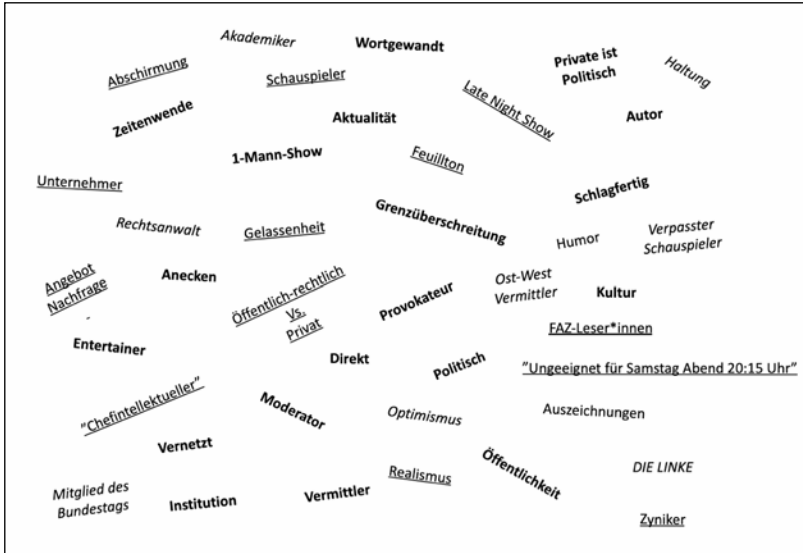


Abb. 1: Ungeordnete Situationsmap zu HS und GG.²³ Quelle: Eigene Darstellung.

Besonders hervorzuheben ist dabei der Begriff der Institution, welcher umgangssprachlich auch für Personen verwendet wird, die sich über einen langen Zeitraum in bestimmten Kontexten positioniert haben. So wie Harald Schmidt von seinen Zuschauer-innen begeistert verfolgt wird, hat Gregor Gysi seine politische Basis in Berlin, die ihn in jeder Bundestagswahl wieder wählt, sowie eine Vielzahl an Unterstützer-innen innerhalb der Partei selbst. Schmidt und Gysi haben ihren Habitus eingesetzt, um eine kollektive Identität zu prägen, die über ihre Wortgewandtheit, ihre Positionen und ihren Humor zum Ausdruck kommt. Vermutlich sitzen sie auch deswegen so gerne an ihren Moderatoren-Tischen zusammen, die von Jahr zu Jahr immer größer werden, um an diesen das weltpolitische Geschehen in einem Schlagabtausch, im Sinne der memetischen Struktur, gemeinsam und auf Augenhöhe einzuordnen.

Dabei finden sich die beiden seit Jahrzehnten in sich repetitiv abspielenden Situationen wieder. Bereits Mitte der 1990er Jahre sprechen Gysi und

23 Entwirren sich die Schreibstile von alleine? Rollen, die beiden Personen entsprechen, sind fett markiert. Gregor Gysis Zuschreibungen sind kursiv gesetzt, die Zuschreibungen Harald Schmidts sind unterstrichen.

Schmidt über diverse, vom Staat verordnete Sparpakete. Zu der Zeit beschäftigt sich die Bundesrepublik mit der Zusammenführung von Ost- und Westdeutschland und steht dadurch vor einigen umfassenden wirtschaftspolitischen Reformen. Fast 30 Jahre später sieht sich die deutsche Bundesregierung erneut in einer komplexen, finanziell herausfordernden Situation; sie muss durch eine verschärfte Lage in den internationalen Beziehungen die Energieversorgung der deutschen Haushalte sichern, wodurch die Energiepreise enorm steigen. Die Inflation führt zu Belastungen in vielen heterogenen Teilen der Gesellschaft, die auch durch die bisher eingesetzten Entlastungspakete, wie sie nun reframed werden, nur wenig Sicherheit schaffen.²⁴

Gleichzeitig verschärft sich die soziale Ungleichheit kontinuierlich, und auch hier liegt die Parallele zu den 1990er Jahren. Gysi formuliert es damals, ganz in seiner Rolle als Politiker sehr pragmatisch, durch die folgenden Worte: »Ich hab' gestern in einer Statistik gelesen, dass die Einkommensmillionäre in der Bundesrepublik Deutschland um 40 Prozent zugenommen haben. Sie [Herr Schmidt] kannte ich, aber wer sind die anderen?«²⁵ Mit einer kleinen Spitze gegenüber Schmidt erinnert uns Gysi mit seiner Beobachtung zwangsläufig an die Gegenwart. Im Juni 2022 berichtete die *Frankfurter Allgemeine Zeitung* über die gestiegene Anzahl an Millionären in Deutschland, die trotz einer weltweiten Pandemie und einer neuen Kriegssituation in Europa ihr Vermögen vergrößern konnten.²⁶ Die Ungleichheit schlängelt sich wie ein roter Faden von damals zu heute, aber auch von Gysi zu Schmidt, wie sie unterschiedliche Milieus bedienen wollen, es aber – wie erwähnt aufgrund ihres geteilten Habitus – nicht so recht separiert umsetzen. Da stimmt sogar Schmidt zu, wenn Gysi eine gerechtere Umverteilung und keine Kürzungen der Sozialleistungen fordert: »Wir haben nicht zu wenig Geld, wir holen es uns nur von den Falschen nicht, und außerdem verteilen wir es dann noch ungerecht«²⁷.

24 Hans Böckler Stiftung: »Inflation: Familien mit niedrigen Einkommen weiter am stärksten belastet – Steuererleichterungen helfen Ärmern relativ wenig«. Auf: Hans Böckler Stiftung, dort datiert am 16.8.2022, <https://www.boeckler.de/de/pressemitteilungen-2675-inflation-familien-mit-niedrigen-einkommen-weiter-am-starksten-belastet-42810.htm>, zul. abgerufen am 18.8.2022.

25 YouTube: »Harald Schmidt und Gregor Gysi«.

26 Christian Siedenbiedel: »Die sZahl der Millionäre in Deutschland steigt auf 1,5 Millionen«. Auf: FA.Z., dort datiert am 29.6.2021, <https://www.faz.net/aktuell/finanzen/die-zahl-der-millionaere-in-deutschland-steigt-auf-1-5-millionen-17411789.html>, zul. abgerufen am 17.8.2022.

27 YouTube: »Harald Schmidt und Gregor Gysi«.

5 Verpasste Chancen

250

Zur situationsanalytischen Untersuchung der Rollen von Schmidt und Gysi zählt auch der Wandel der Kulturen, den Harald Schmidt als »Angebot und Nachfrage«²⁸ betitelt. Während Schmidt das Ende seiner Late Night Show persönlich mitgestalten konnte, muss sich Gysi zwar noch nicht von seiner Rolle als Mitglied des Bundestags verabschieden. Die letzte Bundestagswahl hat jedoch gezeigt, dass seine Partei DIE LINKE ihrer Wählerschaft zur Zeit nicht mehr erreicht. Der einstige Aufstieg der Linken als *niche party*,²⁹ also als Nischen-Partei, die beabsichtigt, die traditionellen Denkmuster politischer Strömungen aufzubrechen, hat sie mittlerweile an das andere Ende des politischen Spektrums verloren. Und auch der von Russland geführte Ukraine-Krieg macht es dem Linken-Politiker nicht leichter, sich in der aktuellen Lage mit seinem Habitus des humoristischen Provokateurs zu positionieren.

Als realistischer Zyniker nutzt Schmidt hingegen den Humor und die Satire dafür, die politischen Ereignisse der letzten Jahrzehnte aufzuarbeiten. Dabei ist er sich selbst und seinen Rollen gegenüber authentisch geblieben, und musste gleichzeitig feststellen, dass er dem Zeitgeist des *mainstream*-Feuilletons nicht mehr dienen konnte. Gysi scheint seiner optimistischen Mentalität ebenfalls treu zu bleiben – nur muss er sich als Politiker zwangsläufig mitwandeln, um sein politisches Amt weiter auszuüben. Hierin liegt somit der größte Unterschied der beiden, und ihrem jeweiligen Habitus: Der Schauspieler kann seiner Rolle nicht entkommen, und der verpasste Schauspieler füllt seine stets weiter aus.

28 SRF Kultur: »Wer hat Angst vor Harald Schmidt?«.

29 Bonnie Meguid: »Competition between unequals: the role of mainstream party strategy in niche party success«. In: *American Political Science Review* 3 (2005), S.347–359.

Oliver Ruf / Christoph H. Winter

Herr Schmidt, wie haben Sie das gemacht?

Ein Werkstattgespräch

Köln, Hotel Excelsior, Domsuite am 29.10.2021

CHRISTOPH H. WINTER: *Herr Schmidt, Sie sagen gern, dass Sie die Show noch immer täglich produzieren, ohne dass sie ausgestrahlt wird. Wie können wir uns das vorstellen?*

HARALD SCHMIDT: Ich checke morgens die Zeitung und den *Deutschlandfunk* und schaue, was sind die Themen und wie würde man sie am besten umsetzen? Wäre das eine Pappenaktion mit Fotos? Wäre das ein Zuspierer? Wäre das eine Diskussion am Schreibtisch? Das geht relativ zügig.

CHW: *Welche Gags und Pointen hätten Sie in den letzten Wochen und Tagen gebracht?*

HS: Schwierig. In den letzten Tagen habe ich fast ausschließlich Sachen gelesen, die in der Show gar nicht verwertbar wären: Sehr viele Morde, wo ganze Familien hingemetzelt wurden. Auch der ganze Afghanistanabzug ist ungeeignet, denn man gerät sofort unter Verdacht, sich über die Soldatinnen und Soldaten lustig zu machen, die da ums Leben gekommen sind. Aber eine Aktion, die sicher über ein paar Tage tragen würde, wäre: ›Wie werde ich reich, bei 4,5 Prozent Inflation?‹ Erklärt am Flipchart, im guten alten Peter Zwegat-Style. Oder wir stellen die neuen Jungs im Bundestag vor. Ich habe nämlich festgestellt, dass Politiker-Websites sehr interessant sind: Was die alles in ihrem Wahlkreis machen müssen - die ab-

solute Hölle. Kläranlagen und Umgehungsstraßen eröffnen. Und natürlich ganz groß: Ferien mit Jérôme Boateng. *Skip-Bo* spielen und später der Satz »Du Nutte hast den Urlaub zerstört!« Das wäre eine super Quote gewesen: Mit Andrack, Zerlett und Suzanna eine Show lang *Skip-Bo* spielen.

CHW: *Ja, das stimmt, das funktioniert.*

HS: Es kann gar nicht nachvollziehbar genug sein.

CHW: *Wenn Sie Zeitung lesen, dann läuft ein Programm mit, das das Gelesene auf seine Verwertbarkeit hin überprüft?*

HS: Ja, das war auch schon vor der Show so. Mir wurde das aber erst durch die Show klar. Ich habe vorher rein als Kabarettist gearbeitet und da brauchen Sie einfach permanent Material. Und ich brauche das Material jetzt natürlich auch für Interviews wie dieses. Aber mittlerweile denke ich auch oft, Gott sei Dank muss ich keine Show mehr im Fernsehen machen. Denn die Themenlage ist einfach wahnsinnig dünn. Selbst *BILD* und *BILD TV* ziehen sich ihr Material schon aus diesen *Bachelor-* und *Sommerhaus der Stars-*Formaten, die ja auch schon an fünfter Reihe nicht mehr zu überbieten sind.

OLIVER RUF: *Sie denken die Gags auch gleich in den entsprechenden Umsetzungen? Als Karten- oder als Playmobilaktion?*

HS: Ja, absolut. Wenn ich ab und zu mal in irgendeine Comedyshow reinzappe, sehe ich es natürlich mit großer Freude, wie man es hätte geschmeidiger lösen können. Denn der Witz ist ja für alle verfügbar. Zum Beispiel Jérôme Boatengs Anklage wegen häuslicher Gewalt – was mache ich da draus? Und dann rattert es eigentlich ganz schnell durch: Ich darf nicht in den Verdacht kommen, ich würde mich darüber lustig machen, würde es verherrlichen. Wichtig ist, dass man die Gewaltenteilung respektiert. Wir werden uns nicht in Justizfragen einmischen. Allerdings ist es für uns möglich zu schauen, wie im Rampenlicht stehende Idole, so wie die Brüder Boateng, zu beobachten: Wie verbringt so ein Megastar, dessen Leben wir beneidet haben, seine Ferien? Karibik? Wow! Ist er mit dem Privatjet nach St. Barth oder doch mit *Eurowings* in die Dom. Rep.? Das würde sicher drei Tage tragen: »Andrack, guck mal nach, wie ich in die Dom. Rep. komme!«

CHW: *Anderes Traumthema: Joshua Kimmich.*

HS: Natürlich! Der ganze FC Bayern ist schon immer sehr ergiebig gewesen. Warum darf Kimmich nicht sagen, dass er ungeimpft ist? Klar, weil er ein Vorbild ist. Sagt die StiKo. Dann wäre in der Show vollkommen klar: Wir erklären die großen Vorbilder der FC Bayern-Geschichte: Franz Beckenbauer, Uli Hoeneß, Mario Basler, Karl-Heinz Rummenigge – Stichwort: »Die Uhr hat mir der Scheich geschenkt!« Das ist nun wirklich die große FC Bayern Vorbildgala. Die passende Aktion dazu wäre der Volksentscheid – das Publikum darüber abstimmen lassen und ich halte die Fotos hoch: »Lothar Matthäus – Vorbild oder nicht?«

CHW: *Beim FC Bayern haben wir es mit einem ganzen Kanon gesellschaftlicher Vorbilder zu tun.*

HS: Am Montag wäre der »Fashion Check bei Anne Will« sicher ein gutes Thema gewesen: Die neuen Filzstiefeletten von Habeck. Und Fashion Victim Rainer Hank von der FAZ. Mit einer sehr gewagten Brille, nachdem er zwei Tage vorher einen Artikel geschrieben hatte, dass Larry Fink von *BlackRock* eine Brille trägt, von der ihm sein Optiker hätte abraten müssen. Das ist dann eine Traumkonstellation: Ich lese den Artikel von Hank und sehe ihn drei Tage später bei Anne Will. Das Publikum weiß zwar nicht, wer Rainer Hank ist, deshalb führt man ihn ein: »Ein Gigant, ein intimer Kenner der Weltwirtschaft!« Am Ende schreibt Hank eine Nachricht: »Habe sehr gelacht, würde auch jederzeit in die Show kommen.«

CHW: *Ist das so?*

HS: Ja, absolut. Er hat Larry Fink vorgeworfen, er würde langweilige Anzüge tragen. Er selbst trägt natürlich nicht so eng wie Heiko Maas aber schon Slim Fit. Und dann fragt man: »Herr Hank, wissen Sie eigentlich, wenn Sie aussehen, wenn die Kamera Sie von hinten filmt?« Das würde man dann zeigen. Schon hat man Material für ne Viertelstunde.

