

Herausgeber: Medien- und Kommunikationswissenschaft
Martin-Luther-Universität Halle–Wittenberg
06099 Halle (Saale)

Tel. (0345) 5523576
Fax. (0345) 5527048

Redaktion: Dr. Kathrin Fahlenbrach
Titel: Thomas Knebel / Uta Tintemann
Layout: Florian Hartling M.A.
Logo: Uta Tintemann

Als Typoskript gedruckt
© Martin-Luther-Universität Halle–Wittenberg
und bei den Autoren, 2003

Alle Rechte vorbehalten
ISSN 0949-1880 (HALMA)

Studentenwerkstatt I: Fernsehanalysen

Claudia Kusebauch

Die politische Talkshow in Deutschland. Eine exemplarische Analyse der Talkshows *Sabine Christiansen*, *Berlin Mitte* und *Talk in Berlin* nach dem 11. September 2001.

Sebastian Pfau

***Ein Tag. Bericht aus einem deutschen Konzentrationslager 1939.* Analyse eines Fernsehspiels von Egon Monk**

INHALTSVERZEICHNIS

Claudia Kusebauch

Die politische Talkshow in Deutschland. Eine exemplarische Analyse der Talkshows *Sabine Christiansen, Berlin Mitte* und *Talk in Berlin* nach dem 11. September 2001.

Abstract	1
Einleitung.....	2
1. Die politische Talkshow zwischen Mediensystem und politischem System.....	3
1.1 Kommerzialisierung und Unterhaltungszwang im Fernsehen.....	3
1.2 Zwischen Inszenierung und Spontaneität: Die Talkshow im deutschen Fernsehen...	4
1.3 Politik und Medien – Eine symbiotische Beziehung?	5
1.4 Zusammenfassung	8
2. Die politischen Talkshows <i>Sabine Christiansen, Berlin Mitte</i> und <i>Talk in Berlin</i> – Zwischen Information, Unterhaltung und politischer Selbstdarstellung	8
2.1 Konzepte der untersuchten Talkshows	8
2.2 Die Popularisierung von Sachverhalten.....	10
2.3 Personalisierung.....	14
2.4 Dramatisierung.....	17
2.5 Die Machtfrage in politischen Talkshows	27
3. Zusammenfassung und Ausblick.....	34
Anhang: Thematische Protokolle.....	35
Literatur	37

Sebastian Pfau

Ein Tag. Bericht aus einem deutschen Konzentrationslager 1939. Analyse eines Fernsehspiels von Egon Monk

Abstract	39
1. Einleitung.....	40
1.1 Egon Monk und Bertolt Brecht.....	41
1.2 Die Hamburger Zeit.....	42
1.3 Die neue Hamburgische Dramaturgie.....	42
2. <i>Ein Tag. Bericht aus einem deutschen Konzentrationslager 1939</i> (1965)	46
2.1 Charakterisierung wichtiger Personen	47
2.2 Verfremdungseffekte	49
2.3 Eine genaue Dokumentation mit Liebe zum Detail.....	53
2.4 Analyse wichtiger Sequenzen.....	54
2.5 Zusammenfassung	59
Anhang: Einstellungsprotokoll der Verhörsequenz.....	60
Literatur	61

Abstract

Politische Talkshows dominieren die Darstellung und Vermittlung von Politik im aktuellen deutschen Fernsehen: Jede Thematik scheint inzwischen mit *Talk* erfassbar, das Interesse von Politikern an Auftritten ist ungebrochen und das Publikum dankt mit hohen Zuschauerzahlen. Kritische Stimmen befürchten bereits den Bedeutungsverlust des Parlaments. – Um diesem Phänomen unserer politischen Kultur und Medienkultur nachzugehen, werden die drei politischen Talkshows *Sabine Christiansen*, *Berlin Mitte* und *Talk in Berlin* anhand ihrer Ausgaben nach dem „11. September“ analysiert. Dabei steht die Entwicklung des Genres zu *Unterhaltung* und *Infotainment* bei der Vermittlung politischer Inhalte im Vordergrund. Gleichzeitig wird gezeigt, wie die politische Talkshow mit dem politischen System verbunden ist, v.a. durch die inzwischen etablierte Tendenz zu „Symbolischer Politik“.

Ausgehend von den Informationen und Argumente versprechenden Konzepten der drei politischen Talkshows und ihrer allgemeinen Einschätzungen als Format des *Infotainments* erfolgt die Analyse anhand der Kategorien *Popularisierung*, *Personalisierung*, *Dramatisierung* und *Inszenierung*. Die Kategorien werden auf die häufigsten Themen und geladenen Gäste der drei politischen Talkshows in den letzten zwei Jahren sowie auf die exemplarisch ausgewählten Ausgaben nach dem „11. September“ angewendet: hier werden Wortbeiträge, Dramaturgie und kameratechnische Umsetzung untersucht. Nach dieser Analyse wird abschließend die „Machtfrage“ gestellt: Verblasst die journalistische Instanz des Moderators bzw. der Moderatorin im Schatten professioneller politischer Selbstdarstellung und torpediert die politische Talkshow damit ihre Funktion, zwischen Interessenvertretern und Publikum mit dem Ziel eines gut informierten Bürgers zu vermitteln?

Political Talk shows dominate the representation and intermediation of politics in current German television. It seems that every topic can be covered by *talk*, that politicians are deeply interested in it and that the audience reciprocate with high ratings. Critics are already worrying that parliament loses its important position within parliamentary democracy. – This paper discusses this phenomenon of our political culture and media culture at the example of three political talk shows: *Sabine Christiansen*, *Berlin Mitte* and *Talk in Berlin*. The analysis of the three talk shows will be focused on their discussions on September 11th, 2001. – The reflection on political talk shows includes the context of the media system regarding its trend towards *entertainment* and *infotainment* within the context of the political system and its trend towards *symbolic politics*. The analysis is based on the differentiation of *entertainment* and *information* as constitutive aspects in the development of political talk shows. On the other hand the analysis regards the concepts of the three political talk shows claiming *information* and *argumentation* within their self portrayals. The topics and guests from 2000 to 2001 as well as the discussions after September 11th 2001 will be analyzed regarding the statements, dramaturgy and camerawork: This will be realized by using typical elements of current mass media representations describing *infotainment: popularization, personalization, dramatization* and *production*.

Finally this article will discuss the question of political power: Are politicians able to dominate political talk shows by using their professional abilities to represent themselves in mass media? Does, as an result, the political talk show loose its journalistic authority?

Claudia Kusebauch

Die politische Talkshow in Deutschland. Eine exemplarische Analyse der Talkshows *Sabine Christiansen*, *Berlin Mitte* und *Talk in Berlin* nach dem 11. September 2001.

Einleitung

Talkshows nehmen heute einen großen Anteil in den Fernsehprogrammen ein und mehr noch: Sie prägen damit nicht nur die Fernsehkultur, sondern als prominentes Forum politischer Akteure auch die politische Kultur in Deutschland.

Im Folgenden soll am Beispiel der drei wichtigsten politischen Talkshows im deutschen Fernsehen danach gefragt werden, wie sich Talkshows als Orte der politischen Öffentlichkeit präsentieren und ob sie im Medium Fernsehen in der Lage sind, informative Formen der politischen Kommunikation zu etablieren. Werden in den politischen Talkshows überhaupt informative Ziele verfolgt oder steht der Unterhaltungswert und der Ereignischarakter von Politik inzwischen im Vordergrund? Gibt es im Fernsehen überhaupt ernsthafte politische Gespräche und Diskussionen oder gibt es nur noch *Politainment*?

„Der gelungene, erfolgreiche Talk-Show-Auftritt von Politikern kann als Musterbeispiel für die symbiotische Struktur des modernen Politainment betrachtet werden. Die einen bekommen Medienpräsenz und somit Machtressourcen, die anderen steigern ihre Einschaltquoten und über die Marktanteile auch ihre Werbeeinnahmen.“ (Dörner 2001, S. 134f.)¹

Um dem Urteil von Andreas Dörner über die politischen Talkshows im deutschen Fernsehen nachzugehen, soll in dieser Arbeit zunächst unvermittelt nach den beiden Systemen gefragt werden, die maßgeblich an dem Genre beteiligt sind: Mediensystem und politisches System. Die Betrachtung des Mediensystems thematisiert vor allem die Entwicklung des Fernsehens zum *Infotainment*: Es wird gezeigt, wie das Fernsehen Politik unter der „legitimen Legitimationsinstanz“ Einschaltquote (Bourdieu 1998, S. 36) vermittelt. Außerdem sollen Kategorien entwickelt werden, die den unterhaltenden bzw. informativen Charakter der politischen Talkshow bestimmen. Auf der Basis dieser Ergebnisse soll in einer zweiten Studie danach gefragt werden, wer tatsächlich die *Macht* in der politischen Talkshow hat: Politiker oder Moderatoren. Dazu wird das politische System im ersten Teil dieser Arbeit genauer betrachtet. Den Leitfaden der Analyse bilden Pierre Bourdieus Vorträge *Über das Fernsehen* (1998), in denen er bereits ganz wesentliche Voraussetzungen der folgenden Ausführungen formuliert hat.

Die folgende Arbeit entstand im Rahmen meiner Magisterarbeit, die am Institut für Medien- und Kommunikationswissenschaften der *Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg* eingereicht wurde.² Die dargestellten Ergebnisse bilden eine Zusammenfassung des Hauptteils.

Im Folgenden werden die politischen Talkshows *Sabine Christiansen*, *Berlin Mitte* und *Talk in Berlin* exemplarisch analysiert. Dies geschieht anhand der Sendungen, die jeweils zu den Terroranschlägen am 11. September 2001 gesendet wurden. Dieser thematische Schwerpunkt wurde gewählt, um eine homogene Vergleichsbasis zu gewährleisten. Die Gäste sowie die thematischen Konstellationen dieser Sendungen werden im Laufe der Arbeit an gegebener Stelle vorgestellt. Hierbei wird auch auf Material zu Gästen und Themenschwerpunkten der Sendungen in den Jahren 2000 und 2001 zurückgegriffen, das die jeweiligen Redaktionen freundlicherweise zur Verfügung gestellt haben.

¹ Auch Plake hält das Szenario der Talkshow für eine Chimäre eines sich im Fernsehen vollziehenden herrschaftsfreien, rationalen Diskurses zum Wohle des Gemeinwesens. Plake 1999, S. 85f.

² Kusebauch (2002)

1. Die politische Talkshow zwischen Mediensystem und politischem System

1.1 Kommerzialisierung und Unterhaltungszwang im Fernsehen

Vor allem seitdem auch private Veranstalter neben den öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten Hör- und Fernsehprogramme anbieten, seit dem 1. Januar 1984, steht die Resonanz beim Publikum im Mittelpunkt der Bemühungen aller Programmierer, in allen Programmsparten.³ Um die Zuschauer zu halten und im Kampf um die Einschaltquote mit den privaten Sendern konkurrieren zu können, mussten ARD und ZDF ihr Programm ändern und es der Konkurrenz anpassen.⁴ Zum einen reagierten die Öffentlich-Rechtlichen mit der Aufstockung des Unterhaltungsprogramms. Zum anderen forderte der drastische Zuschauerschwund im Informationsprogramm eine Reaktion von den öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten. Jens Tenscher unterscheidet dabei drei Schwerpunkte: Neben der Streichung von Politikmagazinen, Reportagen und Dokumentationen wurde an klassischen Magazinen wie *Monitor* und *Report* mit einem informativ-sachlichen Konzept als bewusstem Kontrapunkt festgehalten. Als dritte und vielleicht markanteste Reaktion macht Tenscher jedoch aus, dass auch ARD und ZDF bei der Informations- und Politikvermittlung auf die Komponente Unterhaltung setzten und sich für das *Infotainment*⁵ entschieden: Sie kopierten Formate und Themenstrukturen der Infotainmentsendungen privater Konkurrenzanbieter. Quantitativ folgte aus dieser Entwicklung absolut gesehen eine Steigerung der Sendungen mit politischem Inhalt und politischen Akteuren seit der Einführung des dualen Fernsehens: Im Jahr 1996 informierten mehr oder weniger insgesamt 70 politische Fernsehmagazine und Infotainmentsendungen im deutschen Fernsehen. Qualitativ wurde das Spektrum von Politik im Fernsehen heterogener und diffuser, während gleichzeitig Politik sowohl quantitativ als auch qualitativ marginalisiert wurde (Tenscher 1998, S. 193).

Als Paradebeispiel für diese Entwicklung kann das ZDF-Magazin *Frontal* gelten. Bei der ARD versuchte man der Boulevardisierungstendenz der privaten Magazine 1993 mit *ZAK*, einem bis dahin sehr erfolgreichen Magazin beim WDR, und seinem Nachfolger *Privatfernsehen* entgegenzutreten. Dabei griff man nicht auf klassische Konzepte politischer Magazine zurück, sondern setzte auf Politikvermittlung im Videoclipformat und den Moderator Friedrich Küppersbusch, der dem Magazin ein markantes Gesicht verlieh (Tenscher 1998, S. 198). Doch der Versuch, redaktionelle Arbeit und gründliche Recherche mit stilistischen Maßnahmen neu zu verpacken, hatte keinen Erfolg beim Zuschauer. *Privatfernsehen* wurde 1997 von der ARD abgesetzt.

Seit 1998 vermittelt sonntags nicht mehr Friedrich Küppersbusch Politik um 21.45 Uhr in der ARD, sondern Sabine Christiansen in ihrer Talkrunde *Sabine Christiansen*. Es stellt sich nun die Frage, ob dieses Format einen Ausweg aus dem Dilemma zwischen notwendiger Informationsvermittlung⁶ und ihrer Anreicherung mit unterhalten-

³ Bereits in der Konkurrenz zwischen den öffentlich-rechtlichen Sendern wurde massiv auf den Einsatz von Unterhaltungsformaten zurückgegriffen, vor allem in den 70er Jahren. Gerhard Lampe spricht von einer „nackten Konkurrenz zwischen Politik und Unterhaltung“, die mit dem dualen Rundfunksystem noch schärfere Züge angenommen habe (Lampe 2000, S. 429).

⁴ Während der Nutzungstrend bei Nachrichtensendungen, d.h. *Tagesschau* und *heute*, im Vergleich zu 1985 und 1995 stabil war, mussten die politischen Magazine der ARD und Auslandsmagazine von ARD und ZDF eine Halbierung der Zuschauerzahlen seit 1985 hinnehmen (Marcinkowski 1998, S. 177). Zu den Gewinnern unter den Informationsangeboten zählten dagegen *Frontal*, *Spiegel TV* und *Stern TV*, die jeweils knapp vier Millionen Zuschauer verbuchten.

⁵ Zur Definition des Terminus vgl. u.a. Tenscher 1998, S. 193. Pierre Bourdieu lehnt diese Art der Informationsvermittlung unter dem Stichwort „vermischte Meldungen“ oder auch „Omnibusthemen“ ab. Vgl. hierzu Bourdieu 1998, S. 22.

⁶ Medien in Deutschland obliegt es, über Absichten und Handlungen aller am politischen Prozess Beteiligten so vollständig, sachlich und verständlich wie möglich aufzuklären. In diesem Meinungsbildungsprozess, dem das Leitbild des gut informierten Bürgers zugrunde liegt (Meyn 1999, S. 33), kommt den öf-

den Elementen im Fernsehen anbietet. Kommt man mit dieser Programmänderung zurück zu einer ernsthaften, diskursiven Vermittlung von Politik? Während die Kritiker skeptisch sind⁷, dankt das Publikum mit hohen Zuschauerzahlen: Der sonntägliche Einbruch der Einschaltquote nach dem *Tatort* konnte um eine Stunde Talk mit Sabine Christiansen verschoben werden. *Sabine Christiansen* erreicht im Durchschnitt vier Millionen Zuschauer, etwa das Doppelte der Zuschauerzahlen, die der Programmplatz zuvor erzielte. Zudem konnte erfolgreich eine Konkurrenz zu dem gleichzeitig auf RTL gesendeten Magazin *Spiegel TV* und der auf SAT1 gesendeten Talk-Runde *Talk im Turm* mit Erich Böhme aufgebaut werden.

Doch diese Einschätzung des Programmplatzes durch Zuschauerzahlen beantwortet kaum die oben gestellten Fragen. Schalten die Zuschauer aufgrund des unterhaltenden Charakters der politischen Talkshow *Sabine Christiansen* ein oder weil ihnen ein informatives, diskursiv meinungsbildendes Forum geboten wird? Das Genre Talkshow ist jedenfalls eines, das aus dem unterhaltenden Programmsektor stammt und sich auch dort entwickelte. Das wird das folgende Kapitel zeigen.