OR: *Das klingt so, als wäre eine gut ausgeprägte Beobachtungsgabe eine wichtige Voraussetzung?*

HS: Das ist die Grundvoraussetzung. Es ist egal, was da geredet wird, ich sehe nur die Oberflächen. Ich schaue mir so eine Show nur unter dem Gesichtspunkt an: Was machen die Haare von Volker Bouffier? Wer hat bei den Grünen klamottenmäßig aufgerüstet, seit es in Richtung Kabinett geht?

CHW: *Sie haben mal gesagt, dass Robert Habeck, sobald er Mitglied des Kabinetts ist, schneller in den Dreiteiler schlüpft, als man schauen kann.*

HS: Ich behaupte Samstiefeeletten sind der neue Dreiteiler.

CHW: *Bei den Grünen scheinbar schon.*

HS: Das ist ja klar – man will immer noch oben signalisieren: »Hey, ich bin einer von euch.« Gleichzeitig weiß man, dass man plötzlich mit Leuten in Berührung kommt, die einen Harvard- und einen LSE-Abschluss haben. Wirklich haben. Und die haben halt den Code anders drauf. Das ist natürlich für den Fernsehzuschauer zu weit weg: Deutsche, die versuchen, Etonians zu kopieren. In London habe ich mal auf den Zug gewartet und neben mir saßen echte Etonians. Die fangen morgens schon mal mit riesigen Pötten Bier an. Und dann tragen sie diese zu kurzen, zu engen Hosen mit den farbigen Socken. Aber mit einer nicht erlernbaren Attitude. Wie es auch Boris Johnson draufhat oder einer meiner Lieblinge: Jacob Rees-Mogg – dieser Ultrakathole mit sechs Kindern und bewusst altmodischen Anzügen. Seine Schwester heißt Annunziata – das volle Programm. Und wenn man dann sieht, wie Deutsche das kopieren, dann fehlt da das gewisse Etwas; es stimmt einfach nicht.

OR: *Wie können wir uns denn die Arbeitssituation vorstellen? Wie liefen die Prozesse ab, die von der Beobachtung bzw. der Idee, zur fertigen Umsetzung führten?*

HS: Sechs Autoren mussten sich jeden Morgen meinen Monolog anhören: »Habt ihr das gesehen? Habt ihr das gelesen? Habt ihr das gehört?« Dann habe ich wild assoziiert, was mir dazu gerade einfiel. Teilweise auch nur wüste Beschimpfungen, wenn gerade themenmäßig nichts los war. Die Autoren haben dann in der Hoffnung mitgeschrieben, dass was dabei ist, aus dem sie was machen können. Dann ging Andrack mit denen in Klau-

sur und die haben das Programm gebastelt. Anschließend hat Andrack das geprobt und ich hab's mir am Monitor angeschaut.

CHW: *Sie haben nicht selbst geprobt?*

HS: Nein, denn ich wusste, ich verpulvere mich dann in der Probe. Man bekommt ja keine Publikumsreaktionen während so einer Probe. Da verliert man die Lust auf die Nummer oder zweifelt dran. Während Andrack geprobt hat, hab ich am Monitor gesehen, was funktioniert, und was nicht funktioniert, wurde gestrichen. Das war ein total durchformatierter, routinierter Tagesablauf. Das geht auch gar nicht anders. Sie können nicht jeden Tag Shakespeare machen wollen, wenn Sie viermal die Woche liefern müssen.

CHW: *Es herrscht ja auch ein enormer zeitlicher Druck: Morgens Material sichten, nachmittags die Aufzeichnung und abends die Ausstrahlung.*

HS: Ja, aber Sie wissen, es läuft immer irgendwie.

CHW: *Woher?*

HS: Sie wissen das einfach.

OR: *Produziert man dann eher noch ein bisschen mehr, um was in petto zu haben?*

HS: Ja, schon aus Sicherheitsgründen hat man immer zwei komplette Shows im Regal. Die haben wir aber nur selten genommen, denn im Zweifel ist es einfacher, es neu zu machen.

CHW: *Zwei komplette Shows im Regal? Ganz ohne aktuellen Bezug?*

HS: Mit weiträumigeren Bezügen. Zum Beispiel die Nummer: ›Wie werde ich reich bei 4,5 Prozent Inflation‹, das geht noch lange.

CHW: *Auch den Stand-up-Teil und die Moderation zwischen den einzelnen Elementen – das ließ sich alles vorproduzieren?*

HS: Nein, die Moderationen wurden nicht geschrieben, denn ich wusste ja, warum ich die jeweiligen Nummern machen will. Das lief ein bisschen wie beim Fußball: Wenn man weiß, der Gegner spielt dieses oder jenes System, dann weiß man als Trainer, wie man die Mannschaft einstellen muss. Wir haben auf das reagiert, was aktuell anlag. Sehr oft war auch klar, dass die Show ein Selbstläufer wird, wenn dieses oder jenes passiert war.

CHW: *In Interviews sagen Sie häufig, dass Sie das, was Sie damals gemacht haben, heute so nicht mehr machen könnten. Weshalb?*

HS: Weil heute das Kriterium ›beleidigt und Gefühle verletzt‹ rechtsgültig ist. Früher war das ja eine ganz klare Frage: strafbar oder nicht? Wäre im Übrigen auch eine schöne Rubrik in der Show: strafbar oder nicht? Mit so einem weißhaarigen Juristen wie früher Eberhard Gläser bei *Der große Preis* oder *Dreimal Neun* bei Wim Thoelke. Die Nummer »Du hast meine Gefühle verletzt!« gab es natürlich auch früher. Aber das hat schlichtweg niemanden interessiert. Dazu kommt: Früher war klar, dass ich nicht sagen durfte »Tötet den US-Präsidenten!« oder »Wo ist Lee Harvey Oswald, wenn man ihn braucht?« Heute weiß das Publikum nicht mehr, wer Lee Harvey Oswald war. Das habe ich gemerkt, als ich letztens Henry Kissinger parodiert habe. Niemand weiß mehr, wer Henry Kissinger ist. Da brechen Verabredungen weg, die ich als bekannt voraussetze.

CHW: *Ihre Witze und Aktionen waren zwar nie justiziabel, dennoch haben Sie einige starke Reaktionen hervorgerufen. Ich denke da an Bettina Böttinger oder die Witze über Polen, die zum Teil heftig kritisiert wurden und schließlich dazu führten, dass der polnische Botschafter in Deutschland, Andrzej Byrt, Sie nach Polen einlud.*

HS: Ja gut, die waren sauer. Aber der alles entscheidende Unterschied war, dass es keine Sozialen Medien gab. Diese Aufregung dort, das falsche Zitieren, das Herstellen von Nazi- und Holocaustbezügen – das gab es so nicht. Es gab keine Berufsaufgeregten. Die Frage lautete: Dürfen wir das sagen oder nicht? Dass dann einer mal stinksauer war, das war was anderes. Aber heutzutage haben Sie ja auch sofort den Intendanten am Hals, der sagt: »Wir entschuldigen uns und schieben das mal ein Jahr auf das Abstellgleis.«

CHW: *Wäre es für Sie heute in der Show eine Möglichkeit, sich über Political Correctness-Debatten zu amüsieren?*

HS: Nein, denn das wird ja auch sofort wieder als Kränkung wahrgenommen.

CHW: *Warum?*

HS: In der Show habe ich mal ein Puppenspiel aufgeführt, das ich genauso auf einem Marktplatz in der Bretagne gesehen habe: Guignol mit einer schwarzen Puppe. Wir haben für die Show die Puppen besorgt, die – sagen wir mal – klischeehaft überzeichnet waren. Schon das würde heute nicht mehr gehen. Heute wäre das Rassismus, Faschist, N-Wort, aus.

OR: *Sie haben also keine Lust auf einen Shitstorm?*

HS: Nein, ich habe keinen Bock auf Stress mit Idioten. Also viel einfacher. Ich habe einfach keinen Bock. Dann bin ich eben auf der Seite von Mark Zuckerberg und Google, die euch abkassieren, ohne dass ihr es merkt. Wo ihr noch Schlange steht, um dreizehnhundert Euro für die neueste Abcasmachine zu zahlen. Bitte, wenn ihr das wollt, okay. Da bin ich dann entspannt, denn ich bin ja durch. Ich mache ja Arbeitsplätze frei für ganz viele. Dazu kommt, dass ich in einem Jahr und sechs Monaten sowieso im offiziellen Rentenalter bin. Und wenn ich sehe, was da in den Sozialen Medien passiert, dann muss ich echt sagen: Es ist eine andere Zeit. Da habe ich keine Lust mehr, mich damit auseinanderzusetzen.

OR: *Was bedeuten diese Veränderungen für die deutsche Comedy Branche?*

HS: Sie ist unfassbar erfolgreich.

OR: *Wie das?*

HS: Es werden größte Hallen gefüllt.

CHW: *Klar, wenn Leute wie Mario Barth auftreten, der für viele bei Twitter aber auch eine Hassfigur ist.*

HS: Mario Barth ist ja nur »Hier, weste, weste, icke, icke.« Da weiß ich gar nicht, worum es da geht. Um die Handtasche der Freundin? Aber Sie können jemanden, der eine fünfzehntausender Halle füllt, nicht vorwerfen, dass er die vollkriegt.

OR: *Die Leute werden nicht gezwungen dahinzugehen.*

HS: Nein. Und außerdem scheint es ja zu funktionieren. Aber ich gucke es nicht. Es sind auch nicht mehr meine Themen.

OR: *Ich beobachte eine Wanderung zwischen den Formaten. Zum Beispiel Felix Lobrecht: der füllt inzwischen auch Hallen, tritt aber gleichzeitig in einem YouTube-Format auf und hat nen Podcast. Der wandert zwischen den Medien und geht letztlich dorthin, wo sein Publikum ist.*

HS: Klar. Ich habe dagegen nur in der Show stattgefunden. Das ist aber sicherlich eine Altersfrage. Ich glaube nicht, dass ich mich in so eine *YouTube*-Ästhetik, die man ja auch begreifen muss, reinfinden würde.

OR: *Zielte Ihre Show auf Populärkultur oder auf Popularität?*

HS: Die Devise war: »Der braucht es. Der hat es verdient. Der kriegt es heute.« Das war alles. Da sind damals schon etliche theoretische Arbeiten drüber geschrieben worden. Die habe ich zwar alle gern gelesen und dabei gemerkt, dass ich die Begriffe gar nicht drauf habe. Da ist mir zum ersten Mal der Name Gilles Deleuze begegnet. Den hab ich dann nachgeschlagen, aber ganz schnell wieder vergessen, worum es da ging.

OR: *Man hat Sie mit Deleuze quergelesen?*

HS: Ja, mit allen möglichen. Das war, glaube ich, so wie in der *New York Times*: Der Studierende musste irgendwo den Namen Gilles Deleuze unterbringen oder zeigen, dass er Deleuze in einen aktuellen Bezug setzen kann. Ich konnte natürlich gar nicht kontrollieren, ob das stimmt, was da geschrieben wurde. Ich würde den Dekonstruktivismus bedienen oder so. Keine Ahnung. Wir kamen einfach raus und haben gesagt »Kinder, heute stellen wir Schuhmode von *RTL*-Giganten vor! Hol Dir die geilen Mahr-Hansi-Schluppen!« Das war eine der nachhaltigsten Nummern. Hans Mahr

von *RTL* wurde in Mallorca locker auf einer Treppe sitzend fotografiert und hatte dabei blaue Slipper an. Die haben wir uns besorgt und an Schau- fensterpuppenbeinen gezeigt, die sich während der ganzen Sendung im Kreis drehten. Wir ahnen, von wem die meisten Anfragen kamen, ob wir da bitte eine Kopie schicken können – natürlich von *RTL*. Das ist klar. Und jedes Mal, wenn ich ihn heute sehe, spricht er mich noch drauf an. Das war ein Treffer.

CHW: *Die Prominenten, die Sie mitunter sehr explizit vorgeführt haben, haben Ihnen das nicht übel genommen, sondern es als eine Art Auszeichnung begriffen, dass Sie in der Show vorkamen?*

HS: Wenn Sie es übelgenommen hätten, wären sie nicht cool dagestanden. Das ist im Übrigen eine weitere Gefahr: Sie werden irgendwann zu Tode umarmt. Wir hatten in der Show die Figur des Dr. Udo Brömme, eines schmierigen CDU-Politikers, der von Ralf Kabelka gespielt wurde. Der ist auf Veranstaltungen wie Parteitage gegangen und hat dort die Leute vorführen wollen. Das hat am Anfang für echte Irritationen gesorgt. Aber nach drei oder vier Jahren stand Claudia Roth während irgendeiner Versammlung auf, sagte: »Ah, Doktor Brömme, kommen Sie her, ich habe schon reserviert.« und stellte ihm nen Stuhl hin.

OR: *Dann ist es gelaufen.*

HS: Ja, absolut. Ich behaupte mal, die Nummer Leute zu überraschen, ist mit Hape Kerkeling eigentlich endgültig abgefeiert worden. Als Beatrix auf dem CDU-Parteitag Autogramme verteilen und so weiter. Das schockt heutzutage keinen mehr.

CHW: *1999 hat Stefan Raab mit TV Total angefangen. Wie haben Sie darauf reagiert?*

HS: Eigentlich gar nicht, nein. Denn der ist ja im Grunde schon eine andere Generation.

CHW: *Aber er hat ein ähnliches Format etabliert. Nur eben nicht für das Feuilletonpublikum, sondern für das Publikum, das heute zu Mario Barth geht.*

HS: Und er hat das Ganze schon sehr früh als Verkaufsplattform angelegt: eigene Musik, eigene Events. Im Grunde war es doch mehr eine Eventplattform als eine reine Late Night Show. Dazu kommt, dass Raab immer gewinnen wollte. Er hat geboxt, um zu gewinnen. Er ist Wok-WM gefahren, um zu gewinnen. Das ist ein großer Unterschied.

CHW: *Weil Sie diesen Ehrgeiz nicht entwickelt haben?*

HS: In meiner Situation als Late Night-Moderator, in meiner Vorstellung davon kann man den Ehrgeiz gar nicht haben. Der Standardsatz von Letterman war ja immer »I don't know anything. They say.« Und abgesehen davon wäre ich auch viel zu bequem gewesen und bin auch viel zu unsportlich, um an einer Wok-WM teilzunehmen oder sowas wie *Schlag den Raab* zu machen. Fünf Stunden hat er sich da verausgabt – und immer mit dem Ziel zu gewinnen.

OR: *Ursprünglich ging es bei TV Total doch darum, Fundstücke aus der Medienlandschaft zu zeigen. Ab einem bestimmten Zeitpunkt wurde das dann aber zugunsten der großen Samstagabendshows vernachlässigt.*

HS: Vor allem hat Raab ja ein viel jüngerer Publikum gehabt als ich. Eben nicht das Feuilletonpublikum, sondern Schulhof-Publikum. Und da musste es nachvollziehbar sein: »Maschendrahtzaun« oder »Hol' mir mal ne Flasche Bier«. Diese Sachen haben in gewisser Weise schon das Internet antizipiert. Das hat bei mir ja gar nicht stattgefunden, das Internet.

OR: *Aber Computer gab es schon in der Show. Manuel Andrack saß doch immer vor einem?*

HS: Ja, aber auf dem Niveau »Senioren lernen googlen«.

CHW: *Sie haben es gerade schon angesprochen: Wer war denn die Zielgruppe, für die Sie gesendet haben? Sie hatten durchschnittlich ja eine Million Zuschauer je Sendung.*

HS: Plusminus, ja. Eher Minus. Die Zielgruppe war eigentlich schon der regelmäßige Zeitungsleser.

CHW: *Denn nur der weiß natürlich auch, was Goldman Sachs ist.*

HS: Und der feuilletonistisch angehauchte Snob. Diejenigen, die noch ein schlechtes Gewissen hatten, weil sie den *Zerbrochenen Krug* im *Reclam*-Heft nicht gelesen haben. Das setzt halt voraus, zu wissen, was ein *Reclam*-Heft ist. Und den *Zerbrochenen Krug* zu kennen.

CHW: *Zeitungen, insbesondere das Feuilleton waren immer auch ein Teil der Show. Sie haben mit Ihrem ehemaligen Gagschreiber Benjamin v. Stuckrad-Barre, dessen an Thomas Bernhards Claus Peymann kauft sich eine Hose und geht mit mir essen angelehntes Stück Claus Peymann kauft sich keine Hose, geht aber mit essen nachgespielt, das in den Berliner Seiten der FAZ erschien. Immer wieder haben Sie auch Zeitungsausschnitte in die Kamera gehalten und – Sie haben es vorhin schon erzählt – morgens ausführlich Zeitung gelesen.*

HS: Ja.

OR: *Und vermutlich auch auf NTV geschaut, was gerade läuft?*

HS: Nein, das haben wir eigentlich nie. NTV haben wir vielleicht so gegen zehn Uhr noch kontrolliert. Aber das Entscheidende waren die Zeitungen. Die Herangehensweise war eigentlich immer: Unsere Besten schreiben in der Zeitung. Der Gigant soundso hat gerade wieder Folgendes im Feuilleton geschrieben. Je abseitiger, desto besser. Biennale und Documenta. Oder: ›Titten in der Kunstgeschichte‹. Das würde heute nicht mehr durchgehen. Wenn man überlegt, was inzwischen alles an Bildern abgehängt, zugeklebt und umgedreht werden muss. Es war schon schwer genug, die Sendung Tag für Tag vollzukriegen. Wenn ich mir da noch hätte überlegen müssen, was geht und was aus diesem oder jenem Grund nicht -

CHW: *Dann wird es dünn.*

HS: Dann wird es dünn, dann können Sie gar nichts mehr machen.

OR: *›Titten in der Kunstgeschichte‹ kam zustande, weil Manuel Andrack Kunstgeschichte studiert hatte?*

HS: Ja.

262

OR: *Das heißt, Sie haben die Themen aus einer bestimmten bildungsbürgerlichen Beflissenheit heraus entwickelt, über die auch Ihre Mitarbeiter verfügen mussten, damit Sie diese Themen dann für den Oberstudienrat aufbereiten konnten?*

HS: Ja. Und der Oberstudienrat hätte vermutlich gern die Möglichkeit gehabt, es im Unterricht so zu machen wie wir in der Show. Zum Beispiel haben wir mal Friedhofshopping als Reise vorgeschlagen: »Wo liegen die Großen vergangener Zeiten?« Père Lachaise, Zentralfriedhof Wien und so weiter. Dazu eine gepflegt-latente Homophobie, als wir das Grab von Oscar Wilde empfohlen haben. Das funktioniert aber nur, wenn die Leute sagen: »Wir waren letztes Jahr da.« Oder: »Das sollte ich kennen.« Inzwischen fragen die Zuschauer aber: »Was labert der denn?« Damit ist die Luft raus, weil es die Fallhöhe nicht mehr gibt. Sie können keinem mehr ein schlechtes Gewissen machen, weil der den *Zerbrochenen Krug* nicht kennt. Anderes Beispiel: Damals kam ein Gast und Andrack sagt irgendwas mit »Da ich der Dirne Tür verriegelt finde [...].« Originalzitat aus *Der zerbrochene Krug*. Da müssen Sie heute aufpassen, dass Ihnen keiner vorwirft, Sie hätten den Gast als Prostituierte bezeichnet. Mit so einem Quatsch müssen Sie sich auseinandersetzen. Es gibt diese ›Leistungskurs Deutsch-Denkweise‹ nicht mehr.

OR: *Die humanistische Bildung.*

HS: Die wir auch alle nicht hatten. Aber wir hätten gewusst, wo wir sie hätten kriegen können, wenn wir was gelernt hätten.

CHW: *Buchrückenwissen.*

HS: Klappentextbildung, maximal. Oder eben Feuilleton. Wir hatten ja auch die Rubrik ›Eingeschweift weggeschmissen‹, in der wir die Bücher, die uns unaufgefordert zugeschickt wurden, eingeschweift weggeworfen haben. Da hat mal einer gehüstelt »In einem Land der Bücherverbrennung wäre das« und so weiter, aber das war's.

CHW: *Sie müssten auf diese Kritik ja aber auch heute nicht reagieren.*

HS: Ja, aber wissen Sie, ich habe das Publikum nicht mehr. Mein Publikum geht mittlerweile früh zu Bett. Die haben Familie, Kinder und sind mindestens um die 40. Eher älter. Die waren alle in der Oberstufe, als die Show so richtig brummte. Dazu kommt, dass der Bundeskanzler auch nicht mehr Gerhard Schröder heißt und der Bundestrainer nicht mehr Jupp Derwall. Stattdessen haben wir zwei deutsche Weltklassetrainer in der teuersten Liga der Welt. Es gibt auch keine Typen wie Lothar Matthäus mehr. Oder Mario Basler, der mit Kippe in der Hand den Ball aus der eigenen Hälfte ins Tor schießt. Stattdessen haben wir Bundesligaspieler, die mit Kopfhörern aus dem Bus aussteigen und sagen: »Ich spiel da, wo ich der Mannschaft helfen kann.« Da hat sich das Koordinatensystem verschoben.

CHW: *Ist die Welt ernster geworden?*

HS: Nicht ernster, aber anstrengender.

OR: *Sie haben mal eine ganze Show auf Französisch moderiert. Ich habe das damals gesehen und bin drangeblieben. Ich habe mich gefragt: »Wie viel verstehst Du?« Wenn ich das heute sehen würde und noch in dem Alter wäre, würde ich nach wenigen Minuten wegschalten. Das heißt, da stimmt der Code nicht mehr. Man würde sich heute vermutlich weniger drauf einlassen.*

HS: Ja, das war natürlich auch ein Versöhnungsangebot an den ›Erbfeind‹. Das würde heute so gar nicht mehr wahrgenommen werden: »Wie? Feind? Wir sind doch alle ein Europa!« Ich sehe es ja auch bei meinen Kindern, die gucken sich das, was sie interessiert, maximal zwei Minuten auf dem Handy an. Aber nicht mehr als komplette Sendung.

CHW: *War das die Idee hinter der Kolumne für den Spiegel?*

HS: Nein, viel einfacher. Ich kannte Cordt Schnibben, das ist so ein alter Spiegel-Haudegen, von zwei Grimme-Preis-Verleihungen. Der hatte die Idee und ich fand sie gut. Dann bin ich da mehr oder weniger reingeschlittert. Und ich war ja ohnehin in diesem täglichen Modus drin. Irgendwann fiel mir aber auf, dass auch das wieder Arbeit ist, denn ich wollte die Themen variieren.

CHW: *Das Format wurde auch in die Social Media-Kanäle gespielt. Haben Sie mal in die Kommentare reingelesen? Oder von Freunden gehört, was da geschrieben wird?*

HS: Nein, ich weiß gar nicht, wie man da reinkommt. Wirklich nicht. Mein Limit ist erreicht, wenn ich eine SMS schreibe.

CHW: *Cordt Schnibben hat auch nicht gesagt: »Herr Schmidt, wieder grandiose Kommentare auf Facebook!«?*

HS: Doch das kam schon mal vor. Aber das war auch der Punkt: Ich habe gesagt »Kinder, wir brauchen da gar nicht drüber reden. Ich mache es so, wie ich es mache. Wenn nicht, höre ich sofort auf!« Der Witz dabei war ja auch, dass ich die Videos wirklich an Orten wie der Damentoilette im Flughafen von Catania gedreht haben. Einerseits, weil es wirklich der einzige ruhige Ort war. Andererseits auch aus dem Wunsch heraus, die *Spiegel*-Redaktion zu demütigen, indem ich auf Kosten des ZDF an irgendeinem Karibikstrand saß: Während die Redakteure in Hamburg Angst haben müssen, durch Hundefutter ersetzt zu werden, mache ich mir hier Gedanken um den Lauf der Welt.

CHW: *Der Spiegel hat Ihnen ein Smartphone zur Verfügung gestellt und Sie haben auf »Aufnahme« gedrückt und das weggeschickt?*

HS: Das Smartphone habe ich selbst gekauft.

CHW: *Weshalb?*

HS: Ich wollte das nicht vom *Spiegel* haben. Es sollte da keine kommerziellen Verbindungen geben, die über die Gage hinausgehen. Denn für ein *Spiegel*-Honorar arbeite ich natürlich nicht. Haben Sie das? Für ein *Spiegel*-Honorar arbeite ich nicht. Nicht, dass der Satz untergeht.

CHW: *Wie haben Sie zu SAT.1-Zeiten diese Autonomie bewahrt? Irgendwann hatten Sie eine eigene Produktionsfirma.*

HS: Ja.

CHW: *Und dann gab es einen Festpreis je Show?*

HS: Genau.

CHW: *Und das hat Sie vor Eingriffen des Senders bewahrt?*

HS: Nicht ganz. Aber die Eingriffe blieben im Bereich des Nachvollziehbaren. Wenn der Sender mit dem DFB die neuen Übertragungsrechte ausgehandelt hat, hieß es: »Könnt ihr mal zwei Wochen Pause machen?« Und das war ja klar, dass wir dann in dieser Richtung zurückhaltender waren, denn wir waren ja Profis und das war Business. Außerdem hatten wir ja auch ein Interesse daran, dass die Fußballspieler zu uns kamen. Da haben wir nicht gesagt: »Die reden uns rein, aber wir lassen uns nicht verbiegen!« Aber das passierte, verglichen mit der Angst, die heute herrscht, sehr selten.

CHW: *Als Sie nach dem 11. September zwei Wochen nicht auf Sendung gingen, gab es großen Applaus aus der Branche.*

HS: Ja.

CHW: *Letterman hat auf die Pause verzichtet und ging direkt wieder auf Sendung und hat dann einen sehr emotionalen Monolog gehalten. Weshalb kam das für Sie nicht infrage?*

HS: Der Führer war schuld. Die Late Night Show von Letterman begann damals ohne Musik, aber mit amerikanischer Flagge. Im Anschluss an den Monolog saß die Elite der Nachrichtensprecher bei ihm und hat geweint. Da haben wir gesagt: »Klar können wir das auch machen. Wir fangen an mit der deutschen Flagge und dann kommt Uli Wickert und weint. Was haltet ihr davon?« Das klappt bei den Amis einfach viel besser. Auch bei den Briten. Ich habe mir mal zwei Stunden den *Remembrance Day* in der *Royal Albert Hall* angeschaut. Da kommt – im Beisein der königlichen Familie – einer rein, den sie nochmal zusammengenäht haben. Der besteht nur noch aus Nähten und geht in Minischritten von ganz hinten nach ganz vorn. Die Halle weint. Und auf der Bühne bekommt er Orden angeheftet. Die dazugehörige Überschrift im *Daily Mirror* lautet: »Our Boys. First in, last out.« Das ist in Deutschland nicht mehr denkbar.

CHW: *Weil es das Patriotische nicht mehr gibt?*

HS: Ja. Unsere NATO-Verpflichtungen bestehen im Bau von Gästetoiletten und dem Abwerfen von Heftpflastern. Die Drecksarbeit machen die Freunde. Wie verkrampt das ist, hat man beim Afghanistan-Abzug gesehen.

CHW: *Ihr ehemalige Protégé Jan Böhmermann könnte vielleicht so eine Sendung machen?*

HS: Ja, aber der will ja was bewirken.

CHW: *Wie unterscheidet sich seine Show von der Ihren?*

HS: Böhmermann hat in meiner Wahrnehmung nichts mit Comedy zu tun. Der will eingreifen, was verändern -

CHW: *Ich habe das Gefühl, dass er versucht aktivistischen Journalismus zu betreiben.*

HS: Zum Beispiel, ja. Das unterscheidet sich aber extrem von meiner eigenen Haltung. Die kommt von Jonny Carson und von Letterman. Carson hat sieben US-Präsidenten überdauert. Dem war vollkommen egal, wer gerade Präsident ist. Das ist auch meine Haltung für eine Late Night Show. Es ist auch egal, ob wir Kakteen vorstellen oder Kaffeetassen. »Great, we love it. God bless them. Stay tuned, thank you, good night!« Diese Vorstellung davon, dass man was bewirken will – das ist ein anderes Genre.

CHW: *Ich frage mich, wer Böhmermann schaut und sich davon unterhalten fühlt.*

HS: Das weiß ich auch nicht. In meiner Vorstellung hat das sehr viel mit der Verflechtung mit dem Internet zu tun. Das ist mit Sicherheit eine Generationenfrage.