1.2 Zwischen Inszenierung und Spontaneität: Die Talkshow im deutschen Fernsehen

Zwar bedienten sich die drei ‚Klassiker‘ und ‚Vorbilder‘ der Talkshow im deutschen Fernsehen *Je später der Abend, III nach 9* und *Kölner Treff*⁸ unterschiedlicher Konzepte. Allerdings hatten alle maßgeblich das Ziel, ihr Publikum zu unterhalten und nicht unabhängig von Unterhaltung zu informieren:

„Öffentliche Demontage überlebensgroßer Zeitgenossen?‘ Nein, das kann die Talk Show kaum leisten. Diese Liveshow ist nicht *Monitor* und nicht *Panorama*. Da uns das Instrument der Analyse fehlt, können wir zusammen mit einem kritischen Talk Master nur auf den verbalen Exhibitionismus unserer Gäste hoffen.“⁹ (von Barloewen/Brandenberg 1975, S. 88)

Die Expansion der Talkshow brachte aber auch eine Differenzierung des Genres mit sich, in der sich die überwiegend unterhaltende Vielfalt auch informativer Inhalte annahm. Das betrifft im Besonderen das noch heute vom SR ausgestrahlte *Nachtcafé* und die damals vom WDR 3 produzierte Talkshow *Drei vor Mitternacht* (Foltin 1994, S. 94). Zu diesem besonders politisch-informativen Bereich des Genres zählt auch die von SAT1 seit 1990 ausgestrahlte Talkshow *Talk im Turm*, die sich deutlich von den Nonsense-Talkshows, Bekenntnissows und dem Konfrontationstalk der privaten Rundfunkanstalten abgrenzte. Den Qualitätsanspruch bei *Talk im Turm* garantierte allein schon die aufwendige redaktionelle Arbeit unter der Leitung von Erich Böhme (Foltin 1994, S. 96). Konkurrenz erhielt *Talk im Turm* 1998¹⁰ von Sabine Christiansen mit ihrer politischen Talkshow *Sabine Christiansen* und 1999 von der vom ZDF ausgestrahlten Talkshow *Berlin Mitte* mit Maybritt Illner als Moderatorin.

fentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten ein besonderer Status zu. Sie haben den Auftrag, dem Bürger eine Grundversorgung an Information, Bildung, Kultur und Unterhaltung zu liefern. Nicht zuletzt müssen die Öffentlich-Rechtlichen den Parteien Sendezeit bereitstellen. Auf dem Informationssektor gelten heute noch ARD und ZDF als am zuverlässigsten und glaubwürdigsten (Darschin/Kayser 2001).

⁷ Vgl. die exemplarische Einschätzung von Tenschler 1998, S. 199.

⁸ Ausführlicher zu *Je später der Abend, III nach 9* und *Kölner Treff* vgl. Foltin 1994, von Barloewen/Brandenberg 1975, Steinbrecher/Weiske 1992. Zu einer Typologie der Talkshow heute vgl. Plake 1999, S. 32ff.

⁹ Vgl. auch Kalverkämpfer 1979, S. 411. Wolfgang Korruhn war zum Zeitpunkt dieser Äußerung freier Mitarbeiter des WDR und Talkshow-Redakteur.

¹⁰ Erich Böhme verließ 1998 *Talk im Turm*, das SAT1 daraufhin noch kurze Zeit von Stefan Aust weiterführen, aber nach kurzer Zeit einstellen ließ. Bis September 2003 war Erich Böhme als Moderator des *Grünen Salons* und von *Talk in Berlin* auf dem Nachrichtensender n-tv zu sehen.

Dieser kurze Abriss zur Entwicklung der Talkshow im deutschen Fernsehen zeigt, dass man sich bei der Darstellung von Politik bzw. Information bei *Sabine Christiansen, Berlin Mitte* und *Talk in Berlin* eines Genres bedient, das maßgeblich aus dem unterhaltenden Bereich stammt und auch immer noch in dieser Tradition steht. Allein der Begriff *Talkshow* und seine Zusammensetzung lassen dies nicht vergessen¹¹. Das muss jedoch nicht zwingend heißen, dass diesen politischen Talkshows jeglicher Informations- bzw. Wahrheitswert abzusprechen ist. Beitragen könnte dazu ein ganz wesentliches, die Talkshow konstituierendes Element: Das Genre Talkshow wurde in den 70er Jahren, d.h. zu Beginn seiner Entwicklung, weniger vor dem Hintergrund des Antagonismus *Unterhaltung vs. Information* diskutiert, der dieser Arbeit zugrunde gelegt wird. Vielmehr bewegte sich die Auseinandersetzung mit diesem Genre um das Gegensatzpaar *Spontaneität* und *Inszenierung*¹². Mit der Talkshow kam ein Genre ins deutsche Fernsehen, das versprach, ein neuartiges Sprechverhalten zu provozieren. Die größte Enttäuschung nach den Anfängen der Talkshow im deutschen Fernsehen lag in der Erkenntnis, dass Diskussionen im Fernsehen nicht einfach Fernsehdiskussionen sind, auch wenn *III nach 9* diesem Ideal auf der Spur zu sein schien (Steinbrecher/Weiske 1992, S. 144). Fernsehen inszeniert eben immer. Trotzdem haftet auch heute noch dem Genre Talkshow ein gewisser Realitätseffekt an:

„Jede Talkshow, auch das politische *Forum*, verbindet sich mit dem Versprechen, etwas zu offenbaren. [...] Zur Paradoxie dieses Formats gehört es, dass es die Show – zumindest scheinbar – unterläuft.“¹³

Liegt also in der spontanen Dynamik, in der Form des Plauderns die Chance der Talkshow zur demokratischen, meinungsbildenden Politikvermittlung? Die Konzepte der drei politischen Talkshows *Sabine Christiansen, Berlin Mitte* und *Talk in Berlin* stellen jedenfalls den Informationswert der Runden im Dienste des Zuschauers in den Vordergrund und nicht den Unterhaltungswert. Bevor diese Konzepte genauer betrachtet werden, ist jedoch noch das Verhältnis von Politik und Medien zu beleuchten.

1.3 Politik und Medien – Eine symbiotische Beziehung?¹⁴

Insbesondere die konventionellen Fernsehdiskussionen wie *Bonner Runde* oder *Journalisten fragen Politiker antworten* haben den Verdacht einer *Superstruktur* zwischen Journalisten und Politikern immer wieder genährt.¹⁵ Und dies nicht selten durch Zufälle: Der Moderator Johannes Gross verabschiedete seine Gäste aus der *Elefantenrunde*¹⁶ nach der offiziellen Verabschiedung von den Zuschauern einmal mit dem Satz: „Kinder, ihr wart großartig.“¹⁷ Diese vom Zuschauer durch einen versehentlich noch nicht abge-

¹¹ Zur Diskussion der Begriffe *Talk* und *Show* vgl. von Barloewen/Brandenberg 1975, S. 126 und Kalverkämpfer 1979.

¹² Vgl. dazu den grundlegenden Band *Talk Show. Unterhaltung im Fernsehen = Fernsehunterhaltung?* von von Barloewen/Brandenberg 1975.

¹³ Plake 1999, S. 35. Vgl. hierzu auch Kalverkämpfer 1979, S. 416.

¹⁴ Bei dieser Betrachtung darf nicht außer Acht gelassen werden, dass es Beziehungen zwischen Politik und Medien von jeher gegeben hat, zumal im deutschen Mediensystem, in dem Parteien der Zugriff auf öffentlich-rechtliche Rundfunkanstalten über die Besetzung der Rundfunkräte gesichert ist. Und vor allem politische Parteien verstanden es immer gut, dieses Privileg vollständig auszunutzen: Beispielsweise erstritten sich Politiker beim ZDF das Recht auf Teilnahme an politischen Fernsehdiskussionen. Vgl. dazu Holly/Kühn/Püschel 1986.

¹⁵ Andere politische Fernsehdiskussionen waren: *Fernsehdiskussion* (ARD), *Bürger fragen Politiker antworten* (ZDF), *Fünf nach zehn* (ZDF), *Pro und Contra* und *Schlag auf Schlag* (ARD). Vgl. Holly/Kühn/Püschel 1986.

¹⁶ Zu den *Elefantenrunden* trafen und treffen sich nach den Wahlen Spitzenpolitiker bei ARD und ZDF, um über den Ausgang der Wahl für die Beteiligten zu sprechen.

¹⁷ Zitiert nach Weischenberg 1997, S. 123. Andere Beispiele für die engen Beziehungen zwischen Politikern und Journalisten in: Schulz 1997 und Weischenberg 1997. Zur Entwicklung der Beziehung zwischen

schalteten Studioton mitgehörte Bemerkung musste umso mehr verwirren, da sich zuvor die Teilnehmer der Diskussion politisch zerfleischt hatten. Doch der Etikettenschwindel wird von zwei Seiten betrieben (Holly/Kühn/Püschel 1986, S. 28ff.). Paradigmatisch dafür ist der wahrscheinlich für die Wahl im Jahre 1969 entscheidende Auftritt von Walter Scheel in der Sendung *Drei Tage vor der Wahl*, den er für eine koalitionspolitisch entscheidende Aussage benutzte. Reinhard Appel, Moderator von *Journalisten fragen Politiker antworten*, deutete diesen Auftritt als Bedeutungsgewinn für die Diskussionssendung, die dadurch den Status eines politischen Entscheidungsforums und bedeutsamen Informationsträgers für Wähler und Gewählte entwickelt habe (Fischer 1993, S. 159). Vielleicht profitierten kurzfristig tatsächlich beide Seiten, langfristig sind wohl eher die Journalisten „zu Mücken geworden, weil sie die bekannten Politiker selbst zu Elefanten gemacht haben.“ (Weischenberg 1997, S. 152)

Doch scheint es, als habe sich in den 80er bzw. 90er Jahren das Verhältnis von Medien und Politik qualitativ verändert. Nach Hoffmann/Sarcinelli ist diese Veränderung einerseits Ausdruck des gestiegenen Legitimationsbedarfs der Politik und der damit verbundenen Ausweitung politischer Kommunikation und andererseits Ausdruck der Expansion und Kommerzialisierung der Medien (Hoffmann/Sarcinelli 1998, S. 736). Die mediale Entwicklung in den 80er und 90er Jahren habe den Bedarf an politischer Legitimation, der bereits seit den 60er Jahren durch die Vergesellschaftung von Politik und die Entgrenzung von politischen Entscheidungsräumen hervorgerufen wurde, noch einmal drastisch erhöht.

Auf die Auflösung traditioneller Wählerbindungen und den hohen Anteil an Wechselwählern, der heute bereits auf 40 bis 60 Prozent geschätzt wird, reagierte das politische System vor allem mit der Konzentration der Politikvermittlung auf situative Faktoren und mediengerechte Darstellungen (Schulz 1997, S. 194ff.). Politikvermittlung fällt heute zum größten Teil in die Hände von so genannten *Spin doctors*, von PR-Fachleuten also, die Medienstrategien vor allem im Wahlkampf entwickeln. Dazu zählt hauptsächlich das Konstruieren von Images, die durch die Medien kommunikativ stabilisiert werden. Die neuen Strategen betreiben ein ausgefeiltes Ereignis- und Themenmanagement, das die Medien mit Pressemitteilungen, Pressekonferenzen oder anderen inszenierten Ereignissen, so genannten *Pseudoereignissen*, versorgt.¹⁸ Für Spitzenkandidaten bzw. Spitzenpolitiker werden Auftritte sorgfältig geplant und kalkuliert. Gleichzeitig verblasen politische Ideen und Programme hinter dem *Personenkult* der Spitzenkandidaten, wodurch nicht zuletzt auch politische Gremien und institutionelle Verfahren einen Bedeutungsverlust erleiden. Nicht politische Programme entscheiden über Erfolg, so Andreas Dörner, sondern gelungene Auftritte (Dörner 2001, S. 118). Am symptomatischsten für diese Entwicklung ist der Wahlkampf des Jahres 1998: Man ließ die „reale Welt in der Leichtigkeit des Seins einer unterhaltenden Als-ob-Welt“ aufgehen – ein Konzept, mit dem Gerhard Schröder den Titel „Medienkanzler“ erhielt.¹⁹

Zum Leitmedium dieser Art der Politikvermittlung wurde das Fernsehen; ein Umstand, der Pierre Bourdieu unter anderen zu seiner Kritik *Über das Fernsehen* veranlassete (Bourdieu 1998, S. 22f.). Das Fernsehen gilt heute als wichtigste Informationsquelle für politische Sachverhalte (Schulz 1997, S. 111): Zum einen kann übers Fernsehen das größte Publikum erreicht werden, da in Deutschland fast jeder Haushalt einen Fernseher besitzt. Zum anderen scheint gerade im politischen System noch immer die Vorstellung

Journalisten und Politikern vor allem in den Öffentlich-Rechtlichen im Zuge der Ausgewogenheitsdebatte vgl. Lampe 2000.

¹⁸ Diese Versorgung wird von den Medien auch nur allzu oft und allzu gern ohne zusätzliche Recherche hingenommen. Zur Abhängigkeit von Journalisten von Pressearbeit als Informationsquelle und zu Hintergrundgesprächen von ausgewählten Journalisten mit Politikern vgl. vor allem Schulz 1997, S. 217ff.

¹⁹ Dörner 2001, S. 121. Vgl. auch allgemein zum Bundestagswahlkampf 1998 Dörner 2001.

von der Wirkungsallmacht des Fernsehens zu greifen.²⁰ Das Fernsehen gilt durch seine visualisierende Authentizität und Aktualität suggerierende Präsentationsweise im Allgemeinen noch immer als glaubwürdig und objektiv. Es bildet damit ein einzigartiges Forum zur Selbstdarstellung, vor allem für die Politik.²¹

Politik für das Fernsehen zeichnet sich im dualen Rundfunksystem zusehends durch „eine fernsehgerechte Visualisierung, Inszenierung, Ritualisierung, Emotionalisierung und vor allem durch eine – auch auf Unterhaltung ausgelegte – Personalisierung“ (Tenscher 1998, S. 191) aus. Diese Ausrichtung der darzustellenden politischen Sachverhalte und Zusammenhänge auf so genannte *Nachrichtenfaktoren* [vgl. zu diesem Begriff 3.1.1] wird nur allzu treffend mit dem Begriff *Symbolische Politik* bezeichnet.²² Das Fernsehen, gerade in seiner beschriebenen Tendenz zu *Infotainment* und Unterhaltung, bietet *Symbolischer Politik* ein ideales Forum. In den vergangenen Jahren erschienen Politiker immer häufiger in Fernsehshows, in denen sie sich als Privatmenschen ‚wie du und ich‘ profilierten. Umgekehrt wurden Aktionen von Politikern, *Pseudoereignisse*, gern in die Programme aufgenommen, wie etwa der Fallschirmabsprung von Jürgen Möllemann, bei dem das Logo seiner Partei unübersehbar war.

Die enge Kopplung von Politik und Entertainment, von politischer und unterhaltender Kommunikation hat offenbar in den letzten Jahren ein neues Ausmaß angenommen. Sie gründet sich auf dem gemeinsamen Interesse von politischen Akteuren, Fernsehmachern, aber auch Zuschauern an „einer in sich stimmigen Geschichte mit klar verteilten Rollen“ (Hoffmann/Sarcinelli 1998, S. 733). Diese beiden Ebenen der unterhaltenden Politik und der politischen Unterhaltung sowie ihre gegenseitige Instrumentalisierung beschreibt Andreas Dörner mit dem Begriff *Politainment* (Dörner 2001), der ähnlich wie der Terminus der *Symbolischen Politik* den emotionalen Zugang zur politischen Welt beschreibt. Politik im Unterhaltungsformat ist nach Dörner heute der typische Erfahrungsraum, in dem Bürgern Politik zugänglich werde. Politik werde in diesem Format konsensfähig – auch ohne parteipolitisch relevante Diskussionen.

Das Problem dieser mediengerechten Darstellung von Politik in Form von Ritualen, Stereotypen, Symbolen und geläufigen Denkschemata ist, dass diese Art der Politikvermittlung zu einer allgemein akzeptierten Vorstellung von politischer Wirklichkeit geworden ist. Die Inszenierung von Politik ist für das Publikum längst politische Realität, wobei politisches *Handeln* hinter der Medienbühne weitgehend im Dunkeln bleibt:

„Das Politische löst sich hier im Privaten auf und bleibt doch politisch relevant, insofern die Popularitätsgenerierung durch Medienpräsenz sich letztlich durchaus auf den Wählermarkt auswirken kann.“ (Dörner 2001, S. 146f.)