OR: *Vermutlich bekommt er die Diskurse und das Material direkt aus dem Netz. Ich könnte mir gut vorstellen, dass der erstmal Twitter checkt, ehe er die FAZ aufschlägt.*

HS: Ja, vielleicht. Der ist schon auch permanent auf Empfang. Das habe ich ja mitgekriegt. Aber auf eine Weise, die auf Dauer nicht lange durchzuhalten ist. Denn das bedeutet ja, sich permanent alles reinzuziehen: Der hat das gesagt, der das, der hat das geschrieben und so weiter. Und dort hat der und der eine Nähe zu den Nazis aufscheinen lassen. Für so einen Job ist aber eines ganz besonders wichtig: Abschalten können. Wenn die Show gemacht ist, ist alles weg und dann kommt der nächste Tag. Dann aber permanent zu überlegen, wer hat was gesagt und ist das vielleicht eine Rechtsaußennähe, die bekämpft werden muss – das war nie unsere Haltung.

OR: *In Vorbereitung auf unser Gespräch habe ich mir nochmal ein paar Shows angeschaut. Mir ist aufgefallen, dass diese Spannung zwischen Bühnenraum und Studio eine Art Labor schafft, indem sehr intensiv experimentiert wird. So wird z. B. immer dann, wenn sich die Kamera hinter die Kulissen bewegt oder Suzanna mit den Q-Cards zu sehen ist, die Gemachtheit der Show ausgestellt. Auf diese Weise wird das Medium Bühne im Medium Fernsehen nochmal ganz anders interpretiert.*

HS: Ja, das ist richtig. Aber wissen Sie, es ist 25 Jahre her. Das macht man heute auch im *Fernsehgarten*. Es wird heute überall gemacht. Aber tatsächlich fing das schon bei *Schmidteinander* an. Früher haben sich die Moderatoren grün und blau geärgert, wenn sie sich auf der Bühne versprochen haben. Inzwischen ist die Offenlegung des Mechanismus ein Allgemeingut geworden.

OR: *Wenn Sie heute zu Interviews oder im Theater auf die Bühne treten, treten Sie dann als ein anderer auf die Bühne als zu Show-Zeiten?*

HS: Es ist natürlich was anderes, wenn man eine Rolle spielt. Aber letztendlich habe ich in der Show ja auch eine Rolle gespielt. Der Bühnenraum im Studio 449 erinnerte wirklich an ein kleines Theater oder ein Varieté. Das war viel weniger Fernsehstudio als alles andere.

OR: *Wir beide waren, wenn auch zu unterschiedlichen Zeiten, als Gäste in der Show. Mir ist damals aufgefallen, wie wahnsinnig professionell das alles ablief – vom Einlass bis zur Band. Sie hatten schon einen sehr hohen Anspruch an sich selbst und Ihre Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter?*

HS: Ja, klar. Die Ansage war immer: »Um 17:30 Uhr wird aufgezeichnet, egal was passiert.« Das geht ja auch nicht anders. Wenn Sie anfangen, das einreißen zu lassen, dann vermenschelt es: Der muss leider noch einkaufen, der hat einen Termin beim Arzt, beim Dritten hat die Kitabetreuung abgesagt. Das geht so nicht. Bei der alten Garde vom *Traumschiff* gilt die Devise: »Wer atmet, kann auch spielen!« Das ändert sich aber inzwischen auch. Heute werden die Kinder mit in die Redaktion gebracht oder es wird abgesagt, weil die Frau in den Wehen liegt. Während ich – genauso irre, eigentlich, aber eben alte Garde – mittags um elf im Kreißsaal stand und um 17 Uhr habe ich aufgezeichnet. Das ist aber eine Generationenfrage. So, wie heute ja keiner mehr Chef werden will. Ich wusste das gar nicht, aber ich höre das dauernd in Bars und Kneipen: »Wir haben jetzt eine Dependance in Brasilien. Willst Du die leiten?« »Nein, meine Frau hat gerade einen Halbtagsjob als Lehrerin in Bergisch-Gladbach und ich will in Elternzeit.«

CHW: *Auf der einen Seite also der hohe Professionalitätsanspruch, auf der anderen Seite das Ausstellen des Gemachtseins. Ich erinnere mich auch an eine legendäre Show, in der die Bühnenkulisse auseinanderfiel. Im Fernsehgarten hätte man damals gesagt: »Wir machen das nochmal.«*

HS: Ja, klar. Aber heute wird sofort der Techniker auf die Bühne geholt und vorgestellt: »Hey Björn, nice, dass Du da bist! Ein Applaus für Björn!« Und dann wird Björn im Fernsehgarten gefeiert. Es gibt im Grunde keine Pannen mehr im deutschen Fernsehen. Jeder zeigt, wie locker und cool er ist und die Situation im Griff hat. Selbst in der Volksmusik. Silbereisen hat ja wirklich den Turnaround von einer – naja – Mitklatschveranstaltung zu einer Partyveranstaltung geschafft. Mega erfolgreich. Silbereisen ist derzeit der erfolgreichste Mensch im deutschen Fernsehen. Zumindest von den Zahlen her.

CHW: *Was hat denn in den Neunziger und Nullerjahren gute Unterhaltung ausgemacht? Und wie sieht gute Unterhaltung heute aus?*

HS: Ich kann das nur für mich sagen: Als ich ein Kind war, war es Rudi Carrell. Und dann bin ich schon ziemlich früh draufgekommen, die Amerikaner zu kopieren. Heute, glaube ich, findet die junge Zielgruppe *Joko und Klaas* gut. Habe ich aber nie gesehen.

CHW: *Die waren auch mal Teil Ihrer Show, als Sie bei Sky waren, oder?*

HS: Ja, Klaas. Joko nicht.

OR: *Mir ist auch noch sehr präsent, dass Literatur in Ihrer Show eine große Rolle gespielt hat. Bei Ihnen waren Benjamin v. Stuckrad-Barre und Christian Kracht zu Gast.*

HS: Ja.

OR: *Rainald Goetz.*

HS: Rainald Goetz, ja.

CHW: *Alexa Hennig von Lange.*

HS: Und noch eine Frau: Helene Hegemann.

OR: *Die gehören oder gehörten zumindest damals alle der Strömung der sogenannten Popliteratur an. Wurden die eingeladen, weil sie im Literaturbetrieb erfolgreich waren oder waren das redaktionelle Gründe, die für deren Einladung gesprochen haben?*

HS: Das Zweite. Denn das war damals die neue Form von Günther Grass. Die galten als seriös, hatten aber nen anderen Sound drauf.

CHW: *Die genannten Autoren kommen ja fast allesamt aus dem Journalismus. Und in deren Texten – gerade bei Stuckrad-Barre und Goetz – kommen Sie sehr häufig vor. Fühlen Sie sich dadurch geschmeichelt?*

HS: Naja gut, man gewöhnt sich da natürlich dran, ja. Am Anfang findet man es super, wenn man erwähnt wird, mit der Zeit wird das aber uninteressant. Inzwischen stelle ich fest, dass Leute mich erwähnen, um bei Google weiter nach vorn zu rutschen. Die testen Winterreifen und schreiben: »Die Winterreifen sind zwar schlecht, aber nicht so schlecht wie die Harald Schmidt Show.«

CHW: *Da gibt es doch aber einen ganz klaren Bezug zum Porsche von Helmut Zerlett.*

HS: Ja, absolut. Aber wir waren natürlich immer Lichtjahre entfernt von jedem Product Placement.

CHW: *War Ihnen das wichtig?*

HS: Ja klar, denn da kriegen Sie nur Ärger. Und viel schlimmer: Es lohnt sich nicht. Da bekommen Sie eine Kiste Kekse angeboten, die Sie dann auf Ihren Schreibtisch legen sollen. Da habe ich mich schon gefragt: »Habt ihr den Kapitalismus nicht begriffen, oder was? Wenn ihr noch einmal mit eurer trockenen Plörre kommt, kommt Post vom Anwalt.« Das habe ich genauso zurückgeschrieben.

CHW: *Wirklich?*

HS: Ja, selbstverständlich.

CHW: *Hat Ihnen das Freude gemacht?*

HS: Ja, wahnsinnige Freude. Die Briefe waren so gehalten, dass man dachte, das wäre der Duktus der Show: »Ja, und dann sage ich, entschuldigen Sie bitte, eine Kiste Kekse? Kennen sie den Namen *Lindt*?«

CHW: *Ich bin mir sicher, diese Briefe hängen jetzt eingerahmt in den Chefetagen.*

HS: Wahrscheinlich. Ich habe auch mal Post von *IWC* bekommen. Man würde mir gern eine Uhr anbieten, die ich in der Show tragen könnte. Anbei haben sie eine Liste mit Prominenten geschickt, die diese Uhr auch tragen. Da habe ich geantwortet: »Vielen Dank! Die Liste lege ich in den Tresor, denn man weiß ja nie, wer frech wird. Aber solange auf der Uhr nicht *Patek Philippe* steht, bleibt mein Wecker stehen.« Das hat natürlich Riesenspaß gemacht. Der goldene Satz vom damaligen *ARD*-Programmdirektor Günther Struve lautete: »Selbstverständlich erwarte ich, dass Sie korrekt sind. Aber bitte nie unter zehn Millionen!« Der Satz ist nach wie vor sehr gut. Man glaubt ja gar nicht, wer von diesen Moderatoren sich für ein Upgrade nach Malle ruiniert hat.

OR: *Zum Thema Product Placement fallen mir auch Wichtel-Shows ein. Da haben Sie und Ihr Team einander Geschenke überreicht.*

HS: Ja, aber die Geschenke dienten hauptsächlich dem Zweck, die anderen zu demütigen. Zerlett hat Andrack mal einen sehr schönen und teuren Füller geschenkt. Andrack hat in dem Irrglauben, man hielte es für emotional wertvoll, selbst was gebastelt, wollte aber eigentlich nur sparen. Aber für jemanden, der erst durch mich kennengelernt hat, dass es auch Hemden mit langem Arm gibt, war ja auch das schon mal eine gute Entwicklung. Und ich habe Suzanna einen Glasdelfin für 240 Euro von *Swarovski* geschenkt. Den sie ganz richtig interpretiert hat: Sie wurde richtig sauer und sagte: »Du glaubst wohl, mir gefällt sowas?« Danach brach es so richtig über sie herein. Da kamen Hunderte Mails: »Dieses arrogante Stück! Was erlaubt die sich? Weiß die, wie teuer sowas ist?« Rückwirkend muss man sagen, dass das super funktioniert hat.

CHW: *Das heißt aber vor allem: Sie haben die Zuschauerpost gelesen?*

HS: In Auszügen und Tendenzen.

CHW: *Sie haben mal den Versailler Vertrag zugeschickt bekommen.*

HS: Ja, alles Mögliche. Die Leute haben sich an den nebensächlichsten Details festgebissen. Allerdings hat das dann meistens schon niemanden mehr interessiert. In dem Moment, wo die Sendung abgeliefert wurde, war es meistens vorbei.

CHW: *Manchmal wurden die Briefe aber auch zum Material. Sie haben dann Briefe vorgelesen und daraus Gags entwickelt.*

HS: Ja, definitiv. Das waren dann meist Briefe im Duktus der *FAZ*-Leserbriefe: »Bereits 1123 hat Clodwig der Beheizte die Reichspfalz zu Knisplingen abgegeben.« Sowas ließ sich gut verwerten, denn das konnten wir auf der Karte zeigen. Als die erste Heuschrecke *ProSiebenSat.1* gekauft hat, haben wir den Vorstand von *Goldman Sachs* vorgestellt. Darauf sprechen mich heute noch Investmentbanker an. Denn die haben sich damals natürlich nicht eingekriegt, denn plötzlich waren da Leute im Fernsehen, die man dort bisher nie gesehen hat. Denen hat aber auch der Duktus ge-

fallen, denn der war ja nie negativ. Dann wäre der Ärger ja vorprogrammiert gewesen.

CHW: *Sie bringen diese Haltung gern auf die Formel »Kill your enemy with a smile.«*

HS: Ja, das ist von den Amis übernommen. Das ist auch das einzig richtige Prinzip, denn sonst wird es *Monitor*.

CHW: *Das Mittel Ihrer Wahl ist die Überaffirmation?*

HS: Ja. »We love him, God bless him. Our President George W. Bush, God bless him!« Aber nur so macht es Spaß. Zu sagen »Igitt, mit dem rede ich gar nicht!« – das wäre *ARD-Kabarett*.

CHW: *Bei Ihnen waren ja wahnsinnig viele Menschen zu Gast: Madonna, Bowie, Falco, Helmut Berger und so weiter. Gab es da eine Einladungs politik?*

HS: Nein, wir konnten gar nicht sehr wählerisch sein. Wir brauchten ja ungefähr 200 Gäste pro Jahr. Wir bekamen allerdings auch viele Gäste angeboten. Pierce Brosnan, als der neue *Bond* rauskam. John Malkovich. Manchmal war es überraschend einfach, die Leute zu kriegen, denn letztlich wusste so ein Bowie ja gar nicht, wo er ist.

OR: *Inwiefern?*

HS: Der macht routiniert seine Auftritte und bekommt höchstens beschreiben »the German Letterman«. Und dann sind das einfach Profis: »Great to see you!« Überhaupt kein Problem. Im Grunde ist denen auch wurscht, wo sie sind, denn abends fliegen sie sowieso noch zurück.

CHW: *Im Learjet.*

HS: Den die Plattenfirma bezahlt.

CHW: *Lieblingsgast?*

HS: Schwer zu sagen. Eigentlich das frische unverbrauchte Girlie beim ersten Auftritt.

CHW: *Weshalb?*

HS: Weil frisch, naiv, gutaussehend mit so einer Abi-Frechheit, ja. Und beim dritten, vierten Mal nicht mehr zu ertragen.

CHW: *Hat Sie das nicht wahnsinnig gelangweilt, denn Sie durften die Gäste ja nicht zu sehr vorführen.*

HS: Nein, denn das funktioniert einfach. So eine gut aussehende 19-Jährige um halb zwölf Uhr ist der einzige Gast, den man sehen will. Es sei denn, man will Ralf Stegner sehen.

CHW: *Ihre Interviewtechnik, das lockere Plaudern haben Sie über Jahre perfektioniert.*

HS: Ja.

CHW: *Wie haben Sie das gemacht?*

HS: Von den Amis abguckt. Der Meister Larry King zu Nancy Reagan: »How are the children? You like tea? Does the President takes a nap after dinner?« Eine absolute Sternstunde, die ich neulich erst durch Zufall wiederentdeckt habe, ist das letzte Interview Larry Kings mit Frank Sinatra. Man glaubt, dass man die *Sopranos* schaut. Er wird gefragt: »Frank, why don't I see you more often on TV?« und er antwortet: »To tell the truth, nobody invites me.« Das ist schon groß. Das ist immerhin Frank Sinatra. Während desselben Interviews erzählt er auch, was er zum Mittagessen isst und dass ihm Treppen schwerfallen. Was soll ihn auch sonst beschäftigen in Palm Springs? Aber diese Technik: »How do you like Christmas?« ist eben auch darauf angewiesen, dass der andere kapiert, dass er jetzt eine Geschichte erzählen muss. In Deutschland wollen alle immer etwas Substantielles sagen oder krampfhaft witzig sein.

CHW: *Das heißt, die eigentliche Interviewlast liegt bei dem Interviewten?*

HS: Absolut, ja.

CHW: *Das ist natürlich ein sehr geschicktes Format.*

HS: Absolut. Da kann sich ein Gast besser präsentieren, als er ist. Das haben die meisten nicht kapiert. Ein absoluter Traumgast ist Bastian Pastewka. Oder Olli Dietrich. Die muss man einfach nur fragen, wie es geht und dann geht es los.

CHW: *Welchen Star würden Sie denn gern nochmal kennenlernen?*

HS: Eigentlich gar keinen. Das ist meistens zu enttäuschend. Es würde überhaupt nichts bringen de Niro zu treffen oder Pacino. Auf gar keinen Fall Nicole Kidman. Zumindest nicht im deutschen Fernsehen. Manchmal sehe ich die aber in der *Graham Norton Show* auf BBC. Da liefern die natürlich ganz anders ab, denn das findet auf Englisch statt und wird weltweit ausgestrahlt. Da sitzen Neal Diamond, Taylor Swift und ich weiß nicht wer in einer Sendung. Da geht die Post richtig ab. Aber die kommen mit einer ganz anderen Haltung, so einer *Wetten dass..?*-Haltung nach Deutschland. Das muss man ganz klar sagen: Für die sind wir Aufmarschgebiet.

OR: *Was brauchen Sie, um zu arbeiten? Zeitung, amerikanisches Fernsehen. Und?*

HS: Ja, zum täglichen Training als eine Art Coaching. Statt dass ich mit einem Trainer arbeite, habe ich mir Letterman angeguckt und gesehen, wie der drauf ist. Wie er die Show streckt, wenn er kein gutes Material hat. Und wie er aus Nichtigkeiten Material entwickelt, das vielleicht zwei oder drei Jahre trägt.

OR: *Haben Sie ein Notizbuch?*

HS: Nein, komischerweise merke ich mir das. Und zwar ist das ganz merkwürdig: Ich sehe was und dann macht es innerlich ›Klick!‹ und dann ist das gespeichert. Obwohl ich noch nicht weiß, ob und wo ich es brauchen kann. Irgendwann kommt dann der Punkt, an dem es rausgefeuert wird. Da sind natürlich auch viele Rohrkrepiere dabei. Aber hin und wieder auch ein Volltreffer, der wieder für ein halbes Jahr reicht. So läuft das auch bei

Hape Kerkeling: Unglaublich viele Flops, aber eben auch Königin Beatrix, Horst Schlemmer und »Hurz«.

CHW: *Sie sind demnächst bei Amazon zu sehen.*

HS: *Amazon Prime, ja.*

CHW: *Da coachen Sie –*

HS: Ich darf dazu nichts sagen.

CHW: *Weshalb?*

HS: Ich würde Ihnen gern meinen *Amazon*-Vertrag zeigen. Auf den bin ich wahnsinnig stolz, denn das ist so ein amerikanischer Knüppelhartvertrag. Allerdings habe ich den gar nicht gelesen. Denn erstens begreife ich den gar nicht und zweitens ist es sinnlos. Denn nehmen wir mal an, Sie haben einen Vertrag und dann passiert was und Sie sagen, dass das aber im Vertrag anders steht. Was dann? Prozessieren gegen *Warner Brothers*? Enjoy! Darum geht es am Ende – immer herunterzubrechen: Was passiert dann? Im Vertrag steht, dass ich die Klappe halten muss, bis der Weltkonzern alles preisgibt. Es sei denn Karl Lauterbach geht an die *BILD*-Zeitung und sagt, dass er von Hazel Brugger gecoacht wird.

CHW: *Schauen Sie sich das selbst an, wenn es fertig ist?*

HS: Ja, ich glaube schon, denn meine Kinder wollen das schauen, weil Teddy moderiert.

CHW: *Wer?*

HS: Teddy. Das müssen Sie sich angucken. Der hat verschiedene Figuren und kommentiert seine eigenen Gags. Der Witz ist, dass er in Äthiopien geboren und in Tübingen aufgewachsen ist. Der kann breitestes Schwäbisch und unglaublich gut singen und tanzen.

CHW: *Was macht guten Humor aus? Was ist witzig? Hat das was mit Timing zu tun oder mit schauspielerischen Fähigkeiten?*

HS: Ich kann es nicht sagen. Vermutlich hat Humor etwas mit genauer Beobachtung zu tun. Und dann muss man auf jemanden treffen, der das auch alles so wahrnimmt. Man darf nicht lustig sein wollen. Aber natürlich will man, dass die Leute lachen. Vielleicht auch so eine Haltung: »Ich will das alles ganz toll finden, aber ich habe da eins, zwei Fragen.«

OR: *Ich war vor Kurzem im Schwarzwald, in der Nähe Ihrer Heimat. Und dort habe ich diesen Sound kennengelernt, dieses Schwäbische, die schwäbische Kultur. Hat sich Ihre Herkunft auf die Entwicklung Ihres Humors ausgewirkt?*

HS: Hundertprozentig. Das hat man ganz unbewusst aufgesaugt. Die Gespräche im Trinkstüble [auf Schwäbisch]: »Wir fahren zu jedem Europa Cup-Spiel von den Bayern. Da sind wir zu viert zu mein Kumpel, der hat n Fünfer BMW. Mir teile dann. Und dann sind wir gefahren, die ganze Zeit. Nur Links. Nur Links. Da geht plötzlich so a kloans Arschloch raus, weischt auf dem Eichelberg. Also hat der gebremst und dann sind die hinten wie in der Straßenbahn nach vorne.« Wenn das jemand erzählt, will er ja dabei nicht witzig sein, sondern cool. Da wird keine lustige Geschichte erzählt, sondern wie man sich den Sprit teilt, zum Spiel nach München rast und zurück, weil man am nächsten Morgen bei der Firma *Heller Werkzeugmaschinen* an der Maschine stehen muss, wo man sich zu dieser Zeit dumm und dämlich verdient hat.

CHW: *Von Ihnen stammt auch der legendäre Satz »Wenn es nicht funktioniert, mache ich es im Dialekt!«.*

HS: Ohne Dialekt wäre der Kölner Humor am Ende. Da gibt es ja gar keine Pointen. Aber für ein bequemes Einkommen bei *WDR 4* reicht. Wobei ich das regelmäßig höre. Da läuft *AC/DC* und *Queen*. Genau meine Musik.

CHW: *Das ältere Publikum hört heute nicht mehr die Hedwig Sisters?*

HS: Das ältere Publikum ist eine unfassbar kaufkräftige Mehrheit. Hallo Boomer! Da können die Kinder lange unten im Regen frieren. Rente, Pension, Erbschaften, Systemtreue. Das war ein ganz großer Quatsch, dass beim Fernsehen plötzlich auf die junge Zielgruppe geschaut wurde. Die Alten kaufen.

CHW: *Und die Alten wählen.*

HS: Ja, selbstverständlich. Und zwar zum Glück eine Koalition, die das Beste ist, was uns Besserverdienern hätte blühen können. Wer hätte das gedacht. Man hatte schon Angst vor dem Linksruck. Jetzt sehe ich da nur noch Sonderzahlungen, Steuer bleibt stabil. Also Hammer, Hammer, Hammer.

CHW: *Lindner peitscht das gerade durch.*

HS: Ja, wer hätte das gedacht?

CHW: *Nochmal zu den Grenzen des Humors. Netflix hat viel Ärger wegen einer Show mit Dave Chapelle bekommen. Selbst die Mitarbeiter haben protestiert.*

HS: Man kann sich als Konzern Anti-Wokeness schlicht nicht mehr leisten. So, wie man auch nachhaltig sein muss. Dave Chapelle ist als Künstler wahn-sinnig erfolgreich. Ich glaube, dass diese Provokationen und Grenzüberschreitungen eine Art Geschäftsmodell für ihn sind. Ich meine, das sind jetzt ungefähr vier Leute, die es betrifft. Muss man das machen? Ich schätze, das endet so wie der Fall Scarlett Johansson gegen *Disney*. Schmeißt ihr einfach noch ein paar Millionen an den Kopf und dann ist Ruhe im Karton. Allerdings ist das in den Staaten derzeit noch extremer als hier. Das zeigt ja auch der Fall Reichelt. Die *Axel Springer SE* will nach Amerika expandieren und in Amerika sagt man: »Sorry, wir lesen da von Ungeheimtheiten mit dem Chefredakteur.« und schon heißt es: »Vielen Dank, Julian, das war's!«

CHW: *Ist zwar nicht der Springer-Verlag, aber Sie haben viele Jahre eine Kolumne für den Focus geschrieben.*

HS: Ja, 20 Jahre.

CHW: *Haben Sie die selbst geschrieben oder war das Manuel Andrack?*

HS: Nein, da bin ich ja viel zu eitel. Ich halte mich natürlich auch für den besten Autor seit Egon Erwin Kisch. Es kam eine Anfrage von Helmut Mark-

wort, ob ich das machen würde. Dann hat man sich mal getroffen, damals noch mit dem Redakteur Stephan Paetow, der jetzt bei *Tichys Einblick* ist.

CHW (LACHT): *So können Karrieren auch verlaufen.*

HS: Und dann habe ich das per Handschlag 20 Jahre lang gemacht. Das war für mich ein wahnsinniger Spaß. Denn da hat auch das Timing gepasst: Es reichte, sich wöchentlich was zu überlegen.

CHW: *Klar, es war langsamer. Ein anderes Medium. Die Schlagzahl war geringer.*

HS: Ich musste mir bis Sonntagabend ein Thema aus den Fingern saugen und mir, als ich mit dem *Traumschiff* unterwegs war, im Dschungel ein Faxgerät suchen.

CHW: *Sie haben es handschriftlich geschrieben?*

HS: Ja. Und dann an meine Sekretärin geschickt, die hat es abgetippt. Und dann ging es nach München.

CHW: *Wirklich? Sie haben diese Kolumnen handschriftlich geschrieben?*

HS: Ja, ich kam mir dabei so Hemingway-artig vor. Ich saß schwitzend im Dschungel oder habe in einem Internetcafé irgendwo in Peru gesehen, dass Lothar Matthäus wieder geschieden ist und dachte »Gott sei Dank! Ich habe was!« Das hat Riesenspaß gemacht. Als Markwort aufhörte, kamen zwei oder drei andere Chefredakteure und irgendwann habe ich fast körperlich gemerkt, dass es reicht.

CHW: *Kolumnen sind ja inzwischen auch etwas aus der Zeit gefallen. Das merkt man ja immer wieder an denen von Margarete Stokowski.*

HS: Ich mag die von Thomas Fischer im *Spiegel* sehr gern. Der führt ausführlich und rücksichtslos vor Augen, wie der Rechtsstaat funktioniert. Und Stokowski lese ich auch ganz gern, denn es sind nicht immer ganz erwartbare Aufreger.

CHW: *Nicht erwartbar?*

HS: Meistens schon, meistens gibt es so eine leichte Wendung. Und man weiß halt, es führt zu nichts. Das ist das Schöne.

CHW: *Lesen Sie noch die Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung?*

HS: Ich habe sie nicht abonniert. Ich habe keine Zeitung abonniert, ich kaufe mir alles am Kiosk.

CHW: *Weshalb?*

HS: Ich bin gerne am Kiosk.

CHW: *Okay.*

HS: Da höre ich immer wieder mal zwei Sätze, von denen ich nicht gedacht hätte, dass die gesagt werden.

CHW: *Sie reden mit dem Kioskverkäufer?*

HS: Ja und mit Männern in cognacfarbenen Cordhosen, die nicht wissen, wo sie 70 Millionen aus dem GmbH-Verkauf anlegen sollen. Da bekommen Sätze manchmal eine ganz andere Bedeutung. Zu Beginn der Pandemie: »Meine Frau und ich, wir haben schon lange aufgehört zu arbeiten. Wir haben so ein Glück. Wir sind nur noch in unserem kleinen Haus an der Ahr.« Damals dachte man: »Wahnsinn! Ihr Glückspilze! Ihr seid vorausschauend, habt alles richtig gemacht.« Tja und anderthalb Jahre später –

CHW: *So verbringen Sie also Ihre Zeit? Am Kiosk?*

HS: Naja. Morgens höre ich bis 9 Uhr *Deutschlandfunk*. Dann ist klar, was ich zu denken habe. Ist mir eigentlich auch wurscht, ich möchte es nur hören. Dann schalte ich manchmal rüber zu *Deutschlandfunk Kultur*. Da laufen eine Stunde lang Interviews mit allen möglichen Leuten, die ich zum Teil noch nicht kenne. Da gibt es oft ganz hervorragende Themen: Spezialisten, die Todesurteile extrem entspannt vortragen. »Sie haben Überlebensraten von drei oder vier Monaten. Heilbar ist es nicht.« Und dann halt die Anrufe: »Weber, Leipzig. Guten Tag. Mir wurde vor drei Wochen von meinem Zahnarzt der linke Hoden amputiert.« »Herr Weber, heute

geht es aber um das Thema Schuppenflechte.« »Ja, kleinen Moment, ich komme gleich drauf.« Das finde ich wahnsinnig lustig.

CHW: *Es gibt im Deutschlandfunk vormittags auch diese tolle Sendung, wo die Hörer anrufen können und zu allen möglichen gesellschaftlich relevanten oder irrelevanten Themen ihre Meinung sagen können.*

HS: Ja, oder das grauenhafte *medias res* nachmittags.

CHW: *Toll.*

HS: »Privatfunk in Usbekistan gefährdet« und so ähnlichen heißen da die Überschriften.

CHW: *Das zeugt immer von so einer gewissen Verachtung gegenüber den Hörern.*

HS: Ja gut, das ist ja das Prinzip.

CHW: *Absolut.*

HS: Das bewundere ich aber sehr. Ich bilde mir ein, man hört das bei den Moderatoren nicht raus. Es kann nicht anders sein, aber es ist nicht rauszuhören.