²⁰ Diesen Glauben an eine direkte Wirkung der Politikberichterstattung schürte vor allem die Meinungsforscherin Elisabeth Noelle-Neumann mit ihren Einschätzungen zu den Niederlagen der Unionsparteien in der Bundestagswahl 1972 und 1976, die sie auf die Berichterstattung in den Medien zurückführte. Vgl. Hoffmann/Sarcinelli 1998, S. 729ff.

²¹ Dieser allgemeinen Einstellung zum Fernsehen steht der Glaubwürdigkeitsverlust des Fernsehen in den letzten Jahren gegenüber. Vgl. Meyn 1999. Zur gleichzeitigen Erscheinung der *Politikverdrossenheit* und zum vermuteten kausalen Zusammenhang zwischen der unterhaltenden Darstellung von Politik und *Politikverdrossenheit* bei Hans Mathias Kepplinger vgl. Tenscher 1998, S. 205; Meyn 1999, Schulz 1997.

²² Das Konzept dieses Begriffs geht auf Murray Edelman zurück, der auf *Symbolische Politik* als inszeniertes Schauspiel sah, das von der eigentlichen politischen Realität ablenke. Edelman geht von einer Dopplung der politischen Realität aus: *Symbolische Politik* als politische Kommunikation sei vorgebliche Kommunikation. Sie setze auf die Beweiskraft der Sinne und nicht auf die der Argumente. Damit entziehe sich politische Kommunikation in ihrer Symbolik und mystifizierenden Ritualisierung dem Diskurs. Vgl. Edelman 1976. Vgl. auch Hoffmann/Sarcinelli 1998, S. 736 und Schulz 1997, S. 12.

1.4 Zusammenfassung

Die Palette politischer Informationssendungen auf allen Kanälen, aber vor allem bei öffentlich-rechtlichen Anbietern hat sich vergrößert und im Zeichen von *Infotainment* sowie durch die Platzierung in ein buntes Programmumfeld qualitativ verändert. Gleichzeitig passten sich die politischen Akteure in ihren Darstellungsformen den im Fernsehen typischen Auswahl- und Präsentationsregeln an.²³ Ein wesentliches Element der Politikvermittlung im Fernsehen und damit dieser beiden Entwicklungslinien ist die politische Talkshow.²⁴ Der Reiz der Talkshow ergibt sich aus dem spontanen, unerwartet entlarvenden, sich aus dem Gespräch ergebenden Moment, um das sich bezeichnenderweise die ersten Talkshows maßgeblich bemühten. Möglicherweise qualifiziert dieses Moment die Talkshow für ein hervorragendes Instrument direkter Demokratie (Bourdieu 1998, S. 13). Dafür sprechen gerade die resignierenden Erfahrungen mit konventionellen politischen Fernsehdiskussionen mit Politikern über Politik (Holly/Kühn/Püschel 1989, S. 1). Kann die Talkshow eine Demontage der erfahrungsgemäß propagandistischen Interessen von Politikern leisten? Oder sind Politiker durch ihre fernsehgerechte Darstellungs- und Kommunikationskompetenz (Tenscher 1998, S. 205) in der Lage, das spontan-entlarvende Moment zu unterlaufen?²⁵ An dieser Stelle soll den dieser Arbeit zugrunde gelegten politischen Talkshows *Sabine Christiansen, Berlin Mitte* und *Talk in Berlin* die Möglichkeit gegeben werden, Stellung zu nehmen.

2. Die politischen Talkshows *Sabine Christiansen, Berlin Mitte* und *Talk in Berlin* – Zwischen Information, Unterhaltung und politischer Selbstdarstellung

2.1 Konzepte der untersuchten politischen Talkshows²⁶

Die folgenden Ausführungen basieren ausschließlich auf den im Internet dargestellten Selbstdarstellungen der drei politischen Talkshows sowie auf Fragen, die der Redaktion von *Sabine Christiansen*, vertreten durch Stephan Clausen, gestellt wurden²⁷.

Die Selbstdarstellungen der drei politischen Talkshows *Sabine Christiansen, Berlin Mitte* und *Talk in Berlin* vermitteln den Eindruck anspruchsvoller Information. So verwenden die Redaktionen für die politischen Talkshows den Begriff „Diskussion“ bzw. „diskutieren“ und suggerieren mit dem Verweis auf die Vermittlung von Informationen

²³ Siegfried Weischenberg spricht in Bezug auf Journalisten und Politiker von einem *Supersystem*: „Politik, Wirtschaft und Medien sind Teil eines *Supersystems*, verbunden durch gegenseitige Anpassungsprozesse, ähnliche Interessen und Zwänge.“ Weischenberg 1997, S. 154f.

²⁴ *Sabine Christiansen* erreicht wöchentlich zwischen fünf und sieben Millionen Zuschauer, *Berlin Mitte* durchschnittlich 2,5 Millionen. Schon ist auch die Rede von einem Bedeutungsverlust des Parlaments, wie unlängst vom Präsidenten des Bundestages Wolfgang Thierse befürchtet.

²⁵ Das soll nicht heißen, dass sich diese Medienkompetenzen von Politikern erst in den letzten zehn Jahren entwickelt haben. Holly/Kühn/Püschel widmen sich in einem Großteil ihrer Ausführungen diesen Kompetenzen, mit denen sich Politiker spätestens vor ihrem ersten Auftritt in einer Fernsehdiskussion vertraut machen mussten. Vgl. Holly/Kühn/Püschel 1986.

²⁶ Für die drei politischen Talkshows *Sabine Christiansen, Berlin Mitte* und *Talk in Berlin* soll die Definition der Debattenshow von Klaus Plake gelten, die Plake als Foren für politische Themen und Fragen von öffentlichem und allgemeinem Interesse einordnet. Zu den Gästen gehören Personen, die von diesen thematisierten öffentlichen Problemen betroffen sind, Angehörige von Organisationen oder Interessenvertreter und Politiker. Im Mittelpunkt der Debattenshow stehen das Thema und Argumente zu diesem Thema. In dieser Arbeit wird überwiegend, schon aus der Thematik heraus, der Begriff *politische Talkshow* verwendet. Aus stilistischen Gründen wird aber auch auf die Bezeichnung *Diskussionsrunde* oder *Runde* ausgewichen. Vgl. zur Definition der politischen Talkshow auch Tenscher 1999.

²⁷ Die Fragen wurden Stephan Clausen per E-Mail gestellt; Vgl.: Clausen, Stephan. Beantwortung der Fragen zum Konzept. 18.03.02. <stephan.clausen@medienkontor.de>

und den Austausch von Argumenten auf ideale Formen des Gesprächs.²⁸ Zudem geben die Redaktionen von *Sabine Christiansen* und *Berlin Mitte* an, dass es ihnen tatsächlich um einen rationalen Austausch von Argumenten gehe, der prinzipiell Konsens zum Ziel hat. Sie sehen die beiden politischen Talkshows als Teil einer meinungsbildenden Öffentlichkeit: Die Diskussionsrunde von *Sabine Christiansen* soll „Gästen stellvertretend für den Zuschauer die wirklich wichtigen Fragen stellen“ und *Berlin Mitte* soll „informieren, interpretieren, kritisieren und unterhalten“. Die Redaktion von *Talk in Berlin* betrachtet ihre politische Talkshow als eine der „wichtigsten politischen Diskussionsrunden im deutschen Fernsehen“.

Gleichzeitig wird deutlich, dass der Austausch von Argumenten von den Redaktionen der drei politischen Talkshows mit unterhaltenden Ansprüchen verbunden wird. Das kommt vor allem in den Formulierungen der Selbstbeschreibungen zum Ausdruck: Die Redaktion von *Sabine Christiansen* benutzt etwa zur Beschreibung ihrer Sendung die Wörter „kontrovers“, „interessant“ und „spannend“. Die Redaktion von *Berlin Mitte* verwendet für die Diskussionsrunde ebenfalls den Begriff „kontrovers“ und die Redaktion von *Talk in Berlin* garantiert „immer lebendige Auseinandersetzungen“. Die Redaktion von *Berlin Mitte* ist die einzige, die neben dem Anspruch auf Information auch den Unterhaltungsanspruch formuliert.

Mit Blick auf den Zuschauer werden von den Redaktionen von *Sabine Christiansen* und *Berlin Mitte* vorzugsweise prominente Gäste eingeladen. Die Redaktion von *Sabine Christiansen* sieht darin eine Garantie, dem „Zuschauer Informationen aus erster Hand“ zu vermitteln und die Redaktion von *Berlin Mitte* hofft mit der Einladung von Entscheidungsträgern auf ein erhöhtes Interesse der Zuschauer. Die Redaktion von *Talk in Berlin* verzichtet dagegen nach eigenen Angaben auch schon mal auf Rang und Namen von Gästen zugunsten eines „wirklichen“ Beitrags zum Thema. In dieser Formulierung deutet sich ein Widerspruch zwischen der Anwesenheit von prominenten Gästen und dem Informationswert der Diskussionsrunden an. Ob dieser Widerspruch tatsächlich besteht, soll die Analyse zeigen.

Sollte der von den Redaktionen der drei politischen Talkshows formulierte informative Anspruch tatsächlich in den produzierten Sendungen eingelöst werden, so müssten die politischen Talkshows den Vorwürfen standhalten, die in den Kapiteln 1.1 bis 1.4 dargestellt wurden (Kapitel 1.1 bis 1.4).

Im Besonderen sei an dieser Stelle noch einmal auf die Schlagworte von Otfried Jarren hingewiesen, mit denen er die zu erwartende Entwicklung der Politik- bzw. Informationsdarstellung charakterisiert: starker Unterhaltungsbezug (*Infotainment*), *Personalisierung* und *Intimisierung* sowie *Popularisierung von Sachverhalten*, *Dominanz zentraler Akteure* in der Berichterstattung (*Eliten-Bonus*), *Verkürzung politischer Sachverhalte* durch mediale Zwänge (wie Visualisierung) und nicht zuletzt der Bedeutungsgewinn von *Nachrichtenfaktoren* (wie *Aktion*, *Sensation*, *Emotion*, *Konflikt*) (Jarren 1998, S. 87f.). Jens Tenscher erweiterte diese Beschreibung um *Dramatisierung*, *Entpolitisierung* und *Boulevardisierung*, die aus der Tendenz zu *Infotainment* und zur Platzierung von Politik in ein ‚buntes Programmumfeld‘ hervorgehe (Tenscher 1998, S. 204). Die hiesige Analyse der drei politischen Talkshows orientiert sich an diesen Charakteristika und stellt ihr die Untersuchungskategorien *Popularisierung*, *Personalisierung*, *Dramatisierung* und *Inszenierung* und die *Machtfrage* in den politischen Talkshows voran.

²⁸ Vgl. Habermas 1962. Jürgen Habermas formulierte mit dem Begriff vom *herrschaftsfreien Diskurs* eine idealisierte Form des Gesprächs, der ausschließlich dem Austausch von Argumenten unter der Maßgabe der Vernunft und dem Ziel eines Konsenses dient. Zu den folgenden Ausführungen vgl. die Konzepte der politischen Talkshows: <<http://www.ave.de/allgemein.php?dummy=0&sendung=1&label=1>>; <<http://www.n-tv.de/550886.html>>; <http://www.sabine-christiansen.de/c_inside.html>; <<http://zdf.de/programm/34347/index.html>>.

2.2 Die Popularisierung von Sachverhalten

Die Kategorie der *Popularisierung* wurde im Folgenden über so genannte *Nachrichtenfaktoren* operationalisiert. Sie konkretisieren Pierre Bourdieus Beschreibung journalistischer Wahrnehmungskategorien, die er vor allem in ihrer funktionalen Zuspitzung auf das Erkennen von Sensationellem und Spektakulärem betrachtet (Bourdieu 1998, S. 51). Die Theorie der *Nachrichtenfaktoren* geht auf die Annahme zurück, dass sich die Auswahl der Nachrichten in der Berichterstattung nach bestimmten Faktoren richtet, die an den Darstellungsmöglichkeiten, den Mechanismen der Programmgestaltung, dem Unterhaltungswert, aber auch an den Interessen der jeweiligen Produzenten ausgerichtet sind. Damit spiegeln Nachrichten in den Medien nicht nur das Weltgeschehen und den Informationswert von Ereignissen wider, sondern repräsentieren durch die Interpretationsleistung von Journalisten deren Weltsicht und ihre Stereotype.²⁹ Es werden bevorzugt solche Geschehnisse in die Berichterstattung aufgenommen, die *Ereignischarakter* haben, beispielsweise Übergriffe auf bestimmte Menschengruppen, Umweltkatastrophen oder auch Wahlerfolge. Die Geschehnisse müssen darstellbar sein, dabei außergewöhnlich und überraschend in Folgen und Ausmaß; sie müssen für die Rezipienten von unmittelbarer Bedeutung sein; sie müssen von *nationaler* Bedeutung sein, wobei vorzugsweise Ereignisse gezeigt werden, die in den Ländern der westlichen Welt gezeigt und gesehen werden; sie thematisieren zumeist einen konkreten Konflikt bzw. einen bestimmten Streitwert, der zudem ganz klar strukturierbar sein muss: Mehrdeutig interpretierbare Konflikte bzw. Ereignisse würden eine komplexere Darstellung und Bearbeitung, mehr Zeit und die Einbettung in Bedeutungskontexte erfordern. Folglich wird weniger über die Ursachen und Zusammenhänge von *Ereignisentwicklungen* als über Ereignisse als spektakuläre Momente berichtet.

Der Aspekt der *Popularisierung* von Sachverhalten in den politischen Talkshows *Sabine Christiansen*, *Berlin Mitte* und *Talk in Berlin* wird vor diesem Hintergrund im Folgenden vor allem anhand der Auswertung von Themen in den Jahren 2000 und 2001 sowie anhand der Themen in den Ausgaben nach dem 11.09.2001 dargestellt.

2.2.1 Ereignisse, Konflikte und Auseinandersetzungen

Die Themen der drei politischen Talkshows in den Jahren 2000 und 2001 zeigen eine klare Präferenz der Redaktionen für innenpolitische Auseinandersetzungen und aktuelle, ‚große‘ Themen – dies gilt insbesondere für *Sabine Christiansen* und *Berlin Mitte*. So stehen etwa im Jahr 2000 die BSE-Fälle und im Jahr 2001 die terroristischen Anschläge in den USA vom 11. September 2001 im Mittelpunkt.

Die innenpolitischen Auseinandersetzungen basieren dabei immer auf eindeutigen Konflikten bzw. konkreten Streitobjekten zwischen Regierung und Opposition.³⁰ Im Idealfall

²⁹ Diese *Nachrichtenfaktoren* sind wesentliches Element einer Theorie der Nachrichtenselektion von norwegischen Forschern (u. a. Östgaard), die bereits in den 60er Jahren aufgestellt wurde (vgl. dazu Schulz 1997, S. 68). Im Ergebnis tauchen die Ereignisse, den *Nachrichtenfaktoren* entsprechend, häufiger in den Medien auf. Gleichzeitig ist die Darstellung der Ereignisse zugunsten der *Nachrichtenfaktoren* verzerrt. Grundlage für die folgenden Ausformulierungen bildete Schulz 1997. Die Theorie der Nachrichtenselektion mit ihrem Kernelement der *Nachrichtenfaktoren* wurde in verschiedenen empirischen Untersuchungen verwendet, z.B. Rosengren 1974 und Staab 1990.

³⁰ Der Verdacht, dass bei dieser Thematik Regierung oder Opposition bevorzugt oder benachteiligt behandelt wurden, bestätigte sich nicht. Zwar wird verstärkt auf Aktivitäten der Regierung reagiert, allerdings sind die Themen dann sehr ausgewogen besetzt.

können sogar *Anlass* und *Streitobjekt* unmittelbar verbunden werden, wie etwa beim überraschenden Durchbruch der Regierung im Bundesrat mit der Steuerreform im Jahr 2000.³¹

Vor allem bei *Sabine Christiansen* und *Berlin Mitte* ist erkennbar, dass die Redaktionen unmittelbar auf durch die Politik inszenierte Ereignisse sowie überraschend auftretende Begebenheiten mit einer Thematisierung reagieren. Aus diesem Trend schert lediglich *Talk in Berlin* in einem bestimmten Maß aus. Bereits im Jahr 2000 favorisierte *Talk in Berlin* im Gegensatz zu *Sabine Christiansen* und *Berlin Mitte* nach den innenpolitischen Themen die gesellschaftlichen Themen deutlich vor aktuellen, großen Themen. Diese Favorisierung der gesellschaftlichen Themen wird auch im Jahr 2001 beibehalten und trotz der Ereignisse in New York und der Wahl in Berlin sogar ausgebaut. Damit ist der Anteil der gesellschaftlichen Themen bei *Talk in Berlin* im Jahr 2001 etwa doppelt so groß wie der bei *Sabine Christiansen* und *Berlin Mitte*.

Die hier als gesellschaftlich benannten Themen betreffen übergreifend Parteien, gesellschaftliche Institutionen und den einzelnen Bürger, nicht maßgeblich die Wähler. Sie basieren auf keinem unmittelbaren Anlass, thematisieren keinen konkreten Konflikt und sind nicht immer eindeutigen Fronten zuzuordnen. Sie erfordern ein komplexeres Vorgehen in Gästerauswahl und Thematisierung. Allerdings gehören zu diesem thematischen Bereich auch Themen, die auf bestimmte Ereignisse oder Konflikte zurückgehen, etwa auf den Fall der entführten und ermordeten Ulrike Brandt und damit auf das Thema Kindesmissbrauch. An dieser Stelle zeigt sich eine weitere Differenz zwischen *Sabine Christiansen*, *Berlin Mitte* und *Talk in Berlin*. Denn bei *Talk in Berlin* werden nicht nur mehr gesellschaftliche Problematiken thematisiert, sondern auch mehr gesellschaftliche Probleme ohne konkreten Anlass und ohne konkreten Konflikt wie beispielsweise *Frauen heute: Kinder statt Karriere?* am 25.02.2001.

Wie sehr allerdings auch in den Diskussionsrunden vermeintlich relevante Themen, unmittelbare Ereignisse und nicht deren Entstehung und Ursachen diskutiert werden, zeigen die Ausgaben von *Sabine Christiansen*, *Berlin Mitte* und *Talk in Berlin* direkt nach den Ereignissen am 11.09.2001.

³¹ Vgl. auch Weischenberg 1997, S. 147. Dass die drei politischen Talkshows in ihren Konzepten schreiben, sie wollen jeweils das ‚aktuelle Thema der Woche‘ behandeln, bildet dazu keinen Widerspruch. Die Thematisierung der Anschläge am 11.09.01 und deren Folgen etwa wird von den drei politischen Talkshows ganz subtil durch aktuelle Wahlentscheidungen innerhalb Deutschlands unterbrochen. Das ereignisreichere und Deutschland unmittelbar betreffende Ereignis der Wahl in Berlin wurde vor dem sich hinziehenden Gegenschlag bevorzugt.

2.2.2 Popularisierung in den Diskussionsrunden³²

Mit Abstand am häufigsten werden bei *Sabine Christiansen* und *Talk in Berlin* der scheinbar bevorstehende militärische Gegenschlag und der terroristische Anschlag am 11.09.2001 selbst diskutiert. Dabei thematisiert *Talk in Berlin* den Gegenschlag mit Abstand am stärksten.³³ In *Berlin Mitte* am 13.09.01, also nur zwei Tage nach den Anschlägen, erhält der Anschlag selbst Priorität vor dem möglichen Gegenschlag der Amerikaner. Dies unterstützt noch einmal, wie sehr die drei politischen Talkshows dem Maßstab der Aktualität unterliegen: Am Ende der Woche verlagerte sich die Diskussion um die Anschläge in den USA mit einem wachsenden Zeitraum vom Ereignis selbst weg und hin zum Gegenschlag bzw. zu möglichen militärischen Folgen des Anschlags. Die von den Moderatoren zu Beginn der Runden gestellten Fragen untermalen diese thematische Akzentverlagerung vom Anschlag zum Gegenschlag: Im Gegensatz zu Maybritt Illner, die zu Beginn und im Verlauf der Sendung verstärkt Fragen zu den Tätern der Anschläge und zu Versäumnissen der CIA stellt, fragen Sabine Christiansen und Erich Böhme ihre Gäste unmittelbar nach ihren Vermutungen und Meinungen zu militärischen Gegenschlägen der USA. So entscheiden sich dann auch die Gäste der drei Talkshows nicht maßgeblich selbst für die Themen. Vor allem Erich Böhme führt seine Gäste immer wieder auf das Thema ‚Gegenschlag‘ zurück. Auch Sabine Christiansen macht die militärischen Maßnahmen nach den Anschlägen zum Schwerpunkt ihrer Fragen.

Dass der Schwerpunkt der Diskussionen nach den Anschlägen am 11.09.2001 nicht selbstverständlich auf dem ‚Gegenschlag‘ liegen muss, zeigt die Thematisierung der politischen, wirtschaftlichen, ökologischen und sozialen Maßnahmen nach den Anschlägen. Allerdings bleibt es in allen drei Diskussionen bei der Benennung dieser Themen, um dann gleich wieder auf den militärischen Gegenschlag zu kommen.

Im Übrigen wird im Zusammenhang mit diesem militärischen Gegenschlag sehr undifferenziert von *Krieg* gesprochen, da es eigentlich nicht um einen konventionellen Krieg geht, sondern um die Beschneidung und Bekämpfung des Terrorismus. Zum Thema Terrorismus finden sich allerdings die wenigsten Beiträge.

³² Die diskutierten Themen in den drei Ausgaben der politischen Talkshows konnten unter insgesamt 13 Themenschwerpunkten zusammengefasst werden: Anschlag (Täter, Opfer, Ermittlungsstand und Bewertungen des Anschlags), Gegenschlag (ein möglicherweise bevorstehender militärischer Gegenschlag, Beteiligte, Legitimation, laufende Konsultationen o.Ä.), Maßnahmen nach dem Anschlag (wirtschaftlich, sozial und ökologisch), Terrorbekämpfung (Erfahrungen mit Bekämpfung des Terrorismus), Innenpolitik (Bundeswehr und Zuwanderung), (Thema Sicherheit), Islam als Religion, Islam-Staaten, Situation in Afghanistan, Osama Bin Laden, Terrorismus im Allgemeinen, Reaktion der Amerikaner (Einschätzungen, Bewertungen und Informationen zur amerikanischen Reaktion auf den Anschlag), Politik der Amerikaner (u.a. aggressive Wirtschaftspolitik, Globalisierung). Da die Aussagen zu diesen Punkten in ihren Intentionen sehr unterschiedlich waren, wurden diese in einer weiteren Übersicht noch einmal als informativ (sachliche, nicht emotionale Aussagen über u.a. NATO-Beschlüsse, Hintergründe zu Afghanistan, Islam oder kulturell-religiöse Zusammenhänge), spekulativ (Spekulationen zu Anschlag und Gegenschlag, Notwendigkeiten zur Sicherheit oder in Bezug auf Bundeswehr) und emotional (u.a. Bewertungen von Reaktionen oder Politik der Vergangenheit, ethisch-moralische Legitimationsversuche für eine Beteiligung am Militärschlag Amerikas) bewertet. Diese zweite Einteilung der Redebeiträge soll weitgehend die Einschätzung einer diskursiven und argumentativen Struktur in den politischen Talkshows tragen. Die Unterscheidung von Unterhaltung vs. Information wird v.a. auf informative, spekulative und emotionale Inhalte angewendet, die i.d.R. die Beiträge der Politiker kennzeichnen. Die Beiträge der Diskussionsteilnehmer wurden nach vorkommenden Argumenten aufgegliedert und den oben beschriebenen Themen bzw. Intentionen zugeordnet. Die einzelnen Argumente wurden in eine Übersicht übertragen, sodass für *Sabine Christiansen*, *Berlin Mitte* und *Talk in Berlin* ein ‚thematisches Protokoll‘ erstellt werden konnte, in dem die diskutierten Themen nachgezeichnet und Argumentationslinien verdeutlicht wurden. Zur Erstellung des Themenprotokolls vgl. Holly/Kühn/Püschel 1986, S. 163.

³³ Vgl. Anhang.

Völlig unterbelichtet bleiben sowohl in den Fragen der Moderatoren als auch in den Antworten der Gäste Aussagen zum Islam, zu Islam-Staaten, Afghanistan, zur Person Osama Bin Laden und zum Thema Terrorismus. Diese thematischen Bereiche eröffnen die Möglichkeit, vor allem Hintergrundwissen und für die Anschläge erklärende Zusammenhänge und Informationen in die Diskussion einzubringen. Sabine Christiansen und Erich Böhme stellen jeweils nur drei Fragen in diesem thematischen Komplex, Maybritt Illner immerhin zehn. Zwar finden Themen aus diesem Bereich im Verlauf der Diskussionen Beachtung. Allerdings wird meistens nur punktuell auf sie zurückgegriffen, um wieder über den Gegenschlag oder den Anschlag zu sprechen. Längere Auseinandersetzungen zum Islam deuten sich lediglich bei Maybritt Illner an (vgl. Anhang). Die meisten Äußerungen zu weltpolitischen Hintergründen und auch kulturellen Zusammenhängen finden sich noch bei *Talk in Berlin*.

Fazit

Die Themensetzungen der drei politischen Talkshows in den Jahren 2000 und 2001 entsprechen zum größten Teil den *Nachrichtenfaktoren*, mit denen der Vorwurf der *Popularisierung* zu Beginn dieses Kapitels operationalisiert wurde: Die Redaktionen konzentrieren sich auf bestimmte Konflikte und Ereignisse, die fast ausschließlich innerhalb der Grenzen Deutschlands angesiedelt sind und den deutschen Bürger, aber vor allem Wähler betreffen.³⁴ Den Mut zu themenübergreifenden, allgemeineren Themen, die den von Bourdieu beschriebenen journalistischen Wahrnehmungskategorien (Bourdieu 1998, S. 51) wenig entsprechen, beweist lediglich die Redaktion von *Talk in Berlin*: Sie setzte am häufigsten auf gesellschaftliche Themen, die auf eigene Thematisierungen zurückgehen und weniger auf die Initiative anderer, etwa des politischen Systems.

Die Auswertung der Themen in den einzelnen Diskussionen zeigt, dass auch in Bezug auf die Gespräche selbst die Vorwürfe in Gestalt der *Nachrichtenfaktoren* nicht zu entkräften sind. Es ist leichter und populärer, über einen militärischen Schlag zu reden als komplexere Maßnahmen und zu verwirklichende Strukturen in den Bereichen Wirtschaft oder Soziales zu diskutieren. Es entspricht den Erwartungen und ist stereotyp, nach einem Anschlag einen Gegenschlag zu diskutieren. Dieses thematische Vorgehen verweist auf vermeintlich spektakuläre Vorgänge in der Zukunft, ohne dabei auf die Situation vor dem Anschlag einzugehen. Eine thematisch komplexere Ursachenforschung der Ereignisse am 11.09.2001 erfolgt in den drei Diskussionsrunden kaum.

Zudem ist es in der ersten Woche nach dem Anschlag unpopulär, über Ursachen und Motivationen der Täter zu reden, die möglicherweise auch das Verhalten der Opfer zur Diskussion stellen könnten. Darauf weist der völlig vernachlässigte Themenbereich der Außenpolitik Amerikas hin, der bei *Talk in Berlin* im Vergleich noch am stärksten thematisiert wird (vgl. Anhang).

Die *Popularisierung* von Sachverhalten wird außerdem auf zwei weitere *Nachrichtenfaktoren* zurückgeführt, die der Darstellung den besonderen *human touch* verleihen: *Personalisierung* und *Emotionalisierung*. Diese werden in den folgenden Kapiteln gesondert dargestellt, da sie in Bezug auf die politische Talkshow ausführlicher zu behandeln sind.

³⁴ Ausnahmen bilden bei *Sabine Christiansen* der Wahlerfolg von Jörg Haider im Jahr 2000, die Festnahme Milosevics sowie ein Treffen von Führern der Wirtschaft, die über die weltwirtschaftliche Situation reden. Diese wird dann auch im Jahr 2001 einmal zum Thema gemacht. Bei *Talk in Berlin* ist sogar Jörg Haider zu Gast und spricht zu seinem Wahlerfolg. In *Berlin Mitte* wird lediglich der Absturz der Concorde in Paris im Juli 2000 thematisiert.

2.3 Personalisierung

Die Personalisierung liegt an sich bereits im Genre der Talkshow selbst begründet. Einer personalisierten Darstellung von Politik spielt die politische Talkshow schon allein durch ihre Grundkonstellation zu. Gerade der Politik bietet das Fernsehen mit diesem Genre daher ein hervorragendes Vehikel für die *Personalisierung* von Politik, wie bereits Werner Holly, Peter Kühn und Ulrich Püschel in ihrer Analyse politischer Fernsehdiskussionen der 80er Jahre feststellten. Politik erhalte den entscheidenden *human touch*, weil vor allem die Politiker auftreten, mit denen sich das Publikum identifizieren kann, die es kennt (Holly/Kühn/Püschel 1986, S. 32). Es wird demnach zu fragen sein, ob sich das ‚Prominentenkarussell‘, das sich bereits mit der ersten Talkshow im deutschen Fernsehen etablierte (Foltin 1994, S. 78), auch in der politischen Talkshow fortsetzt: Greifen auch die Produzenten von politischen Talkshows auf ein Universum von *bons clients*³⁵ zurück?

Um diese Frage zu beantworten, soll zum einen festgestellt werden, wer, wann, wo und wie oft bereits in Diskussionsrunden anwesend war. Zum anderen soll eine Aussage darüber getroffen werden, wie stark Politiker tatsächlich das Geschehen in den Diskussionsrunden bestimmen und in welchem Maß andere Meinungen eingeholt werden. Dazu wurde ein Versuch unternommen, die Gäste zu klassifizieren. Die Gäste werden nach drei Kriterien unterschieden: Politiker bzw. Angehörige einer Partei; Experten, d.h. Diskussionsteilnehmer, die Hintergrundwissen vermitteln, nicht unmittelbar einer Partei zuzuordnen sind und eine kritische Instanz darstellen (wie etwa Journalisten und Publizisten, Wissenschaftler, Autoren oder auch Kabarettisten); der dritten Gruppe werden Vertreter von Institutionen, Verbänden bzw. Betroffene zugeordnet.

2.3.1 Das Gästekarussell

Bei *Sabine Christiansen* waren in den Jahren 2000 und 2001 insgesamt 191 Gäste zwei- oder mehrmals anwesend, d.h. insgesamt 36,5%. Zu den Favoriten bei *Sabine Christiansen* zählten: Herta Däubler-Gmelin (insgesamt neun Teilnahmen), Hans Eichel, Renate Künast, Angela Merkel und Guido Westerwelle (jeweils acht Auftritte), Wolfgang Gerhardt und Fritz Kuhn (jeweils sieben Teilnahmen), Gregor Gysi, Friedrich Merz und Franz Müntefering (jeweils sechs Teilnahmen).³⁶

Maybritt Illner hatte in den Jahren 2000 und 2001 insgesamt 380 Diskussionsteilnehmer zu Gast, allerdings mit nur 245 Personen. Das heißt, dass 35,5%, 135 Gäste, mindestens zweimal zu Diskussionsrunden geladen waren. Zu den größten Favoriten bei *Berlin Mitte* zählten Friedrich Merz und Guido Westerwelle (jeweils acht Auftritte), gefolgt von Peter Struck (sieben Auftritte) sowie Gregor Gysi, Renate Künast, Kerstin Müller und Franz Müntefering (jeweils sechs Auftritte).³⁷

Bei *Talk in Berlin* werden am seltensten Gäste mehrfach eingeladen. Lediglich 73 von 328 (22,3%) eingeladenen Personen waren mehrmals bei Erich Böhme zu Gast. Dennoch gibt es auch bei *Talk in Berlin* Gesprächsteilnehmer, auf die immer wieder

³⁵ Bourdieu 1998, S. 49. Als *bons clients* oder *gute Kunden* bezeichnet Pierre Bourdieu ständig im Fernsehen auftretende Politiker oder Vertreter anderer gesellschaftlichen Gruppen, die in der Lage sind, sich medienwirksam darzustellen. Sie können zu jedem Thema etwas sagen und akzeptieren wohlwollend die Regeln des Fernsehens. Für die Produzenten der Talkshows sind sie damit unproblematisch und gern gesehene Gäste.

³⁶ Des Weiteren: Kurt Beck, Jürgen Falter, Andrea Fischer, Laurenz Meyer, Jürgen Möllemann, Werner Müller, Jürgen Rüttgers, Jürgen Trittin und Bernhard Vogel mit insgesamt fünf Auftritten in den Jahren 2000 und 2001.

³⁷ Des Weiteren: Michael Glos, Hans-Olaf Henkel (jeweils fünf Auftritte), Thomas Goppel, Laurenz Meyer, Walter Riester, Jürgen Rüttgers, Wolfgang Schäuble, Otto Schily, Jörg Schönbohm, Hans-Christian Ströbele und Jürgen Trittin (jeweils vier Auftritte).

gern zurückgegriffen wird, wenn auch nicht in dem Maß wie bei *Sabine Christiansen* und *Berlin Mitte*: In den Jahren 2000 und 2001 war Gregor Gysi mit insgesamt fünf Auftritten der häufigste Gast; Volker Beck, Günther Beckstein, Wolfgang Gerhardt, Peter Hintze und Hans-Christian Ströbele waren jeweils viermal zu Gast; Arnulf Baring, Michel Friedman, Michael Glos, Thomas Goppel, Hans-Olaf Henkel, Bärbel Höhn, Oskar Lafontaine, Kerstin Müller, Cem Özdemir, Günther Rexrodt, Jürgen Rüttgers, Rezzo Schlauch, Jörg Schönbohm, Ina Werner und Guido Westerwelle erhielten jeweils dreimal die Gelegenheit, zu einem Thema zu sprechen.