CHW: *Wie geht es nach dem Deutschlandfunk weiter?*

HS: Danach lese ich ein bisschen Zeitung. Dann gucke ich, was die Börse macht. Und dann lese ich ein bisschen rum. Ich habe eigentlich einen recht strukturierten Tag. Das ist ja auch das Schöne: Es wird nichts verheimlicht, nur die meisten interessiert es nicht. Es wurde ganz klar gesagt: 33 Prozent der Rente ist bereits jetzt durch die Steuer finanziert. Es wird in fünf Jahren schon nicht mehr reichen. Dazu kommt die Altersarmut, insbesondere der Frauen. Und es ist vollkommen klar, dass das ganz andere Auswirkungen hat als der Klimawandel. Der ist den meisten ohnehin zu abstrakt. Aber wenn es heißt: »Die Rente ist weg und bei Mutti reicht es nicht mehr für die Pflegeanstalt.« - das interessiert mich. Oder wenn Zuckerman plötzlich bekannt gibt: »Ab heute heißen wir *Meta*.«

CHW: *Aus dem Material bauen Sie dann Pointen, die Sie in Interviews unterbringen?*

HS: Ja, in Interviews oder in Moderationen. Demnächst moderiere ich, wenn der Vizepräsident des Literaturhauses Basel verabschiedet wird. Das mache ich, weil ich einfach gern in Basel bin.

OR: *Tolle Stadt!*

HS: Fantastisch! Es hat halt noch diesen Dürrenmatt- und Nietzsche-Spirit. Auch eine unfassbar reiche Stadt! Da spendieren drei Pharmawitwen mal eben ein neues Schauspielhaus, weil ihnen die Haare vom Intendanten gefallen. Und dann sitzen Sie keine zwanzig Minuten in der Beiz und schon kommt das erste Schweizer Ehepaar, das erzählt, dass sie nach Berlin ziehen wollen, weil es ihnen in der Schweiz zu langweilig ist. Unfassbar.

CHW: *Bern ist ja fast die schönere Stadt. Basel ist noch zu nah an Deutschland.*

HS: Das ist Geschmackssache, natürlich. Ich kenne mich weder in Bern noch in Basel aus. Aber die Schweiz ist generell schön: nach Genf mit dem Zug. Dann Sankt Gallen, eine irgendwie sehr seltsame Ecke. Sowas mache ich. Das Entscheidende ist, dass ich da gut mit dem Intercity hinkomme und mich die Stadt interessiert. Nach Berlin komme ich eigentlich so gut wie gar nicht.

CHW: *Berlin ist auch eine schlimme Stadt.*

HS: Ja, und was sollte ich da auch? Das BE – ja, gut. Aber sonst?

CHW: *Apropos BE: Was würde Sie nochmal so richtig reizen? Eine Zusammenarbeit mit Claus Peymann?*

HS: Nein, aber mit Peymann habe ich gerade ein Interview für ein Buch geführt, dass ich herausgebe. Darin geht es um Thomas Bernhard und seine Gasthäuser. Das ist sehr schön geworden.

CHW: *Unter der Mitwirkung Dr. Peter Fabjans?*

HS: Ja, na klar, ich war Mittagessen mit ihm. Das Buch habe ich nur gemacht, weil ich dafür nach Wien und Oberösterreich konnte. Da habe ich eine erstklassige Oberösterreichführung durch österreichische Redakteure bekommen. Bei einem Mittagessen in seiner Wiener Wohnung hat mich der Verleger des Brandstätter Verlags, in dem das Buch erscheint, gefragt, weshalb ich das mache. »Damit ich mal in Ihre Wohnung komme«, habe ich gesagt. Das ist so eine großbürgerliche Wiener Wohnung, die es meiner Meinung nach in Deutschland gar nicht mehr gibt. Sowas interessiert mich. Die eigentliche Arbeit am Buch müssen andere machen, das ist ja klar. Geschrieben haben das Willi Winkler, Vinzent Klink und so weiter.

CHW: *Weshalb Thomas Bernhard?*

HS: Diese Bernhard-Situationen. Schimpfkaskaden und auch das Diktatorische: Diese Schuhe dürfen nicht getragen werden, diese Kaffeetasse ist nicht erlaubt.

CHW: *Das Licht muss ganz aus sein.*

HS: Das Licht muss ganz aus sein. Diese Slogans: »Geschirr für keine Gäste«. Das ist ein eigener Kosmos, den er geschaffen hat.

CHW: *Identifizieren Sie Parallelen zwischen sich und Bernhard?*

HS: Doch, schon, in der Grundhaltung, ja.

CHW: *Menschenekel. Distanz zu allem und im Grunde alles fürchterlich?*

HS: Ja, aber gleichzeitig natürlich Staatspreisträger sein. Um dann den Staatspreis zu beschimpfen. Von der Geste her: Ich will niemanden sehen, aber bitte nehmt das nicht ernst. Ich will zehnmals gefragt werden, um dann sagen zu können, dass ich niemanden sehen will. Man muss aber auch sagen, dass Bernhard in Interviews immer wahnsinnig charmant und gut gelaunt war. Wie eigentlich alle Finsterlinge. Auch Beckett. Oder der große Rumäne in Paris – Cioran. Das ist ja der große Fehler von Studierenden, die das ernst nehmen und sich aufhängen, anstatt zu sagen: »Ich schreibe Weltuntergang und gehe dann Kaffeetrinken.« Ich glaube, das wird an

unseren Universitäten nicht vermittelt, dass man das Werk vom Künstler trennen muss.

CHW: *Aus der mangelnden Fähigkeit Werk und Künstler zu trennen, speisen sich auch einige Reflexe der Woke-Culture.*

HS: Ja, klar.

OR: *Ich erzähle den Studierenden immer mal wieder vom ›Werther-Fieber‹ und die können dann gar nicht glauben, dass Menschen sich aufgrund eines Briefromans umgebracht haben.*

HS: *Squid Game* sorgt für massive Probleme auf den Schulhöfen, habe ich gerade gelesen.

CHW: *Habe ich auch gelesen. Herr Schmidt, vielen Dank für das Gespräch!*

HS: Sehr gern. Das hat großen Spaß gemacht.

CHW: *Sollen wir Ihnen den fertigen Band zuschicken oder werfen Sie ihn dann auch eingeschweißt weg?*

HS: Das ganze Buch geht nur um mich?

OR: *Nur über Sie, ja.*

HS: Toll. Aber ist das nicht ein bisschen spät jetzt?

CHW: *Nein, das ist jetzt genau richtig.*

HS: Wahrscheinlich. Aber ich wundere mich – mal ganz banal gefragt: Kauft das denn jemand?

CHW: *Darum geht es bei Wissenschaft nicht.*

HS: Toll.

OR: *Dabei fällt mir noch ein: Wie sind Sie eigentlich damals auf die Idee mit den Playmobil-Figuren gekommen?*

HS: Mit Sicherheit irgendein ganz praktischer Anlass. Vermutlich ging es darum, Pseudo-Barrieren abzubauen: Wir müssen Menschen, die nicht diese Bildungschancen hatten, Shakespeare nahebringen. Sowas. Das kam natürlich immer gut an, denn da hatte auch der Heimwerker seine Freude. Etwa bei Enthauptungsszenen während der Französischen Revolution, wo Ketchup spritzte. Das hat dem Publikum sehr gut gefallen.

CHW: *Sie wurden mal danach gefragt, über welchen Personenkreis Sie sich in der Show amüsieren und haben so etwas gesagt wie »Alle ab 20.000 Euro netto.«*

HS: Nein, ab 10.000. Sonst wird es ja eng. Das ist wie bei *Biedermann und die Brandstifter*: Ab einem gewissen Einkommen ist jedermann strafbar.

OR: *Biedermann und die Brandstifter, Thomas Bernhard, Emil Cioran, Beckett – wie wichtig ist Allgemeinbildung für das Verständnis der Show gewesen?*

HS: Sehr wichtig. Aber die ist halt weg oder wird dünner.

CHW: *Oder verändert sich, wenn man es etwas weniger kulturpessimistisch formulieren will.*

HS: Ja, genau. Die Formate, die wir damals bedient haben, würden heute sicher noch funktionieren, wenn man sie mit anderen Themen befüllt: Was ist der Unterschied zwischen *TikTok* und *Snapchat*? Oder so ähnlich. Das baut auf einer anderen Form von Kultur auf. Das habe ich bei Pollesch gelernt: »Ich habe einen Freund aus dem Knast, der wusste immer, welche Punkte man haben muss, um den Mietwagen einen Tag länger zu kriegen, ein Upgrade im Hotel oder bei der Fluggesellschaft. Das ist Bildung.« Und da hatte er recht. Ich meine, was nutzt mir Kleist, wenn ich den *BMW* nicht in Gang kriege? Aber wir hingen mit der Show damals eben diesem kleinbürgerlichen Streberbildungsideal nach. Für das gab es aber damals auch ein ziemlich großes Publikum.

CHW: *Ich bemerke das auch immer wieder, wenn ich auf Veranstaltungen bin, auf denen Häppchen und Champagner gereicht werden. Dort wird immer sel-*

tener über Kultur gesprochen. Da geht es eher um den DAX, Bitcoin und die Entwicklung in China. Dabei war Kultur in diesen Kreisen mal eine Art Verkehrsmittel, eine Art Währung.

HS: Es wird auch in den Kulturkreisen nicht über Kultur gesprochen. Das ist ja das Schockerlebnis. Da geht es eher darum, dass einem die Fernsehserie nicht mehr einfällt. Und dann googelt schon einer am Tisch, wie die heißt.

OR: *In dieser Hinsicht war Ihre Show sicher eine Art Bildungswerkstatt für viele Ihrer Zuschauerinnen und Zuschauer. Man hat die Aktionen mit den Playmobilfiguren gesehen und wollte das auch selbst machen. Mit den Kindern. Oder den Studierenden.*

HS: So ging es mir mit Woody Allen. Für mich werden die Filme auch keinen Deut schlechter durch das, was er jetzt an der Backe hat.

CHW: *Trennung von Werk und Künstler.*

HS: Paradigmenwechsel. Früher hieß es: »Menschlich ein Schwein, aber die Werke sind groß!«

CHW: *Heute heißt es: »Menschlich ganz toll, aber die Werke...«*

HS: Ja, absolut. Aber der Kreis der Leute, mit denen Sie über Woody Allen reden können, wird auch immer kleiner. Und Sie wollen auch nicht mehr mit den Leuten reden, die noch in den Woody Allen-Filmen sitzen: Er mit vier Meter langem Schal aus dem Agnesviertel in Köln und Restzopf und sie mit bunter Brille. Aber das ist halt der Lauf der Dinge.

CHW: *Haben oder hatten Sie Angst, von Rechts vereinnahmt zu werden?*

HS: Nein.

CHW: *Wenn die AfD jetzt aber beispielsweise twittert: »Harald Schmidt sagt im Interview, dass die Woke-Culture das Abendland ruiniert und er hat recht.« Was machen Sie dann?*

HS: Dann freue ich mich, dass ich Sachen sagen kann, für die ein AfD-Politiker geprügelt würde. Aber ich sage auch nicht »Wir können es besser.«, sondern »Wenn wir Glück haben, kommt es so, wie Houellebecq es beschrieben hat: Ein weiser Patriarch teilt je drei Frauen zu und abends ist Schluss mit dem Rumhängen in Bars.« Nein, es gibt keinen Applaus von der falschen Seite. Es gibt nur Applaus oder keinen Applaus. Und was soll schon die falsche Seite sein? Das Interessante wäre doch zu sehen, wie alles aussähe, wenn die AfD so einen wie Trump hätte.

CHW: *Inwiefern?*

HS: Einen echten Medienprofi, der das Medienspiel beherrscht.

CHW: *Im Moment eignen sich dazu weder der Greis noch die homosexuelle Steuerflüchtige, noch der Hardcore-Faschist aus Thüringen. Zum Glück!*

HS: Oder Tino Chrupalla, der sich nicht zum Anstreichertum bekennt, sondern versucht einen auf Weltpolitiker zu machen. Wenn es einen deutschen Trump gäbe, würde man sich wundern, wer da alles von Herrn Lindner abfällt.

CHW: *Nochmal zu Ihrer Karriere. Ab wann wussten Sie, dass Sie den Durchbruch erreicht hatten?*

HS: Mit der *Harald Schmidt Show* auf Sat.1. Wir waren zwar die ersten drei Jahre permanent davon bedroht abgesetzt zu werden, aber ab 2000 lief es richtig gut. Auch in der Außenwahrnehmung.

CHW: *Zu der Zeit haben Sie Manuel Andrack auf die Bühne geholt.*

HS: Das weiß ich gar nicht. Aber das habe ich so aus den Feuilletons übernommen. Ich übernehme sowas dann immer. Wenn mal irgendwo behauptet wird, ich hätte den FC Bayern München trainiert, werde ich auch sagen: »Ja, das war ne gute Zeit. Ich werde nie vergessen, wie ich Hoeneß entdeckt habe.« Seitdem sage ich »Die gute Zeit war 2003.« Gustav Seibt hat mal im Feuilleton der *Süddeutschen* geschrieben »Klassische Phasen waren immer kurz.« Ein Supersatz.

OR: *Gustav Seibt ist sehr aktiv auf Facebook.*

HS: Was macht der da?

CHW: *Marktplatz. Der schreibt da kleinere Texte und lässt die Leute darunter diskutieren.*

HS: Toll. »Klassische Phasen waren immer kurz.« Da denke ich: »Klar stimmt.« Renaissance – 30 Jahre, außerhalb von Florenz hat das damals kaum einer mitgekriegt. Oder die Beatles: Fünf Jahre.

CHW: *Im Nachhinein wird unglaublich viel glorifiziert.*

HS: Ja und dann kommt die Physik zum Tragen. Aber das Tolle ist, dass man den eigenen Abstieg gar nicht wahrnimmt. Man glaubt, alle anderen irren sich.

CHW: *Wie verlief Ihr Abstieg? Als ich bei Ihnen in der Show war, habe ich gehört, wie sich im Foyer Gäste unterhalten haben. Die haben gesagt, die bekommen 50 Euro dafür, dass Sie bei Ihnen rumsitzen.*

HS: Ja, die haben wir bezahlt.

CHW: *Wirklich? Ich habe für meine Karte damals 20 Euro bezahlt.*

HS: Die kriegten, glaube ich, 25 Euro pro Besuch. Das hat mir aber sehr gut gefallen, denn da habe ich gedacht, dass ich das sofort zur Kunstform erkläre. Da müssen Sie nur mal recherchieren, wer das schon 1940 in New York gemacht hat oder wer seine Bücher im Selbstverlag hat erscheinen lassen.