Die Zahlen zeigen, dass die *Personalisierung* von Sachverhalten und Problematiken, die ohnehin durch das Format der Talkshow gegeben ist, durch den häufigen Rückgriff auf ganz bestimmte Personen verstärkt wird. Dies betrifft vor allem die Gästewahl der Redaktionen von *Sabine Christiansen* und *Berlin Mitte*.

Pierre Bourdieus Beschreibung von *bons clients* verweist darauf, dass immer wieder auf die Gäste zurückgegriffen wird, die in der Lage sind, zu allen Themen zu sprechen und damit einen reibungslosen Ablauf der Diskussion ermöglichen. Und tatsächlich zeichnen sich die Auftritte der häufigsten Gäste in allen drei politischen Talkshows durch ein sehr breites Themenspektrum aus. Einer dieser *bons clients* ist Guido Westerwelle, der bei *Sabine Christiansen* u.a. zu den Themen *Affären, Skandale, Wählerfrust – Chance für rechte Populisten?* (30.01.00) und zu *Eichels Durchbruch – Deutschlands Aufbruch* (21.05.00) spricht, bei *Berlin Mitte* zu *Schöne Aussichten. Junge Politiker – Bessere Politik?* (6.01.00) sowie zu *Teures Benzin – Wird Autofahren Luxus?* (21.06.01). Erich Böhme lud Guido Westerwelle u.a. zu den Themen *Zlatko oder Shakespeare: Das ist hier die Frage* (7.05.00) sowie zum Thema *Gysi geht: Was ist die PDS noch ohne ihn?* (1.10.00) ein.³⁸³⁹

Allerdings soll die Frage nach der *Personalisierung* von politischen Talkshows damit noch nicht beantwortet sein und durch die anfangs beschriebene Unterteilung der Gäste noch differenzierter beantwortet werden. Von Interesse sind dabei vor allem die Gruppe der Politiker und die der Experten. Dabei wird davon ausgegangen, dass Experten die Auseinandersetzung sachlicher und argumentativer führen als die Politiker. Des Weiteren wird danach gefragt, ob die *Personalisierung* durch die Anwesenheit von Experten in gewisser Weise aufgebrochen wird, indem sie ein „Korrektiv“ bzw. Gegengewicht zu den politischen Akteuren darstellen (Dörner 2001, S. 139).

2.3.2 Experten und Politiker

Generell kann man beobachten, dass in den Diskussionsrunden von *Sabine Christiansen*, *Berlin Mitte* und *Talk in Berlin* der Anteil von Experten im Vergleich zu den Politikern, aber auch zu denen der Interessenvertreter und Betroffenen eher gering ist. Allerdings sind bezüglich der Gästewahl durchaus Unterschiede unter den drei politischen Talkshows auszumachen. Bei *Sabine Christiansen* befinden sich in den Jahren 2000 und 2001 unter den eingeladenen Gästen insgesamt 60 Experten, die einen Anteil von 11,5% stellen. Der Anteil der Politiker liegt mit 328 bei immerhin bei 62,5%. Maybritt Illner hatte im gleichen Zeitraum 236 (62,1%) Politiker und 50 (13,2%) Experten zu Gast. Im Unterschied dazu werden bei *Talk in Berlin* wesentlich weniger Politiker an den Dis-

³⁸ Ebenso Andrea Fischer: Sie ist Gast bei *Sabine Christiansen* zu den Themen *Wahnsinn BSE – Was kann man überhaupt noch essen?* (26.11.00) und *Stell dir vor, es ist Krieg – und wir gehen hin....* (11.11.01); bei Maybritt Illner zu den Themen *Patientenmonopoly: Zu Risiken und Nebenwirkungen der Gesundheitsreform* (11.11.99) sowie zu *Schöne Aussichten. Junge Politiker – Bessere Politik?* (6.01.00); bei Erich Böhme ist sie eingeladen zum Thema *Amerika – Bringt uns der Krieg Frieden?* (30.09.01)

³⁹ Johannes Gross, langjähriger Moderator von *Elefantenrunden*, beschreibt diese *bons clients* als „Allzweckwaffe“ Vgl. dazu Fischer 1983, S. 172.

kussionen beteiligt: 2000 und 2001 sind unter den insgesamt 328 geladenen Gästen 159 Politiker (48,5%) und 73 Experten (22,3%).

Außerdem treten Politiker am häufigsten mehrfach in denselben Talkshows auf. Experten, Vertreter von Verbänden oder Institutionen und Betroffene treten dagegen eher selten mehrfach auf. Bei *Sabine Christiansen* sind die Anteile der mehrfach auftretenden Politiker am größten, bei *Talk in Berlin* am geringsten. Trotzdem finden sich auch unter den Interessenvertretern und Experten Diskussteilnehmer, die offenbar bei den Redaktionen der Talkshows sehr beliebt sind. Zu diesen gehört etwa Hans-Olaf Henkel. Er war bis Ende 2000 Präsident des *Bundesverbandes der Deutschen Industrie*. Zwar wird er hier nicht als Experte gezählt, allerdings wurde er in dieser Funktion besonders gerne eingeladen, meistens als ‚konservatives Gegenüber‘ in wirtschaftlichen Fragen.⁴⁰

Daneben gehört der Politikwissenschaftler und Parteienforscher Jürgen Falter mit Abstand zu den am häufigsten eingeladenen Experten – allerdings nur bei *Sabine Christiansen*: Hier wird Falter seit 1998 insgesamt zehnmal eingeladen. Im September 1999 sprach Jürgen Falter gleich dreimal hintereinander (5.09.1999, 12.09.1999, 19.09.1999) zu innenpolitischen Auseinandersetzungen.

Mit diesen Ergebnissen zur Gästerauswahl ist Pierre Bourdieus Beschreibung von Talkshow-Gästen als *bons clients* noch zu erweitern: Es gibt nicht nur Gäste, die sich zu allen möglichen Themen äußern – v.a. Politiker –, sondern auch Gäste, die immer nur zu einem Thema gefragt werden – v.a. Experten. – Wie sehr sich die politischen Talkshows darum bemühen, gerade auch den Experten bekannte Gesichter zu verleihen, ist vor allem anhand der Ausgaben der politischen Talkshows nach den terroristischen Anschlägen am 11.09.2001 beobachtbar. Zunächst zeigt sich bei der Auswahl der Experten innerhalb dieses thematischen Bereichs, dass selbst innerhalb dieses vergleichsweise kleinen Zeitraums Experten zweimal auftreten. Dazu gehören u.a. Rupert Neudeck (Hilfskomitee), Michael Pohly (Experte), Klaus Reinhardt (General a.D.) und Peter Scholl-Latour (Publizist und Kenner des Islam).⁴¹

Ein Großteil dieser Experten ist außerdem fernseh- und medienertprobt. Die Wahrscheinlichkeit, dass sie beim Publikum bekannt sind, ist relativ groß, zumal alle bereits vor den Anschlägen in den USA mindestens einmal in einer der drei politischen Talkshows waren.

Fazit

Die Ausführungen zeigen, dass die drei politischen Talkshows zu einer *Personalisierung* der diskutierten Themen neigen. Dafür spricht allein die erhebliche Anzahl der Gäste, die zwei- oder mehrmals anwesend waren. Auf den unterschiedlichen Grad einer *Personalisierung* im Vergleich der drei politischen Talkshows weisen jedoch u. a. die bei *Sabine Christiansen*, *Berlin Mitte* und *Talk in Berlin* aufgezählten häufigsten Gäste hin: Bei *Sabine Christiansen* war es möglich, dass Herta Däubler-Gmelin insgesamt neun Auftritte verzeichnen konnte, bei *Berlin Mitte* konnten Friedrich Merz und Guido

⁴⁰ Am 13.09.98 saß er bei *Sabine Christiansen* beispielsweise Hans-Jochen Vogel (SPD) gegenüber, am 15.11.98 Ingrid Matthäus-Maier (SPD), am 14.02.99 Gerhard Glogowski (SPD), am 22.08.99 Ottmar Schreiner (SPD), am 28.11.99 Jakob von Uexküll, dem Stifter des alternativen Nobelpreises.

⁴¹ Ein weiteres Beispiel hierfür ist der langjährige SPD-Politiker und Publizist Egon Bahr: er wurde zwischen 1998 und 2001 bei *Sabine Christiansen* sechsmal in Fragen der Innen- sowie Außenpolitik eingeladen, wobei das Renommee des ehemaligen Politikers und Publizisten ein wesentliches Kriterium gewesen sein dürfte. Das Gleiche gilt für Klaus Kinkel: Sein Bekanntheitsgrad führte ihn als ehemaligen Spitzenpolitiker und Außenminister Deutschlands in mehrere Ausgaben der politischen Talkshows, die sich thematisch mit dem 11.09.2001 beschäftigten.

Westerwelle achtmal auftreten. Bei *Talk in Berlin* dagegen war der beliebteste Gast bisher Gregor Gysi mit nur fünf Diskussionsteilnahmen.

Diese *Personalisierung* beruht vor allem auf dem wiederholten Rückgriff der Redaktionen auf Spitzenpolitiker, die den Themen prominente Gesichter verleihen.⁴² Es werden kaum Personen aus den Bereichen der Experten und Interessenvertreter so oft eingeladen wie die Politiker. Dies betrifft vor allem *Sabine Christiansen* und *Berlin Mitte*. Unter den favorisierten Gästen bei *Talk in Berlin* finden sich dagegen auch Michel Friedman, hier als Interessenvertreter gezählt, und Arnulf Baring (Historiker) als Experte.

Wie die Analyse der Diskussionsrunden um den 11. September 2001 zeigen, steht auch die Auswahl der Experten durch die Redaktionen unter dem Aspekt der *Personalisierung*. Inwiefern diese *Personalisierung* Auswirkungen auf den Inhalt der Diskussionen hat, soll nun im Folgenden erörtert werden.

2.4 Dramatisierung

2.4.1 Dramatisierung und Inszenierung

Werner Holly, Peter Kühn und Ulrich Püschel sehen der zukünftigen Fernsehdiskussion eher skeptisch entgegen:

„Als allgemeine Tendenz läßt sich ausmachen: weniger Politiker, weniger reine Politik, weniger strenge, starre Arrangements, mehr Talkshow-Elemente. Dies bringt zwar Abwechslung, aber auch neue Probleme. Die Gespräche werden oft noch heterogener, zusammenhangloser, diffuser.“ (Holly/Kühn/Püschel 1989, S. 4)

An dieser Stelle soll nun festgestellt werden, wie rational und informativ Diskussionen sein können, wenn sie mit unterhaltenden Elementen versehen sind oder diesen bereits durch die Themengebung sowie das Genre unterliegen. Und dies in zweierlei Hinsicht: Zum einen muss gefragt werden, wie stark die Talkshows mit emotionalen Elementen besetzt sind. Pierre Bourdieu weist beispielsweise darauf hin, dass die Themen von Talkshows bereits so dramatische Titel hätten, dass sie gar keinen Sinn mehr ergeben: etwa „Sollen die Eliten verbrannt werden?“, (Bourdieu 1998, S. 43). Dabei spielt gerade in der Kritik an Talkshows immer wieder der Vorwurf einer *inszenierten Dramatik* eine Rolle (Holly/Kühn/Püschel 1986). Pierre Bourdieu hält den Widerspruch in einer Diskussion für geplant und berechnet. Zur Dramaturgie gehöre die Konfrontation, die Provokation, der Gute und der Böse. Fernsehdiskussionen seien „echt falsche Debatten“ (Bourdieu 1998, S. 41).

Neben den gesprächstypischen Mustern und entsprechenden Themengebungen steht den politischen Talkshows aber auch die Kamera als wesentliches inszenatorisches und dramaturgisches Mittel zur Verfügung. Mit der Analyse von Kameraeinstellungen und Kameraführung wird das Kapitel zur *Dramatisierung* und zur *inszenierten Dramatik* abgeschlossen.

2.4.2 Dramatisierung durch Themengebung

Die Dramatisierung der Talkshow-Themen findet in erster Linie durch die thematische und gestalterische *Emotionalisierung* statt – ein Aspekt, der für einen erheblichen Teil der Sendungen aller drei politischen Talkshows in den Jahren 2000 und 2001 zutrifft: Gerade die aktuellen, großen Themen, wie die Einführung des Euro, erhöhte Benzin-

⁴² Mit diesem Ergebnis ist in Ergänzung zum Kapitel 3.1 ein weiterer Nachrichtenfaktor erfüllt: Neben der Präsenz von Elite-Nationen in den thematisierten Geschehnissen wird die Anwesenheit von Elite-Personen als ganz wesentlicher Faktor für die Selektion von Nachrichten angesehen. Vgl. dazu Schulz 1997, S. 70.

preise, Rechtsradikalismus, Einwanderung, BSE, sorgen für eine emotionale Aufwertung des Themenspektrums. Sie lösten in unterschiedlicher Hinsicht große Betroffenheit aus und wurden von allen drei politischen Talkshows gleichermaßen aufgenommen. Gerade aber auch mit den Themen, welche die gesamte Gesellschaft betreffen und auf aktuellen Begebenheiten beruhen, werden Sachverhalte diskutiert, die bereits ein emotionales Moment in sich tragen. In allen drei politischen Talkshows wird beispielsweise die Bemerkung des Bundeskanzlers aufgegriffen: „die Deutschen sind faul“: *Zu faul, zu krank, zu alt: Sozialstaat vor der Wende* (19.04.01 *Berlin Mitte*); *Sind wir ein Volk von Sozialschmarotzern?* (22.04.01 *Sabine Christiansen*); *Warum sind die Deutschen so faul?* (22.04.01 *Talk in Berlin*). Auch den Fall der entführten und ermordeten Ulrike Brandt und die Diskussion um den Umgang mit Kinderschändern greifen *Sabine Christiansen* (1.04.01 *Ulrikes Mörder – Symptom einer zerrütteten Gesellschaft?*), *Berlin Mitte* (15.03.01 *Mord an Ulrike – Wer schützt unsere Kinder?*) und *Talk in Berlin* (18.03.01 *Ulrikes Tod: Wer schützt unsere Kinder?*) auf.⁴³

Im Kapitel 3.1.3 wurde die Entscheidung der Redaktionen für gesellschaftliche Themen als Indikator für ein eher unpopuläres Vorgehen bei der thematischen Schwerpunktsetzung gewertet. Diese Einschätzung muss unter dem Aspekt der *Popularisierung* ergänzt werden: Der emotionale Faktor von Ereignissen trägt entsprechend der Theorie der *Nachrichtenfaktoren* erheblich zu ihrer bevorzugten Aufnahme in den Medien bei. Die Bewertung der drei politischen Talkshows im Kapitel 3.1.3 relativiert sich jedoch auch unter Berücksichtigung dieses emotionalen Faktors nicht: Insgesamt werden in den Jahren 2000 und 2001 bei *Sabine Christiansen* im Spektrum der gesellschaftlichen Themen zehn von 14 Themen aufgrund eines gewissen Betroffenheits- oder Unterhaltungsgrads als emotional eingeschätzt, bei *Berlin Mitte* zwölf von 15 Themen und bei *Talk in Berlin* insgesamt nur neun von 20 Themen.⁴⁴

Das Emotionale wird dabei noch allzu gern in der Themengebung bzw. -benennung verstärkt. Zum Thema Legalisierung der gleichgeschlechtlichen Ehe titelt *Sabine Christiansen* am 12.11.00: *Homo-Ehe – Untergang des Abendlandes?* und Erich Böhme am 9.07.00: *Ehe für Lesben und Schwule: Ein gefährlicher Tabubruch?* Mit solchen polarisierenden und stereotypen Namensgebungen werden auch die innenpolitischen Themen von den Redaktionen emotional aufgewertet. Besonders gut zeigt sich diese emotionale Aufwertung bei der Thematisierung der CDU-Spendenaffäre Anfang 2000. Dazu werden bei *Sabine Christiansen*, *Berlin Mitte* und *Talk in Berlin* in kreativen Wortspielen ‚Krisen‘, ‚Machtspiele‘, der ‚Aufstieg‘ von Angela Merkel, ‚Schicksalswahlen‘ o.Ä. heraufbeschworen. Ähnliche *Dramatisierungen* finden sich auch bei Auseinandersetzungen um die rot-grüne Regierung oder etwa zur Wahl in Berlin.⁴⁵ Diese Art der Themengebung und -benennung unterstützt die in Kapitel 3.1 ausgemachte Tendenz der politischen Talkshows, Sachverhalte zu popularisieren: Die affektive Aufwertung trägt ganz wesentlich zum Interessantheitsgrad der Themen bei (Schulz 1997, S. 70).

⁴³ Vor allem bei der Thematisierung von Katastrophen oder tragischen Ereignissen wird der emotionale Aspekt der Themen noch durch die Einladung von Betroffenen verstärkt. Selbst die amerikanischen Gäste Michael Blumenthal, John Kornblum und Don Jordan stellen in den politischen Talkshows zu den Anschlägen in New York und Washington am 11.09.2001 ein emotionales Element dar, da sie in Stellvertretung für ein betroffenes Volk sprechen und befragt werden.

⁴⁴ Vor allem bei *Berlin Mitte* ist zudem eine punktuelle Reaktion auf einzelne Ereignisse zu verzeichnen, z.B. auf den tragischen Absturz der Concorde oder auf die Proteste zum Castortransport sowie auf die Lufthansa-Streiks.

⁴⁵ In der Themengebung wird meistens ein Risiko artikuliert, das mit einem Wahlerfolg der PDS verbunden wird: *Neues Deutschland: PDS vor der Nase, Kohl im Nacken?* (*Sabine Christiansen*, 24.06.2001), *Berlin sieht rot – Rückt die Republik nach links?* (*Berlin Mitte*, 14.06.2001), *Berlin-Krise: Kommen die Kommunisten an die Macht?* (*Talk in Berlin*, 10.06.2001).

2.4.3 Dramatisierung in den Talkrunden⁴⁶ – Informationen, Spekulationen und Emotionen⁴⁷

Bei *Sabine Christiansen* sind die Argumente der Diskussionsteilnehmer zum 11. September 2001 nur zu einem sehr geringen Anteil informativ, zu weiten Teilen spekulativ und emotional. Dieses Verhältnis bestimmt die drei bei *Sabine Christiansen* am häufigsten diskutierten Themen ‚Gegenschlag‘, ‚Anschlag‘ und ‚innere Sicherheit‘. Mehr Informationen werden zu den Themenbereichen Islam und Islam-Staaten und amerikanische Außenpolitik vermittelt. Allerdings kommen diese Themen kaum zur Sprache, wie bereits in Kapitel 3.1.3 beschrieben wurde. Darüber hinaus haben über die Hälfte der gezählten Argumente in diesem thematischen Bereich spekulativen bzw. emotionalen Charakter; damit wird das informative Potential dieser Themen nicht einmal ausgenutzt.

Bei *Berlin Mitte* sind die Argumente der Diskussionsteilnehmer mit Abstand am spekulativsten. An zweiter Stelle stehen bei *Berlin Mitte* emotionale Argumente, deren Anteil jedoch geringer ist als der bei *Sabine Christiansen*. Den geringsten Anteil bilden auch hier die informativen Argumente.

Der spekulative Anteil der Argumente bei *Talk in Berlin* ist ähnlich hoch wie der bei *Berlin Mitte*. Bei *Talk in Berlin* ist die Anzahl der emotionalen Argumente im Vergleich zu *Berlin Mitte* etwas geringer. Im Vergleich zu *Sabine Christiansen* werden bei *Talk in Berlin* nur halb so oft emotionale Argumente vorgetragen. Die informativen Argumente sind in der Runde von Erich Böhme anteilmäßig stärker vertreten als die emotionalen und machen bei *Talk in Berlin* einen wesentlich größeren Anteil aus als in den anderen beiden politischen Talkshows. Dies geht einher mit der stärkeren Thematisierung des Islam und der Islam-Staaten: Im Gegensatz zur Diskussionsrunde von *Sabine Christiansen* wird dieser thematische Bereich bei *Talk in Berlin* auch tatsächlich informativ diskutiert. Dabei geht es hauptsächlich um Informationen zu arabischen Staaten und um das Thema Terrorismus. In den Diskussionen von *Sabine Christiansen* und *Berlin Mitte* bilden Bewertungen einen Großteil der Argumente in diesem thematischen Bereich und nicht Informationen.

Der hohe Anteil an spekulativen Argumenten in der Diskussionsrunde von Erich Böhme ist wie bei *Sabine Christiansen* und *Berlin Mitte* auf den thematischen Bereich des Gegenschlags zurückzuführen. Das ist der Preis, den alle drei politischen Talkshows mit der Wahl des populäreren Themas ‚Gegenschlag‘ bezahlen,⁴⁸ da zu diesem Zeit-

⁴⁶ Bereits die Betrachtung der Anmoderation gibt Auskunft über den Grad der *Emotionalisierung*: Zum entscheidenden *human touch* bei *Sabine Christiansen* trägt neben einer gefühlsmäßigen Einschätzung des Anschlags in Superlativen ein Film bei, eine Montage aus dramatischen Bildern von Opfern und den Anschlägen selbst. Ihr Übriges zur *Emotionalisierung* tragen das anschließend geführte Interview mit Paul Auster in New York zur aktuellen Situation sowie die erste Frage bei, in der Sabine Christiansen Michael Blumenthal nach betroffenen Freunden und Verwandten in New York fragt. Maybritt Illners Anmoderation gleicht zwar einer Aufzählung von Fakten, allerdings schaltet auch sie nach New York, um mit Wolfgang Joop über Gefühle und Empfindungen der New Yorker nach den Anschlägen zu reden. – Die Verwendung dieser Interviews unterstützt im Übrigen den Vorwurf der *Personalisierung* für *Sabine Christiansen* und *Berlin Mitte*. – Erich Böhme schätzt ebenso wie Sabine Christiansen die Anschläge in seinem ersten Satz in Superlativen ein, um dann jedoch gleich die zu diskutierenden Hintergründe anzusprechen, zu „Reflexionen“ überzugehen (*Talk in Berlin*, n-tv, 16.09.2001, 22.00 Uhr). Die von Sabine Christiansen und Maybritt Illner zu Beginn gestellten Fragen unterstützen zudem die Illusion eines unmittelbar stattfindenden Gesprächs. Dem Zuschauer wird suggeriert, dass Sabine Christiansen und Michael Blumenthal sich soeben zum Gespräch eingefunden haben, was wohl kaum der Fall ist.

⁴⁷ Vgl. Anmerkung 32.

⁴⁸ Ebenso spekulativ bleibt der Themenschwerpunkt innere Sicherheit in den Runden von Sabine Christiansen und Maybritt Illner. In ihren Fragen unterstellen die beiden Moderatorinnen dem Bürger allerdings ein verstärktes Bedürfnis nach Sicherheit und geben dem Thema damit eine gewisse Brisanz. Zudem lässt sich das Thema innere Sicherheit prominent mit Otto Schily besetzen, was von *Sabine Christiansen* und *Berlin Mitte* ausgenutzt wird. Erich Böhme verzichtet gänzlich auf die Diskussion von Sicherheitsmaßnahmen. Mit der Thematisierung der inneren Sicherheit wird, so viel sei dem Kapitel 3.4 vorweggenom-

punkt noch auf keine gesicherten Informationen zurückgegriffen werden konnte. Trotzdem wird thematisch an einem möglichen Gegenschlag der Amerikaner festgehalten. Entlarvt wird diese paradoxe Themenwahl in den Diskussionsrunden von den Gästen selbst.⁴⁹ Sie weisen explizit darauf hin, dass über die zukünftigen Maßnahmen der USA nur zu spekulieren ist oder verweisen auf ganz klare und eindeutige gesetzliche Bestimmungen, die den Ablauf des Geschehens regeln, wie Hans-Joachim Gießmann, Friedens- und Konfliktforscher, bei *Talk in Berlin*:

„Zunächst erst mal, es handelt sich um einen Angriff auf die Vereinigten Staaten, das hat im Übrigen auch der UN-Sicherheitsrat als solches festgestellt und verurteilt in seiner Resolution vom 12. September Nr. 1368. Sie haben auch gleichzeitig anerkannt, der UN-Sicherheitsrat, das Recht der Vereinigten Staaten, überhaupt das Recht nach Artikel 51 der UN-Charta, Maßnahmen zu ergreifen, die zur Wiederherstellung des Friedens dienen, des Weltfriedens und der internationalen Sicherheit, nur ist dieses Recht eingeschränkt und zwar, es ist kein Freibrief [...].“ (*Talk in Berlin*, n-tv, 16.09.2001, 22.00Uhr.)

Diese Schilderungen gleich zu Beginn der Runde zeigen, dass sich auch zu diesem Zeitpunkt über einen militärischen Gegenschlag durchaus informativ und nicht nur spekulativ diskutieren ließe. So könnten Fragen diskutiert werden wie: In welchem Rahmen haben die Vereinigten Staaten das Recht, Maßnahmen zu ergreifen und wie könnten diese unter Maßgabe der Bestimmungen der UNO aussehen? Was heißt *Verhältnismäßigkeit*? Ist überhaupt beweisbar, wer hinter den Anschlägen steckt? Doch keine dieser wirklich relevanten Fragen wird in einer der politischen Talkshows behandelt. Stattdessen wird darüber spekuliert, wie ein militärischer Gegenschlag aussehen könnte, ohne auf gegebene Rahmenbedingungen einzugehen.

Auch in Bezug auf das Thema ‚Anschlag‘ ist zu beobachten, dass die politischen Talkshows das informative Potential der Themen unterschiedlich ausnutzen. In der Runde von *Talk in Berlin* wird der Anschlag selbst nicht nur spekulativ oder emotional, mit Vermutungen über die Täter oder gefühlsträchtigen Äußerungen diskutiert wie bei *Sabine Christiansen* und *Berlin Mitte*. Zwar bilden die Hälfte der Bemerkungen zum Anschlag bei *Talk in Berlin* emotionale Einschätzungen. Die andere Hälfte jedoch besteht nicht aus Spekulationen, sondern Informationen.⁵⁰

Dabei basiert der hohe Anteil der informativen Beiträge bei *Talk in Berlin* vor allem auf einer der im vorigen Kapitel ausgemachten Personengruppen: den Experten. Die emotionalen Anteile in den Diskussionsrunden gehen dagegen hauptsächlich auf die Äußerungen der Politiker zurück. Auch die spekulativen Beiträge besetzen die beiden Personengruppen unterschiedlich stark: Mit einer größeren Anzahl an Beiträgen von Politikern steigt auch die Wahrscheinlichkeit von Spekulationen.

Bei *Sabine Christiansen* ist der Anteil von Politikern sehr hoch. Nur Peter Scholl-Latour ist als Experte anwesend und trägt auch die meisten informativen Argumente vor. Die Politiker Volker Rühle und Otto Schily bewegen sich dagegen in ihren Argumentationen eher im spekulativen und noch mehr im emotionalen Bereich. Emotional äußern sich auch und vor allem Claudia Roth und Michael Blumenthal. Bei *Berlin Mitte*

men, den Politikern in der Runde die Gelegenheit gegeben, sich auf Feldern der Innenpolitik zu profilieren: Bei *Sabine Christiansen* und *Berlin Mitte* breitet Otto Schily fast sein gesamtes Sicherheitspaket aus und legitimiert es mit punktuellen Rückgriffen auf das menschliche Ausmaß der Anschläge in den USA.

⁴⁹ Bei *Sabine Christiansen* verwehrt etwa Otto Schily Peter Scholl-Latour weitere Fragen zu militärischen Maßnahmen der Amerikaner, da man schließlich nicht den amerikanischen Krisenstab spielen könne. Bei Maybritt Illner verweigert John Kornblum weitere Spekulationen zum Gegenschlag, weil dies in der Runde bereits mehrfach abgelehnt worden sei.

⁵⁰ Bei *Sabine Christiansen* und *Berlin Mitte* kommen so gut wie keine informativen Äußerungen zum Anschlag, wie etwa eine Einordnung in kulturelle Zusammenhänge vor. Bei *Sabine Christiansen* wird zu zwei Dritteln emotional zum Anschlag selbst diskutiert und zu einem Drittel spekulativ. Bei *Berlin Mitte* werden zu den Anschlägen am 11.09.2001 zu zwei Dritteln Spekulationen und zu einem Drittel emotionale Einschätzungen vorgebracht.

ergibt sich ein ganz ähnliches Bild: Den informativen Anteil an der Diskussion vermittelt hauptsächlich Egon Bahr, als Publizist und Experte. Spekulativ und emotional äußern sich dagegen die Politiker Otto Schily, John Kornblum und Klaus Kinkel. Für den hohen Informationswert von *Talk in Berlin* sind unter den Gästen ebenfalls die Experten verantwortlich: Michael Naumann, Hans-Joachim Gießmann und Peter Heine. Antje Vollmer und Wolfgang Gerhardt tragen dagegen maßgeblich zu den Spekulationen in der Runde bei. Bei *Talk in Berlin* zeigt sich zudem, dass nicht nur Politiker für den emotionalen Anteil einer politischen Talkshow verantwortlich sind: Don Jordan, amerikanischer Publizist, trägt durch seine patriotischen Äußerungen neben Wolfgang Gerhardt maßgeblich dazu bei, dass in die Runde sowohl abstraktere als auch gefühlsbetonte Argumente einfließen.

2.4.4 Inszenierte Dramatik

Vermutungen und Schlussfolgerungen aus bisherigen Ergebnissen

Pierre Bourdieus Vorwurf, Fernsehdiskussionen seien „echt falsche Debatten“ (Bourdieu 1998, S. 41), basiert auf dem Verdacht, dass in den Kontroversen die Teilnehmer gezielt als ‚Spieler und Gegenspieler‘ auftreten.

Dieser Verdacht konnte in der inhaltlichen Analyse nicht überzeugend bestätigt werden. Es bleiben allerdings Verdachtsmomente, wenn man noch einmal auf die von den politischen Talkshows favorisierten Gäste zurückgreift (vgl. 3.2): Hier fanden sich diverse Personen, die in allen drei politischen Talkshows mehrfach auftraten.⁵¹ Damit kann man davon ausgehen, dass die Kontrahenten in den politischen Talkshows längst eingespielte ‚Streithähne‘ sind.

Als weiteren Aspekt der „echt falschen Debatten“ (Bourdieu 1998, S. 41) nennt Bourdieu den inszenierten Widerspruch bzw. die vorgegebene *Dramatisierung*. Zu solchen manipulativen Elementen zählt er die polarisierende Besetzung eines Themas mit „Gut“ und „Böse“ (Bourdieu 1998, S. 48). Es wurde bereits an den Sendungen von *Sabine Christiansen, Berlin Mitte* und *Talk in Berlin* gezeigt, dass hier emotional besetzte Ereignisse thematisiert werden und dass die Titel der Sendungen diese *Emotionalisierung* noch verstärkt. So kann bereits durch die Themenstellung ein gewisser Grad an *Dramatik* entstehen. Die emotionale Aufladung der Themen wirkt wiederum polarisierend und stereotypisierend: Sie provoziert die Darstellung von ‚Positionen und Gegenpositionen‘ zu dem thematisierten Problem. Die meistens in Fragen formulierten Themen der drei politischen Talkshows tragen ihr Übriges zu dieser Wirkung bei.

Im Folgenden soll untersucht werden, ob sich die in den Themenstellungen und den Titeln initiierte *Dramatik* auch auf den Ablauf der politischen Talkshows überträgt. Dazu dienen wiederum die Sendungen von *Sabine Christiansen, Berlin Mitte* und *Talk in Berlin* zu den Anschlägen in New York und Washington am 11. September 2001 als Untersuchungsmaterial.

Das Catch-as-Catch in den politischen Talkshows

Im Folgenden soll am Beispiel der ausgewählten Sendungen zum 11. September 2001 gezeigt werden, wie Konfliktkonstellationen bereits durch die personelle Besetzung der Runden festgelegt sind und in den Sendungen forciert werden.

Betrachtet man den ‚Gegenschlag‘, der in allen drei politischen Talkshows verstärkt diskutiert wurde, als ‚Streitwert‘, dann deuten bereits die Namen der eingeladenen Gäs-

⁵¹ Dazu zählten u.a. Guido Westerwelle, Kurt Beck, Günther Beckstein, Kerstin Müller, Franz Müntefering und Renate Künast.

ten erwartbare ‚Feindschaften‘ an.⁵² Beispielsweise ist von vornherein zu erwarten, dass sich Antje Vollmer und Claudia Roth (Grüne) zunächst gegen ein militärisches Vorgehen aussprechen werden und damit den Befürwortern eines harten und bedingungslosen Militärschlags gegenüberstehen. Des Weiteren ist vor allem bei den geladenen amerikanischen Gästen Michael Blumenthal, John Kornblum und Don Jordan ein gewisses patriotisches Empfinden voraussagbar, das zumindest bei einem der anderen Gäste auf Zurückhaltung stoßen wird.