CHW: *Wer denn?*

HS: *Warten auf Godot*, 30 Zuschauer in Paris. In der Liga spielen wir jetzt. Noch Fragen? Und natürlich haben da dann Leute gesessen, die nichts mehr kapieren haben. Aber das war toll. Später mussten wir sogar die leeren Stühle schwarz abhängen, damit man die bei den Kameraschwenks nicht mehr sieht. Meine Redaktion hat Blut und Wasser geschwitzt. Aber ich bin da dann sehr, sehr fröhlich rausgegangen. Ich dachte mir: »Mal sehen wie

lange das geht?« Wir haben dann ja auch Talkgäste gehabt, die man nicht mal mehr googlen konnte.

CHW: *Als ich da war, war Bjarne Mädel zu Gast.*

HS: Der ist ja immerhin noch ne große Nummer. Der Mechanismus dahinter ist, dass man dieses Scheitern schon frühzeitig zu etwas ganz, ganz Großem erklärt, was das Publikum leider erst Jahrhunderte später kapieren wird. Mozart – Armengrab. Schubert hatte nicht mal ein Klavier. Wenn ihr Erfolg wollt, dann geht doch zu Gottschalk. Und auch da klappt es nicht. Was er aber nicht merkt.

CHW: *Ihre letzte Show lief parallel auch live auf YouTube.*

HS: Das weiß ich nicht, kann sein.

CHW: *Kartoffelsalat essen mit ausgewählten Gästen wie Olli Dietrich. Das war wahnsinnig schön.*

HS: Ja. Vielen Dank und Tschüss.

CHW: *Zum Schluss haben Sie noch das Publikum beschimpft. »Sie brauchen gar nicht zu applaudieren!«, haben Sie gesagt, »Hätten Sie sich mal lieber ein Sky Abo gekauft!«*

HS: Ja, mir ging das so auf den Keks, was das Team heimlich planen wollte. Da sollte das ganze Team auf die Bühne kommen. Da habe ich gesagt: »Solange ich noch da stehe, wird das nicht passieren.« Am Ende heulen noch alle und es gibt Blumen.

CHW: *Um Gottes Willen. Das hätte ihr Image nachhaltig beschädigt. Man kann nicht als Zyniker auftreten und sich dann emotional verabschieden.*

HS: Ja, man kann nur sagen, dass die Show weitergeht. Dass sie nicht mehr ausgestrahlt wird, habe ich zu akzeptieren. Aber für mich als Privatgelehrten, der zwischen schweren Stoffvorhängen die Welt bereist, spielt es keine Rolle, ob der Pöbel ein Abo hat. Komischerweise werden solche Sätze mittlerweile fast beklatscht.

CHW: *Der Wunsch des Publikums nach Demütigung.*

HS: Ja, Sätze wie »Neulich habe ich mir beim Fliegen in der Ersten Klasse fast wieder an den vorgewärmten Nüsschen die Griffel verbrannt.« Dafür gibt es Beifall. Es gibt noch ein Publikum für diesen Snobismus. Denn die spüren natürlich auch, dass ich nicht in echt so bin, sondern dass das eine eher parvenühafte Geste ist. Das funktioniert aber natürlich nicht in der Mehrzweckhalle Erfstadt. Da müssen Sie alle umarmen und sagen: »Ich liebe Euch alle!« Oder sowas wie: »Mein Sohn kommt mit seiner Freundin nach Hause und ich sage: Ist das der Slip oder Zahnseide?« Auf so was habe ich keinen Bock mehr. Außerdem kenne ich diese ganzen Städte schon. Das ist grauenhaft.

CHW: *Sie waren ja aber tatsächlich hin und wieder auf Tour. Es gibt da einen Livemitschnitt mit Manuel Andrack aus Leipzig.*

HS: Ja, das war dann aber auch schon so im Zwischenbereich.

CHW: *Zu Beginn Ihrer Karriere waren Sie mit einem Programm auf Tour, das später bei Kiepenheuer & Witsch unter dem Titel Tränen im Aquarium erschienen ist.*

HS: Ja, das war im *Kommödchen* noch vor der Late Night Show.

OR: *Dem KiWi-Verlag haben wir das Buch, für das wir dieses Gespräch führen, auch angeboten. Die wollten das aber nicht.*

CHW: *Es gibt bei KiWi ein Buch zu Christian Kracht. »Zu Leben und Werk« heißt das. Daran wollten wir uns orientieren.*

HS: Wenn einer im Fernsehen irgendwie sagen kann, dass der Apfel nach unten fällt, dann schreibt er demnächst bei Malchow ein Buch über Newton. Vorausgesetzt er heißt Ranga Yogeshwar. Dieser ganze *KiWi*-Müll, dieser Kölsche-Quatsch, diese *Lit Cologne*-Seuche. Mir hat Malchow mal einen Satz aus einem Buch rausgestrichen. Der Satz hieß: »Du weißt, dass Deine Karriere zu Ende geht, wenn Du im selben Bus wie Cordula Stratmann zu *Wer wird Millionär* gefahren wirst.«

CHW: *Aus einem der Kolumnen-Bände?*

290

HS: Ja, denn sie ist ja auch Autorin da.

CHW: *Was lesen Sie gerade?*

HS: Ich lese gerade auf Empfehlung meines Bruders Richard Ford *Die Lage des Landes*. Mein Bruder sagte, die Hauptfigur spricht wie ich. Und es ist richtig. Und es strotzt vor Material und Pointen. Und dann habe ich ein Superbuch, das für mich aber schwer verständlich ist. Katharina Pistor: *Der Code des Kapitals*. Sie ist Professorin an der *Columbia Law School* und sagt, dass die Studenten dort wahnsinnig intelligent sind, aber die Uni mit 300.000 Dollar Schulden verlassen. Und das Problem ist, dass sie für das ausgebildet werden, was wir eigentlich bekämpfen: *CumEx* und *Wirecard*. Denn die gehen nach dem Studium zu diesen Firmen, um ihre Kredite abzuführen und suchen dort hauptberuflich Gesetzeslücken zur Steuervermeidung.

CHW: *Herr Schmidt, es war uns ein Fest! Vielen Dank!*

HS: Ja, mir auch! Dankeschön.

Stefan Krankenhagen

Old School, Baby

Statler und Waldorf, die beiden alten Herren aus der Muppet Show, haben ihren Stammsitz verlassen und schauen sich einen aufstrebenden Late-Night-Talker aus Germany an. Leider kommen sie einige Jahre zu spät und müssen nun in der Loge des Schauspiel Stuttgart Platz nehmen. Es läuft die »Spielplanalyse«, ein Wort, das nicht nur für Statler und Waldorf ein Fremdwort ist.

WALDORF: Hey, aren't we in the wrong place?

STATLER: I wish we were, but there's a frog.

SCHMIDT: *Guten Abend, meine Damen und Herren, liebe Diverse, mal schauen, wie der Abend läuft. Schön dass Sie da sind in diesen schwierigen Zeiten. Da kümmern wir uns hier im Schauspiel Stuttgart um die einfachen Dinge. Was passiert auf der Bühne? Wo tun die Schauspielerinnen und Schauspieler mit-spielen? Wie kann man sich den Text merken? Küssen die sich mit Zunge?*

WALDORF: You gotta admit, his opening is catchy.

STATLER: So is Covid.

BOTH: BWAHAHAHAHHAHA

SCHMIDT: *Einen Teil dieser Fragen werde ich klären. In der SPIELPLANANALYSE. Ein Fremdwort. Da haben viele Angst vor. Aber es bedeutet nur, dass*

STEFAN KRANKENHAGEN

man sagt, warum ein Stück gespielt wird. Und kein anderes. Weil man zum Beispiel eine Schauspielerin hat, und keine andere.

292

WALDORF: This wasn't half bad, hugh?

STATLER: No, it was all bad.

BOTH: BWAHAHAHAHHAHA

WALDORF: Where is the lovely and talented actress he should present as his next guest?

STATLER: I guess that's a sentence, he'll never be able to use.

BOTH: BWAHAHAHAHHAHA

SCHMIDT: *Beginnen wir diesen schönen Abend mit dem Altmeister, mit einem Mann, der mit der Kraft der Phantasie eine bessere Welt aufscheinen lässt.*

WALDORF: Ibsen?

STATLER: Nope.

WALDORF: Schiller?

STATLER: Nope.

WALDORF: Werner Schwab?

STATLER: Nope.

SCHMIDT: *Im November, wenn es draußen dunkel und ungemütlich wird, leuchtet die Bühne in meinem geliebten Schauspielhaus durch Michael Ende und seine Romantic Comedy, oder wie wir jungen Menschen sagen, durch seine ROMCOM »Momo und die grauen Herren«.*

BOTH: FUNNY, FUNNY, FUNNY

SCHMIDT: *Inszeniert von einer jungen, wahnsinnig erfolgreichen Regisseurin aus der Schweiz, die sich auf der Website meines geliebten Schauspielhaus' umgeben von Schlingpflanzen zeigt.*

STATLER: Is he an actor? I thought this is the German Letterman.

WALDORF: He could be the German Hannibal Lecter.

BOTH: BWAHAHAHAHHAHA

SCHMIDT: *Denn anders als in wissenschaftlichen Publikationen, in denen, wie ich höre, immer noch nur Männer veröffentlichen dürfen, präsentiert Ihnen das Schauspiel Stuttgart in seiner neuen Spielzeit auch weibliche Stimmen: Anne Weber, Anne Lepper, Marie Ndiaye und nicht zuletzt Burkhard C. Kosminski als Hedda Gabler, gespielt von Sophie Rois.*

WALDORF: You know, I always regretted that I didn't study Shakespeare when I was a kid.

STATLER: When you were a kid, you could have talked to Shakespeare.

BOTH: BWAHAHAHAHHAHA.

WALDORF: Can you believe he's been heckling these jokes for 40 years?

STATLER: Oh, it's been a lot longer than that.

WALDORF: No, I'm pretty sure he started in the early '80s.

STATLER: Yeah, but his jokes are even older.

BOTH: BWAHAHAHAHHAHA

SCHMIDT: *Das kennt man aus dem Theater: Applaus, bevor es losgeht. So wie Sie, gehe auch ich nur noch ins Theater, um grandiose Schauspieler zu sehen. Und wo würden wir grandiosere Schauspieler und Schauspielerinnen sehen, als in dem grandiosen Alterswerk Der Sturm von William Shakespeare? Ich weiß nicht, haben Sie schon mal den Sturm gesehen im Theater? ...*

Jaaa ... die meisten haben den Sturm schon gesehen. Wo spielt der Sturm? Auf...? Nein, nicht auf Malle, aber Sie haben Recht, es spielt auf einer INSEL.

Es gibt zurzeit zwei tolle Aufführungen vom Sturm, wenn Sie sich das mal aufschreiben möchten. Die eine kommt noch, in der grandiosen Inszenierung von Burkhard C. Kosminski an meinem geliebten Schauspielhaus, die andere ist von Peter Brook. Und bei Peter Brook ist, das wissen wir alle, die ganze Bühne überhaupt LEER, ja, da ist die ganze Bühne leer. Da liegen vielleicht paar schmale, lange Stäbe herum oder bizarr geformte Baumstämme. Viele werden sagen »Mai Godd, i zahl do ned 60 Euro für oi Karde ler, den ganza Abend koi Kulisse, nix.« Gut: das ist Kunst.

Und was für eine Kunst das ist. Das letzte Stück von Shakespeare, also quasi sein Vermächtnis und dann auch noch die letzte Inszenierung von Peter Brook, ja, kurz vor dessen Tod, mit 96 Jahren, also quasi ein Großkunst Vermächtnis. Und dann eben Burkhard C. Kosminski, aber gut, das kommt erst.

STATLER: Wasn't that a great number?

WALDORF: I don't know, I slept through it.

STATLER: Me too, that's why I asked.

BOTH: BWAHAHAHAHHAHA

SCHMIDT: »Der Sturm«, so heißt es in der FORSCHUNGSLITERATUR ist eigentlich nicht aktualisierbar. »Man tut deshalb gut daran«, ich lese das mal eben vor, denn hier in Stuttgart weiß man natürlich noch, was ein Reclam-Heft ist. Man tut also gut daran, »sich dem Werk zunächst wirklich ›naiv‹ zu nähern, seine Märchenhaftigkeit und Schwarz-Weiß-Malerei ernst zu nehmen, bevor man seine verwirrenden Komplikationen zu verstehen sucht.« Da bin ich sehr gespannt darauf, wirklich, denn eine der Hauptfiguren ist schließlich Caliban, »a savage and deformed slave«, wie es bei Shakespeare heißt. Das wird toll, das so ganz originalgetreu inszeniert zu bekommen. Am Ende spricht dann der weise Prospero einen wirklich sehr menschenfreundlichen Epilog, also eine SCHLUSSREDE, da geht es um Erlösung von der Insel, Vergebung für seine Hybris, Begnadigung, Freiheit. Keiner wird ermordet, ganz überraschend, Stück ist aus.

WALDORF: Well, they say all good things come to an end.

STATLER: What's this got to do with this show?

BOTH: BWAHAHAHAHHAHA

SCHMIDT: *In diesem Sinne: Ich werde mich jetzt nicht mit jedem Stück beschäftigen, was im Spielplan steht, dazu fehlt mir die Zeit – und das macht ja das Theater auch nicht. Vielen Dank, kommen Sie gut nach Hause!*

WALDORF: Yeah. Why don't we all go home and read a book?

BOTH: BWAHAHAHAHHAHA

Quellen

Die Harald Schmidt Show v. 25.01.2001. Online unter: https://www.youtube.com/watch?v=6_vCu2hhdRQ, zul. abgeruf. am 25.08.2001.

Köhler, Michael: »Der Entertainer Harald Schmidt: »Das Publikum hat immer Recht««. Auf: *Deutschlandfunk*, »Kultur Heute« v. 07.08.2022. Online unter: <https://www.deutschlandfunk.de/das-publikum-hat-immer-recht-harald-schmidt-ueber-zuschauer-und-publikum-dlf-e31996c4-100.html>, zul. abgeruf. am 25.08.2022.

Schauspiel Stuttgart: »Spielplananalyse«. Auf: <https://www.schauspiel-stuttgart.de/spielplan/monatsplan/spielplananalyse-harald-schmidt/5581/>, zul. abgeruf. am 25.08.2022.

Schauspiel Stuttgart: »Echt Schmidt«. Auf: <https://www.schauspiel-stuttgart.de/spielplan/a-z/echt-schmidt-2021-22/>, zul. abgeruf. am 25.08.2022.