Eine völlig eindeutige Zuordnung von Positionen lässt sich in den Ausgaben von *Sabine Christiansen*, *Berlin Mitte* und *Talk in Berlin* nicht nachweisen. Dazu trägt wohl maßgeblich die konsensbildende Wirkung der katastrophalen Folgen der Anschläge in New York und Washington bei.⁵³ Diese konsensbildende Wirkung trifft am stärksten für *Berlin Mitte* zu, weil diese Sendung bereits zwei Tage nach den Anschlägen stattfand. Die Erschütterung und in Folge dessen auch die Zurückhaltung der Diskussionsteilnehmer war zu diesem Zeitpunkt noch größer als am Sonntag bei *Sabine Christiansen* und *Talk in Berlin*.

Tatsächlich ergeben sich aber auch in den zur Diskussion stehenden Ausgaben der politischen Talkshows *Sabine Christiansen* und *Talk in Berlin* Kontroversen. Bei *Sabine Christiansen* finden diese vor allem zwischen Claudia Roth und Otto Schily, Claudia Roth und Volker Rühle, Claudia Roth und Michael Blumenthal, Peter Scholl-Latour und Otto Schily und Peter Scholl-Latour und Michael Blumenthal statt. In der Diskussion bei *Talk in Berlin* dominieren die Auseinandersetzungen zwischen Antje Vollmer und Don Jordan, zwischen Michael Naumann und Wolfgang Gerhardt sowie zwischen Michael Naumann und Don Jordan. Im Folgenden sollen die Kontroversen zwischen Claudia Roth und Michael Blumenthal, Antje Vollmer und Don Jordan sowie Michael Naumann und Wolfgang Gerhardt näher betrachtet werden. Sie können als exemplarisch für die Art und Weise der Auseinandersetzung in den drei politischen Talkshows gelten.

Inszenierte Kontroversen statt Argumentationen

Bei *Sabine Christiansen* weist Claudia Roth auf die Frage nach den zu treffenden Maßnahmen nach den Anschlägen vom 11.09.2001 darauf hin, dass es darum gehen müsse, Ruhe zu bewahren, sich Zeit zu nehmen, um die Täter zu finden und eine Eskalation der Gewalt zu vermeiden. Auf diese Äußerung reagiert Michael Blumenthal folgendermaßen:

„Und einfach zu sagen, wir wollen nun keine Eskalation, was heißt Eskalation. Sehen Sie sich an, was in New York passiert ist. Da muss doch etwas geschehen.“ (*Sabine Christiansen*, ARD, 16.09.2001, 21.45Uhr.)

Die beiden Äußerungen bilden keinen Widerspruch, weil sie nicht das Gleiche meinen: Michael Blumenthal fühlt sich lediglich durch das Wort „Eskalation“ gereizt. Während

⁵² Bei *Sabine Christiansen* waren am 16.09.2001 eingeladen: Otto Schily (SPD), Volker Rühle (CDU), Claudia Roth (Grüne), Michael Blumenthal, als ‚Betroffener‘, und Peter Scholl-Latour als Experte. Maybritt Illner hatte am 13.09.2001 ebenfalls Otto Schily, John Kornblum, wie Michael Blumenthal als Amerikaner besonders betroffen, Egon Bahr (SPD), Klaus Kinkel (FDP), und Wolfgang Thierse (SPD) geladen. Bei *Talk in Berlin* diskutierten Antje Vollmer (Grüne), der Friedens- und Konfliktforscher Hans-Joachim Gießmann, Don Jordan, amerikanischer Publizist, der FDP- Fraktionsvorsitzende Wolfgang Gerhardt, Michael Naumann, Herausgeber der *ZEIT*, und der Islamwissenschaftler Peter Heine.

⁵³ Insbesondere bei der Thematisierung der innenpolitischen Auseinandersetzungen um Regierung und Opposition sind in den meisten Fällen ganz klare Strukturen der Diskussionen voraussagbar, wird das Spiel des *Catch-as-Catch* (Bourdieu 1998, S. 41) in Reinform durchgeführt. Vor allem, wenn es um so eindeutige ‚Streitobjekte‘ wie etwa die Steuerreform geht. Dabei haben sich meistens die vermeintlichen Kontrahenten von den Moderatoren aus gesehen in erster, zweiter und dritter Reihe im Blick. Vgl. dazu Bentele 1985, S. 252. Im Fall von *Sabine Christiansen* und *Berlin Mitte* ist das hier als Polarisierung bezeichnete Prinzip noch dahingehend zu ergänzen, dass für diese beiden politischen Talkshows der öffentlich-rechtlichen Sendeanstalten auch immer noch das Prinzip der Ausgewogenheit gilt. Zum Prinzip von Ausgewogenheit in politischen Fernsehdiskussionen vgl. vor allem Holly/Kühn/Püschel 1986.

sich Claudia Roth zu den notwendigen Maßnahmen äußert, bezieht sich Michael Blumenthal in seiner Argumentation noch auf den Zeitpunkt unmittelbar nach dem Anschlag. Dabei bestreitet Claudia Roth gar nicht, dass etwas geschehen müsse, was sie in ihrer Reaktion auf Michael Blumenthal auch vehement betont. Dennoch entsteht der Eindruck einer Kontroverse. Sie basiert in diesem Moment auf einem Widerspruch, der eigentlich gar nicht existiert, durch den sich Michael Blumenthal allerdings als amerikanischer Patriot profilieren kann und Claudia Roth in einem falschen Licht stehen bleibt. Von der Moderatorin Sabine Christiansen wird an dieser Stelle nichts unternommen, um diese scheinbare Kontroverse aufzulösen. – Ähnlich wie Michael Blumenthal äußert sich Don Jordan bei *Talk in Berlin*:

„Trotzdem kann in diesen Minuten was losgehen, das weiß man nicht. Aber irgendwas muss getan werden, und zwar nicht, um Vergeltung oder Rache zu üben, sondern um präventiv gegen die größte Bedrohung, die uns im Moment alle in der westlichen Welt und vielleicht nicht nur in der westlichen Welt, um das irgendwie zu minimieren.“ (*Talk in Berlin*, n-tv, 16.09.2001, 22.00 Uhr.)

Antje Vollmer spricht sich ebenso dafür aus, dass etwas geschehen muss. Allerdings geht sie schon einen Schritt weiter, indem sie dieses ‚Etwas‘ beschreibt. Ihr geht es vor allem darum, dass die Art des Terrorismus vom 11.09.2001, den sie auch im Rückgriff auf den Terrorismus in Deutschland der 70er Jahre beschreibt, nicht mit einem konventionellen Krieg zu bekämpfen ist. Sie plädiert dabei für gezielte Einsätze von Spezialtruppen, die gegen die Terroristen eingesetzt werden sollen. Don Jordan wertet diesen Vorschlag als „Polemisieren gegen das Militär“ (*Talk in Berlin*, n-tv, 16.09.2001, 22.00 Uhr.). Die Folge ist, dass die Kontroverse zwischen Antje Vollmer und Don Jordan hauptsächlich auf der Definition des Kampfes gegen den Terrorismus beruht. Beide meinen dasselbe, kommen aber nicht zueinander, weil sie auf unterschiedlichen thematischen Ebenen argumentieren: Antje Vollmer auf der thematischen Ebene der Terrorismusbekämpfung und Don Jordan auf der des militärischen Gegenschlags (vgl. Anhang). Die Kontroverse zwischen Antje Vollmer und Don Jordan schwebt während der gesamten Sendung über der Diskussion und wird erst nach einem dritten Anlauf gegen Ende der Sendung aufgelöst.⁵⁴

Im Fall der Diskussion zwischen Wolfgang Gerhardt und Michael Naumann liegt die Ursache der vermeintlichen Kontroverse weniger in der thematischen Ausrichtung als in der Intention der Beiträge. Michael Naumann bezieht sich in seinen Äußerungen zum Gegenschlag zum größten Teil auf kulturelle Hintergründe und Zusammenhänge. Beispielsweise weist er darauf hin, dass die Erfahrungen mit Kriegen niedriger Intensität bisher sehr schlecht waren und wenig Erfolg versprechen. Er verweist dabei konkret auf den Konflikt zwischen Israelis und Palästinensern. Wolfgang Gerhardt argumentiert bezüglich des Gegenschlags ähnlich emotional wie Michael Blumenthal und Don Jordan: Man könne schließlich nicht tatenlos zusehen, wie sich Terroristen bewaffnen. Er spricht von einer „verletzten amerikanischen Nation“ und von einer dramatischen Situation für alle „freiheitlichen Gesellschaften“ (*Talk in Berlin*, n-tv, 16.09.2001, 22.00 Uhr.). Eine Kontroverse mit sachlichen Argumenten kommt nicht zustande, weil sich Michael Naumann und Wolfgang Gerhardt in ihren Äußerungen auf verschiedenen Ebenen bewegen. Das Gleiche gilt für die Auseinandersetzungen zwischen Otto Schily bzw. Michael Blumenthal und Peter Scholl-Latour bei *Sabine Christiansen*. Schily und Blumenthal begeben sich in Reaktion auf Peter Scholl-Latour nicht auf dessen informelle Argumentationsebene, sondern bleiben abstrakt und gefühlsbetont nach dem Motto: Nach solch einem Anschlag muss doch etwas geschehen!

Die beschriebenen Kontroversen sind in ihrer Substanz exemplarisch für die anderen ‚Feindschaften‘ bei *Sabine Christiansen* und *Talk in Berlin*. Die Positionen, die durch-

⁵⁴ Jordan: „Ich verstehe, aber wenn es feststeht, dann würden Sie militärische Aktionen befürworten?“ (*Talk in Berlin*, n-tv, 16.09.2001, 22.00 Uhr.) Vollmer: „Das ist aber kein Krieg.“ (*Talk in Berlin*, n-tv, 16.09.2001, 22.00 Uhr.) Jordan: „Das habe ich auch nicht befürwortet.“ (*Talk in Berlin*, n-tv, 16.09.2001, 22.00 Uhr.)

aus im Einzelnen ihre Berechtigung haben, laufen im argumentativen Austausch der jeweiligen Gegner aneinander vorbei. Dabei ist immer mindestens ein Kontrahent nicht gewillt, auf den anderen einzugehen.

Damit soll nicht ausgeschlossen werden, dass solche Kontroversen den Informationswert der Diskussionsrunden erhöhen können. Die Auseinandersetzung zwischen Antje Vollmer und Don Jordan etwa ermöglicht eine bessere Einschätzung der Umstände des Anschlags, wobei v.a. Antje Vollmer informative Aussagen macht. Daneben trägt Michael Naumann in seinen Ausführungen vor allem zur Klärung kultureller Zusammenhänge bei. An den Beispielen wurde jedoch auch deutlich, dass die Kontroversen immer einen Anteil an emotionalen und spekulativen Äußerungen aufweisen.

Wie oben bereits festgestellt wurde, beruht der emotionale und spekulative Anteil der Debatten in erster Linie auf den Äußerungen der beteiligten Politiker. Eine Kontroverse zwischen Experten findet in allen drei politischen Talkshows ebenso wenig statt wie ein ausschließlich sachlicher Austausch. Das trägt wiederum dazu bei, dass die sachlichen Argumente ‚verpuffen‘: Indem Wolfgang Gerhardt seinem Kontrahenten Michael Naumann ausschließlich auf einer emotionalen, spekulativen und nicht informativen Ebene begegnet, werden dessen Zweifel an einem Erfolg eines Militärschlags in Afghanistan, die auf allgemeinen Erfahrungen basieren, nicht diskutiert. Der unbestreitbar durch die Ausführungen von Michael Naumann gegebene Informationswert könnte im Austausch mit etwa Antje Vollmer oder Peter Heine noch viel höher sein.

Insofern lässt sich der Verdacht von Pierre Bourdieu, dass die *Dramatik* in den politischen Talkshows nicht durch den Kampf um das bessere Argument entsteht, sondern inszeniert ist, bestätigen. Die vermeintlichen Kontroversen dramatisieren die gesamte Situation, dienen damit dem Unterhaltungswert der politischen Talkshows und schmälern den Informationswert.

In der zu Beginn dieser Arbeit vorgestellten Talkshow *III nach 9* waren schweigende Gäste keine Seltenheit und ein Element einer Gesprächsrunde, in der eben nichts mehr zu sagen war.⁵⁵ Wenn man das Genre ernst nimmt, kann nicht ausgeschlossen werden, dass es in einer Gesprächsrunde – auch wenn sie vor laufenden Kameras stattfindet – geschwiegen wird. Die frühen Sendungen von *III nach 9* gelten daher noch heute wegen ihrer Spontaneität und Unmittelbarkeit als ‚Bravourversuch‘ in der Geschichte der Talkshow.

Ein solcher Fall konnte in der Analyse der hier untersuchten Sendungen nicht gefunden werden. So erhärtet sich der Verdacht, dass die Kontroversen die beschriebenen unterhaltenden und inszenatorischen, aber keine informativen Ursachen haben. Weiter unten wird gezeigt, dass dabei der Selbstdarstellungsdrang der Politiker ein wesentlicher Faktor ist (vgl. 3.4.2).

2.4.5 Die kameratechnische Umsetzung der politischen Talkshows

Im Folgenden werden die bisher herausgestellten inszenatorischen Strategien in den Talkshows auf der Ebene der visuellen Inszenierung in den ausgewählten Sendungen untersucht.

Die Diskussionsteilnehmer bei *Sabine Christiansen* und *Berlin Mitte* werden hauptsächlich in *nahen Einstellungen* gezeigt.⁵⁶ Hinzu kommen *Halbtotale*, die jeweils die linke oder rechte Seite oder beide Seiten der Diskussion zeigen. An diese schließt sich meistens eine *Heranfahrt* an den jeweils Sprechenden an, wobei die Kamera mit dem beginnenden Sprechakt hinter die Person fährt. Während die Personen sprechen und in *nahen Einstellungen* zu sehen sind, wird zudem häufig herangezoomt, sodass die Person in *Großaufnahme*

⁵⁵ Vgl. dazu Steinbrecher/Weiske 1992. Vgl. auch Plake 1999, S. 90.

⁵⁶ Zu Kadrierungen und Kameraeinstellungen vgl. Beller 1993. Soweit dies beobachtbar war, werden bei *Sabine Christiansen* und *Berlin Mitte* jeweils auf den beiden Seiten der Diskussionsrunde eine Kamera und zusätzlich eine Handkamera benutzt.

zu sehen ist. Diese Kamerabewegung ist besonders oft zu beobachten, wenn die Sprechenden in ihren Ausführungen sehr eindringlich und grundsätzlich werden.

Die Gesprächskonstellation wird bei *Sabine Christiansen* und *Berlin Mitte* konventionell im *Schuss-Gegenschussverfahren* nachgezeichnet: Alle Gesprächsteilnehmer, auch die Moderatoren, werden in einem Winkel von 45° zur Handlungsachse, die zwischen den Gesprächspartnern besteht, gemacht (Abb. 1 und 2).⁵⁷ Selbst während ein Diskussionsteilnehmer spricht und auf andere geschnitten wird, bleibt dieser Winkel von 45° erhalten.⁵⁸ Die Auflösung der Diskussion im *Schuss-Gegenschussverfahren* unterstützt die Vorstellung beim Zuschauer, dass ein Gespräch stattfindet. Dabei werden allerdings nicht nur Dialoglinien nachgezeichnet, sondern auch ‚Feindschaften‘ oder ‚Freundschaften‘ visuell inszeniert. Besonders auffällig bei *Sabine Christiansen* und *Berlin Mitte* ist beispielsweise, dass bei sehr emotionalen Aussagen zur Betroffenheit des amerikanischen Volkes aufgrund der Anschläge am 11. September 2001, aber auch bei kritischen Aussagen zur amerikanischen Außenpolitik die anwesenden Amerikaner eingeblendet werden.