Schauspiel Stuttgart: »Premieren«. Auf: <https://www.schauspiel-stuttgart.de/spielplan/premieren/>, zul. abgeruf. am 25.08.2022.

Shakespeare, William: *The Tempest/Der Sturm*. Englisch/Deutsch. Übers. u. hg. v. Gerd Stratmann. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1982.

Spreng, Eberhard: »Ein Theatermacher und sein Lebensstück. Peter Brook inszeniert noch einmal Shakespeares ›Sturm‹ – mit 96 Jahren«. Online unter: <https://www.tagesspiegel.de/kultur/ein-theatermacher-und-sein-lebensstueck-peter-brook-inszeniert-noch-einmal-shakespeares-sturm-mit-96-jahren/27371316.html>, zul. abgeruf. am 25.08.2022.

»Statler and Waldorf Classic Compilation Awesome«. Online unter: https://www.youtube.com/watch?v=X6I_dKUYyI4, zul. abgeruf. am 25.08.2022.

von Uslar, Moritz: *100 Fragen an*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2004.





Beiträgerinnen & Beiträger

DR. MICHAEL ANGELE ist Chefredakteur der Berliner Wochenzeitung *der Freitag*. Zuletzt erschienen: *Der letzte Zeitungsleser* (Köln: Galiani, 2016) und *Schirrmacher: Ein Porträt* (Berlin: Aufbau, 2018).

DR. GREGOR BALKE wurde mit einer Arbeit über Sitcoms und Gesellschaft an der Universität Potsdam promoviert. Schwerpunkte: Mediensoziologie, Populärkultur, Komik, Gender Studies. Buchpublikationen: *Poop Feminism. Fäkalkomik als weibliche Selbstermächtigung* (Bielefeld: transcript, 2020); *Vom komischen Scheitern. Über neue (Selbst-)Bilder der Weiblichkeit aus Amerika*. Relationen. Essays zur Gegenwart. Band XI (Berlin: Neofelis 2019); *Episoden des Alltäglichen – Sitcoms und Gesellschaft. Eine wissenssoziologische und hermeneutische Lektüre* (Weilerswist: Velbrück 2015). Aufsätze in Zeitschriften und Sammelbänden u.a.: *Comedy der Empörung. Über komische Inszenierungen sozialer Erregung (Berliner Debatte Initial: Skandal und Empörung, 2020)*; *Wie sich ein Publikum findet – Mediale Formate und ihre Zuschauer in Zeiten von Netflix und Co. (Zeitschrift für Kultur- und Kollektivwissenschaft, 2020)*; mit Co-Autor Bart Engelen: *The Entire History of You and Knowing Too Much: Should You Want the Grain? (Black Mirror and Philosophy: Dark Reflections, 2020)*; *The Funny Thing About Being Yourself (Amy Schumer and Philosophy: Brainwreck!, 2018)*; Fernsehen und Kulturkritik. Soziologische Konturen einer selbstreflexiven Medienedeutung (*Kultursoziologie, 2017*).

FRAUKE DOMGÖRGEN ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Forum Internationale Wissenschaft (FIW) der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn. Im Rahmen des *Rhine Ruhr Center for Science Communication Research (RRC)* forscht und promoviert sie im Teilprojekt ›Images and Imaginations of Science in Heterogeneous Publics‹ zu den memetischen Strukturen der Wissenschaftskommunikation.

FELIX HAENLEIN ist wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Professur für Neuere Deutsche Literaturwissenschaft an der Universität Erfurt und Mitglied

des Erfurter Graduiertenkollegs *Texte.Zeichen.Medien*. Das aktuelle Promotionsprojekt beschäftigt sich mit dem Verhältnis von Praktiken und Vorgängen des Verzeichnens und dem Verschwinden/Verschallen in den Erzählungen von Adalbert Stifter. Schwerpunkte: Realismus (und Realismus-Konzepte), Literatur- und Medientheorie (insbes. Comics), Polargebiete in der Literatur. Zuletzt erschien: *Arktische Superhelden. Strukturelle Parodie in Simon Schwartz' Packeis*, in: *Seminar. A Journal of Germanic Studies* 56.3/4 (2020), S.256–285. Aktuellster Vortrag: Bürokratie in und aus dem Off als ideale Verwaltungspraxis bei Adalbert Stifter, gehalten in Erfurt am 27.05.2021 auf der Tagung *Bürokratische Szenen des Schreibens*.

PROF. DR. THOMAS HECKEN ist Professor für Neuere deutsche Literatur, insbesondere Pop & Populäre Kulturen an der Universität Siegen und Herausgeber der Zeitschrift *Pop. Kultur und Kritik* sowie der Website pop-zeitschrift.de. An der Universität Siegen ist er auch Leiter des Teilprojekts ›Pop-Ästhetiken‹ innerhalb des SFB 1472 *Transformationen des Populären*. Zu seinen Forschungsschwerpunkten zählen Begriffsgeschichte und ästhetische Theorie. Publikationen u.a.: *Theorien der Populärkultur* (Bielefeld: Transcript 2007); *Pop. Geschichte eines Konzepts 1955-2009* (Bielefeld: Transcript 2009); *Handbuch Popkultur* (Mithg., Stuttgart: Metzler 2017).

PROF. DR. TORSTEN HOFFMANN leitet die Abteilung Neuere deutsche Literatur II an der Universität Stuttgart und ist Präsident der Internationalen Rilke-Gesellschaft. Aktuelle Schwerpunkte: Literatur des 18. bis 21. Jahrhunderts, Interviews, Intermedialität und Literaturpolitik der Neuen Rechten. Editionen von Rainer Maria Rilke, Ernst Toller und W.G. Sebald. Jüngste Buchpublikationen: *Rainer Maria Rilke* (Baden-Baden: tectum, 2021); *Verfilmte Autorschaft. Auftritte von Schriftsteller*innen in Dokumentationen und Biopics* (Mithg., Bielefeld: transcript, 2020); *Blätter der Rilke-Gesellschaft* 35 (Mithg., Göttingen: Wallstein 2020); *Navid Kermani* (Hg., München: text+Kritik, 2018).

PROF. DR. BARBARA HORNBERGER ist Professorin für Musikwissenschaft an der Universität Wuppertal. Sie hat an der Universität Hildesheim Kulturwissenschaften studiert und mit einer Arbeit zur Neuen Deutschen Welle promoviert. Ihre Schwerpunkte in Forschung und Lehre sind Populäre Musik und ihre Inszenierungen, die Kulturgeschichte des Populären und die Didaktik des Populären.

PROF. DR. CHRISTOPH JÜRGENSEN ist Professor für Neuere deutsche Literaturwissenschaft und Literaturvermittlung an der Universität Bamberg. Schwerpunkte: Autorinszenierungen, Kulturgeschichte der Popmusik, Gegenwartsliteratur, Literaturvermittlung. Jüngste Buchpublikationen u.a.: *Federkrieger – Autorschaft im Zeichen der Befreiungskriege* (Stuttgart: Metzler 2018); *Eduard von Keyserling und die Klassische Moderne* (Mithg., Stuttgart: Metzler 2020); *Gedichte von Ulrike Draesner. Interpretationen* (Mithg., Münster: Mentis 2020); *Literaturpreise: Geschichte und Geschichten* (Mithg., Stuttgart: Metzler 2021); *Pop goes Literature: Popstars als Autor:innen* (Hg., Bielefeld: Transcript 2022); *Text + Kritik: Alban Nikolai Herbst* (Mithg., 2022).

PROF. DR. KAY KIRCHMANN leitet den Lehrstuhl für Medienwissenschaft an der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen Nürnberg. Forschungsschwerpunkte: Kultur und Wahrnehmungsgeschichte der Medien, Medientheorie, Wechselbeziehungen von Medien und Zeit, Medien und Körperlichkeit. Jüngste Veröffentlichungen: Hg. (zus. mit Jens Ruchatz) *Medienreflexion im Film. Ein Handbuch*. Bielefeld: transcript 2014; Hg. (zus. mit Markus Gottwald / Heike Paul). *(Extra)Ordinary Presence. Social Configurations and Cultural Repertoires*. Bielefeld: transcript 2017; Hg. (zus. mit Juliane Engel / Mareike Gebhardt) *Zeitlichkeit und Materialität. Interdisziplinäre Perspektiven auf Theorien und Phänomene der Präsenz*. Bielefeld: transcript 2019.

PROF. DR. STEFAN KRANKENHAGEN, Professor für Kulturwissenschaft und Populäre Kultur an der Stiftung Universität Hildesheim. Forschungsschwerpunkte: Darstellung von Geschichte in populären Medien, Sport- und Fankultur, Konsumkultur, Diskurse der Moderne (Materialität, Naivität, Authentizität, Un/Darstellbarkeit). Mitbegründer des Internationalen Fußballfilmfestivals 11mm in Berlin. Ausgewählte Buchpublikationen: *All these things. Eine andere Geschichte der Popkultur* (Stuttgart: Metzler 2021); *Konsumvergnügen. Die Populäre Kultur und der Konsum* (Mithg., Berlin: Kadmos 2021); *De-/Professionalisierung in den Künsten und Medien. Formen, Figuren und Verfahren einer Kultur des Selbermachens* (Mithg., Berlin: Kadmos 2018); *Ästhetische Praxis als Gegenstand und Methode kulturwissenschaftlicher Forschung* (Mithg., Paderborn: Fink 2017); *Geschichte kuratieren. Kultur- und kunstwissenschaftliche An-Ordnungen der Vergangenheit* (Mithg., Köln/Weimar/Wien: Böhlau 2017).

KYRA ALENA MEVERT studiert Darstellendes Spiel und Germanistik in Braunschweig.

PROF. DR. OLIVER RUF ist Forschungsprofessor für Ästhetik der Kommunikation sowie Principal Investigator und Co-Sprecher des *Rhine Ruhr Center for Science Communication Research* (RRC) des Kulturwissenschaftlichen Instituts Essen (KWI), der Technischen Universität Dortmund, des Forums Internationale Wissenschaft der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn und der Hochschule Bonn-Rhein-Sieg (H-BRS). Dort fungiert er zudem als Co-Direktor des Instituts für Medienentwicklung und -analyse, akademischer Koordinator International Media Studies in Kooperation mit der Deutschen Welle und der Abteilung Medienwissenschaft der Universität Bonn und Studiengangsleiter Technik- und Innovationskommunikation Master-of-Science. Zuvor war er u.a. bereits Professor für Medien- und Gestaltungswissenschaft sowie Studiendekan Design Interaktiver Medien an der Hochschule Furtwangen und hat darüber hinaus div. Gastdozenturen etwa für Medienästhetik und Designtheorie u.a. an der Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK) und der Universität der Künste Berlin (UdK) wahrgenommen. Er ist Herausgeber der Reihe »Medien- und Gestaltungsästhetik« im transcript-Verlag. Schwerpunkte: Theorie, Geschichte und Praxis der Medien und Gestaltungen, Ästhetik, Kulturtechnikforschung, Digitale Medienkulturen. Jüngste Buchpublikationen u.a.: *Medienkulturwissenschaft. Eine Einführung* (Mitverf., Wiesbaden: Springer VS 2022); *Small Critics. Zum transmedialen Feuilleton der Gegenwart* (Mithg., Würzburg: Königshausen & Neumann 2022); *Die digitale Universität* (Wien: Passagen 2021); *Eric McLuhan and the Media Ecology in the XXI Century* (Mithg., Marburg: Büchner 2021); *Designästhetik. Theorie und soziale Praxis* (Mithg., Bielefeld: transcript 2020); *Kleine Medien- Kulturtheoretische Lektüren* (Mithg., Würzburg: Königshausen & Neumann 2019).

CHRISTOPH H. WINTER war wissenschaftlicher Mitarbeiter des DFG-Graduiertenkollegs 2190: *Literatur- und Wissensgeschichte kleiner Formen* am Institut für deutsche Literatur der HU Berlin. Derzeit arbeitet er als Redenschreiber des brandenburgischen Innenministers. Schwerpunkte: Feuilletonforschung, Ästhetik und Praxis der Sozialen Medien, Österreichische Literatur, Populärkulturforschung. Buchpublikation: *Small Critics. Zum transmedialen Feuilleton der Gegenwart* (Mithg., Würzburg: Königshausen & Neumann 2022).





Medienwissenschaft



Florian Sprenger (Hg.)

Autonome Autos

Medien- und kulturwissenschaftliche Perspektiven auf die Zukunft der Mobilität

2021, 430 S., kart., 29 SW-Abbildungen

30,00 € (DE), 978-3-8376-5024-2

E-Book: kostenlos erhältlich als Open-Access-Publikation

PDF: ISBN 978-3-8394-5024-6

EPUB: ISBN 978-3-7328-5024-2



Tanja Köhler (Hg.)

Fake News, Framing, Fact-Checking:

Nachrichten im digitalen Zeitalter

Ein Handbuch

2020, 568 S., kart., 41 SW-Abbildungen

39,00 € (DE), 978-3-8376-5025-9

E-Book:

PDF: 38,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5025-3



Geert Lovink

Digitaler Nihilismus

Thesen zur dunklen Seite der Plattformen

2019, 242 S., kart.

24,99 € (DE), 978-3-8376-4975-8

E-Book:

PDF: 21,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4975-2

EPUB: 21,99 € (DE), ISBN 978-3-7328-4975-8

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

Medienwissenschaft



Ziko van Dijk

Wikis und die Wikipedia verstehen

Eine Einführung

2021, 340 S., kart., 13 SW-Abbildungen

35,00 € (DE), 978-3-8376-5645-9

E-Book: kostenlos erhältlich als Open-Access-Publikation

PDF: ISBN 978-3-8394-5645-3

EPUB: ISBN 978-3-7328-5645-9



Gesellschaft für Medienwissenschaft (Hg.)

Zeitschrift für Medienwissenschaft 25

Jg. 13, Heft 2/2021: Spiele

2021, 180 S., kart.

24,99 € (DE), 978-3-8376-5400-4

E-Book: kostenlos erhältlich als Open-Access-Publikation

PDF: ISBN 978-3-8394-5400-8

EPUB: ISBN 978-3-7328-5400-4



Anna Dahlgren, Karin Hansson, Ramón Reichert,
Amanda Wasielewski (eds.)

Digital Culture & Society (DCS)

Vol. 6, Issue 2/2020 – The Politics of Metadata

2021, 274 p., pb., ill.

29,99 € (DE), 978-3-8376-4956-7

E-Book:

PDF: 29,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4956-1

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