Auch die Gäste bei *Talk in Berlin* werden in einem 45°-Winkel und grundsätzlich in *naher Kadrierung* gezeigt. Allerdings wird die Kamera in der Runde von Erich Böhme bereits durch die Sitzposition der Gäste zu einem anderen Vorgehen als bei *Sabine Christiansen* und *Berlin Mitte* gezwungen. Während sich die Diskussionsteilnehmer bei den beiden Letzteren schräg, in Diagonalen angeordnet gegenüber sitzen, sitzen sich die Gäste bei *Talk in Berlin* im Quadrat jeweils zu zweit bzw. Erich Böhme gegenüber. Für die Kameras bei *Talk in Berlin* bedeutet die ‚geschlossene‘ Anordnung der Diskussionsrunde, dass sie nicht die Möglichkeit haben, zwischen die Gäste zu fahren. Alle Einstellungen vom Geschehen müssen *over-shoulder* durch die (soweit erkennbar) zwei Kameras gemacht werden, welche um die Runde herumfahren. Dabei wird nicht versucht, diese Konstellation zu verdecken. In den wenigsten Einstellungen ist lediglich der Sprechende oder ein Zuhörer zu sehen: Das Bild der Person wird ‚durchbrochen‘ durch die Hand seines Sitznachbarn, durch die Schulter eines anderen oder des Sprechenden selbst (Abb. 3). Dadurch wird dem Zuschauer suggeriert, er könne mal hier und mal da dazwischen sehen und einen Blick erhaschen. Dieser Eindruck wird durch die ständigen Korrekturen von Unschärfen des Kamerabildes noch unterstützt.

Bei *Talk in Berlin* werden durch die Kamera neben den Personen und Gesichtern auch die Hände der Sprechenden in Großaufnahme thematisiert, die die Redebeiträge jeweils unterstützen. Überhaupt werden viel häufiger als bei *Sabine Christiansen* und *Berlin Mitte* Großaufnahmen von den Diskussionsteilnehmern gemacht und dies nicht nur im Winkel von 45°. Im Unterschied zu den anderen beiden Talkshows findet man bei *Talk in Berlin* häufig Einstellungen von der Seite, die zeigen, wie die nebeneinander sitzenden Teilnehmer sich tatsächlich sehen (Abb. 4).

Bei *Talk in Berlin* wird weniger auf die Inszenierung eines Gesprächs als auf die Inszenierung einer lebhaften Diskussion gesetzt. Die *Dramatik* entsteht u.a. durch die bei *Talk in Berlin* häufiger als bei *Sabine Christiansen* und *Berlin Mitte* eingesetzten *Großaufnahmen* von den Gesichtern und den Händen der Diskussionsteilnehmer. Zudem ist bei *Talk in Berlin* im Unterschied zu *Sabine Christiansen* und *Berlin Mitte* festzustellen, dass sich die Diskussionsteilnehmer viel häufiger und viel stärker bewegen, andere

⁵⁷ Lediglich zu Beginn der Talkrunden sprechen die Moderatoren in einem Winkel von 90°, also frontal, zum Zuschauer, wenn man als Handlungsachse die Kommunikation zwischen den Diskussionsteilnehmern nimmt. Günter Bentele versteht diese frontale Ansprache des Moderators an den Zuschauer als Inszenierung des Moderators seiner selbst als „Anwalt des Publikums“. Vgl. Bentele 1985. S. 246.

⁵⁸ Auch während des Interviews von Sabine Christiansen mit Paul Auster, der auf einer großen Bildfläche im Hintergrund erscheint, wird kameratechnisch eine Gesprächssituation in einem Winkel von 45° aufrechterhalten. Zudem wird aus der *Halbtotale* an Paul Auster herangefahren, um ihn in die Runde zu integrieren. Bei *Berlin Mitte* wird auf die Simulation einer Gesprächssituation während des Interviews mit Wolfgang Joop verzichtet. Die Interviewpartner sprechen frontal zum Zuschauer.

Sitzpositionen einnehmen, durch eine Hand ihr Gesicht ‚entstellen‘ o.Ä.⁵⁹ *Talk in Berlin* betont also auch visuell: Hier wird diskutiert!

Die kameratechnischen Dramatisierungen und Inszenierungen in den drei politischen Talkshows sind im Ergebnis unterschiedlich. *Sabine Christiansen* und *Berlin Mitte* inszenieren ihre Diskussionsrunden in einem ganz konventionellen, auch ‚hollywoodistischen‘ Stil. Diesen kritisieren beispielsweise Günter Bentele oder Werner Holly, Peter Kühn und Ulrich Püschel in ihren Analysen der politischen Fernsehdiskussion: Gerade in den Nahaufnahmen werde der Politiker selbst zur Information, da seine Person zum Träger und zur Verkörperung politischer Inhalte werde (Holly/Kühn/Püschel 1986, S. 191). Bei *Talk in Berlin* wird ebenfalls durch die gesprächstypische Auflösung ein Gespräch zwischen zwei Personen inszeniert. Allerdings wird diese Inszenierung, wie oben festgestellt, ‚gebrochen‘. Die Kameraauflösung bei *Talk in Berlin* erhält dadurch eine Unmittelbarkeit etwa im Stil der Talkshow *III nach 9* (Steinbrecher/Weiske 1992, S. 145). Die kameratechnische Auflösung bei *Talk in Berlin* schränkt die Möglichkeiten zur Selbstinszenierung von Gästen und vor allem Politikern erheblich ein. Die „innere Kommunikationsebene“ erhält bei *Talk in Berlin* Priorität vor der „äußeren Kommunikationsebene“⁶⁰. Paradigmatisch ist dafür, dass die Teilnehmer ihre Körpersprache nicht unterdrücken und diese auch von den Produzenten durch die Wahl der Kameraeinstellungen nicht ausgeblendet wird.



Abb. 1 Maybritt Illner bei *Berlin Mitte*.



Abb. 2 Egon Bahr im Gespräch mit Maybritt Illner.



Abb. 3 Antje Vollmer bei *Talk in Berlin*.



Abb. 4 Michael Naumann bei *Talk in Berlin*.

⁵⁹ Günter Bentele beobachtet in politischen Fernsehdiskussionen genau das Gegenteil: In der Professionalisierung ihrer Fernsehauftritte würden Politiker diese „Adaptoren“ geradezu zu vermeiden suchen. Vor allem bei *Sabine Christiansen* und *Berlin Mitte* fällt auf, dass sich die meisten Teilnehmer an der Diskussion ‚im Griff‘ haben. Vgl. Bentele 1985.

⁶⁰ Linke 1985, S. 58. Als „äußere“ Kommunikationsebene bezeichnet Linke die Diskussion innerhalb der Runde, die sich aber eigentlich an ein Publikum außerhalb wendet. Die Begrüßung der Zuschauer durch die Moderatoren bezeichnet Linke z.B. als „äußere“ und die Begrüßung der Diskussionsgäste als „innere“ Kommunikation.

2.5 Die Machtfrage in politischen Talkshows

2.5.1 Bisherige Erkenntnisse und weiteres Vorgehen

Im Folgenden soll danach gefragt werden, wie in den Sendungen durch die Moderation, die Verteilung der Redebeiträge und die Auswahl der Gäste in den Diskussionsrunden Machtverhältnisse hergestellt werden und ob sich die drei Moderatoren der politischen Talkshows hierbei als kritische Instanzen bewähren.

Bisher zeigte sich, dass Spitzenpolitiker bei *Sabine Christiansen*, *Berlin Mitte* und *Talk in Berlin* häufig auftreten und ihre Interessen vertreten können, wenngleich dies im Vergleich der drei politischen Talkshows unterschiedlich stark zutrifft. Alle drei politischen Talkshows thematisieren in erhöhtem Maß innenpolitische Themen mit einem konkreten Ereignis oder einem konkreten Konflikt, der von Seiten der Politik initiiert wurde. Gerade in den innenpolitischen Themen ist eher eine Reaktion auf die Agenda der Politik als eine Thematisierung der Politik und eher eine Reaktion auf Ereignisse und Konflikte als ein Aufbau von Ereignissen und Konflikten zu sehen. Es wurde außerdem gezeigt, dass in erster Linie Politiker und weniger Experten oder Interessenvertreter die Möglichkeit erhalten, zu den von ihnen selbst thematisierten Problematiken zu reden. Des Weiteren wurde festgestellt, dass von den drei politischen Talkshows tatsächlich bestimmte Gäste bevorzugt eingeladen werden und dass dabei Politiker bzw. Spitzenpolitiker den größten Anteil stellen.

Die symbiotische Struktur von Journalisten und Politikern ergibt sich aber nicht nur aus dem massiven Interesse der Politiker an einer mediengerechten Darstellung ihrer Person oder Partei, sondern auch aus dem Interesse der Journalisten an einschaltquotenträchtigen Auftritten von Spitzenpolitikern. Will man beurteilen, ob Politiker eine Talkrunde beherrschen, eine argumentative Auseinandersetzung unterlaufen und die Sendung als Verlautbarungsinstrument benutzen, dann muss ebenso die Seite des Moderators bzw. Journalisten betrachtet werden. In der Analyse ist zu prüfen, inwiefern gerade Politiker die Gelegenheit erhalten, ihren ohnehin stärkeren Status in der Runde auszubauen, sodass nicht das beste Argument gewinnt, sondern der „gewiefteste Medienkommunikator“ (Holly/Kühn/Püschel 1989, S. 2).

Die Ergebnisse des Kapitels 1.3 zeigen, dass die allgemeine Vorstellung von Medien als *vierter Gewalt* angesichts ihrer engen Verknüpfung mit der Politik kritisch bewertet werden muss. Auch Beobachter wie Andreas Dörner oder Pierre Bourdieu vermissen das Engagement eines hartnäckig fragenden Journalisten zugunsten eines informativen und rationalen Diskussionsverlaufs⁶¹. Bourdieu macht den Moderatoren von Fernsehdiskussionen vor allem den Vorwurf der Ungleichbehandlung: Stärkere und schwächere Positionen der Teilnehmer werden von den Moderatoren nicht ausgeglichen, sondern bestätigt:

„Nicht nur helfen sie den Hilflosen nicht, sie schlagen ihnen sozusagen auch noch die Krücken weg. Dafür gibt es -zig Methoden: nicht zur rechten Zeit das Wort geben, das Wort geben, wenn nicht mehr damit gerechnet wird, Ungeduld zeigen usw.“ (Bourdieu 1998, S. 46)⁶²

Damit bezieht nach Bourdieu der Moderator bewusst oder unbewusst eine Position, die den kommunikativen Anspruch der Diskussion mindert.

In Bezug auf die Spitzenpolitiker in den Diskussionsrunden ist nun zu fragen, ob es ihnen gelingt, einer argumentativen Auseinandersetzung auszuweichen, um auf subtile, mediengerechte Weise ideologische Inhalte zu verbreiten und Wahlwerbung zu betreiben. Die bisherigen Ergebnisse nähren diesen Verdacht: Zum einen wurden die emotionalen Beiträge vor allem durch Politiker eingebracht, während Informationen zu Zusammenhängen und Hintergründen maßgeblich von Experten geliefert wurden. Zum

⁶¹ Vgl. Dörner 2001, Bourdieu 1998.

⁶² Vgl. auch Dörner 2001, S. 139.

anderen wurde die argumentative Struktur der oben betrachteten Kontroversen vor allem auf die Beteiligung von Experten, also Journalisten und Wissenschaftlern, zurückgeführt.⁶³

Aus politischen Fernsehdiskussionen wie *Bonner Runde* oder *Journalisten fragen Politiker antworten* ist bekannt, dass Politiker vor allem zu den Themen sprechen, die sie interessieren. Themen, die ihnen unangenehm sind, werden oft schnell abgehakt oder neutralisiert, um an andere Themen anzuknüpfen, durch die sie sich profilieren und ihren politischen Gegner matt setzen können. Und so bestehen Diskussionen mit Politikern weniger aus den argumentativen Mustern ‚These‘ und ‚Begründung‘, ‚Widerlegungsversuch‘ und ‚Begründung‘, sondern eher aus rhetorischen Mustern wie ‚Forderungen‘, ‚Interessenartikulationen‘, ‚Aufrufen‘, ‚Selbstdarstellungen‘, ‚Eigenlob‘, ‚Angriffen‘ und ‚Beschwichtigungen‘. Diese Muster laufen alle auf die Kernmuster von politischer Werbung zu: ‚Werben‘ und ‚Legitimieren‘.⁶⁴ Allerdings werden diskussionstypische Muster nicht einfach durch Muster des ‚Legitimierens‘ und ‚Werbens‘ ersetzt, sondern im Hinblick auf diese funktionalisiert: Rhetorisch geschickte Politiker stellen zunächst eine These auf und begründen diese, um dann durch eine kleine sprachliche Wendung eine Wertung einzubringen. Diese führt sie wiederum zum eigentlichen Ziel der politischen Werbung. Entscheidend ist dabei die anfängliche Initiierung eines typischen Diskussionsschemas, mit dem der Politiker offiziell an dem Ideal der Diskussion festhält. Tatsächlich aber findet eine inszenierte Diskussion statt, in der die politische Werbung lediglich überspielt wird.⁶⁵

2.5.2 Politische Statements statt Talk

Im Durchschnitt stehen einem Diskussionsteilnehmer bei *Sabine Christiansen* 70,4 Sekunden Redezeit zur Verfügung, bei *Berlin Mitte* 55,5 Sekunden und bei *Talk in Berlin* nur 50,9 Sekunden. Die durchschnittliche Redezeit der Teilnehmer bei *Sabine Christiansen* liegt weit über den Mittelwerten von *Berlin Mitte* und *Talk in Berlin*.

Bei näherer Betrachtung der Redebeiträge in der Runde von *Sabine Christiansen* fällt auf, dass die langen Redezeiten vor allem von den Politikern besetzt werden: Die durchschnittlichen Redebeiträge von Otto Schily und Volker Rühle liegen mit 83,6 Sekunden bzw. 66,33 Sekunden noch weit über diesem Mittelwert. Peter Scholl-Latour, der einzige Experte in der Runde, hat nur 51,5 Sekunden zur Verfügung. Die Betrachtung der durchschnittlichen Redezeit an dieser Stelle spielt vor allem auf die Feststellung von Werner Holly, Peter Kühn und Ulrich Püschel an, dass Beiträge von Politikern häufig Statement-Charakter haben und der politischen Propaganda dienen (Holly/Kühn/Püschel 1986, S. 53). Um dieser Feststellung nachzugehen, soll im Folgenden das Verhalten von Otto Schily näher betrachtet werden. Seine Beiträge bei *Sabine*

⁶³ Eine Ausnahme bildet bei *Talk in Berlin* Antje Vollmer, deren Äußerungen im Folgenden noch genauer betrachtet werden.

⁶⁴ Sämtliche Begriffe zitiert nach Holly/Kühn/Püschel 1989, S. 3. Da in dieser Arbeit weitgehend auf sprachwissenschaftliche Analysen verzichtet werden soll, soll es bei der Verwendung dieser Muster bleiben. Sie geben ausreichend Auskunft über die Problemstellung dieser Arbeit. Andere sprachwissenschaftliche Muster, Aussagen zu Rollen in Talkshows und zum *Handlungsrahmen* Talkshow finden sich u.a. bei Linke 1985.

⁶⁵ Auf die professionellen Fähigkeiten von Politikern auf dem Gebiet der Rhetorik wird gern verwiesen, wenn politischen Fernsehdiskussionen oder Talkshows der Vorwurf gemacht wird, sie seien lediglich Orte parteipolitischer Propaganda. Zum einen werden diese Informationen über Politiker jedoch irrelevant, wenn, wie im Kapitel 1.3 festgestellt wurde, alle Politiker die gleiche Professionalität an den Tag legen. Zudem tragen Informationen über die rhetorischen Fähigkeiten wenig zu einer argumentativen sachbezogenen Auseinandersetzung bei.

Christiansen und *Berlin Mitte* weichen zeitlich im Vergleich zu allen anderen Gästen der drei politischen Talkshows am stärksten ab.

Nachdem Otto Schily die Frage von Sabine Christiansen nach Informationen zu innen- und außenpolitischen Fragen knapp verweigert, beschreibt er auf sehr emotionale Art und Weise den Anschlag auf das World Trade Center⁶⁶: Er zieht in seiner Umschreibung die symbolische Bedeutung der Stadt New York für Freiheit und Demokratie heran und verweist im nächsten Gedankengang auf die Befreiung Deutschlands vom Faschismus durch die Amerikaner. Diese historische Begebenheit dient Schily dann dazu, die Äußerung des Bundeskanzlers von der ‚uneingeschränkten Solidarität‘ zu legitimieren:

„Deshalb meine ich auch, muss in der Situation die volle Solidarität gelten, und wir schulden den Amerikanern Dank und Solidarität ist eben nicht nur mit Worten zu haben.“ (*Sabine Christiansen*, ARD, 16.09.01, 21.45 Uhr.)

Diesen Gedanken erweitert er daraufhin und spricht von einer Schuld der Deutschen gegenüber den Amerikanern, die auch das Eingehen von Risiken, also den Einsatz der Bundeswehr, legitimiere. Während Otto Schily über notwendige Maßnahmen zur inneren Sicherheit einige Zeit später spricht, macht er einen weiteren kleinen, aber deutlichen Verweis:

„Da sage ich, vergleichen Sie bitte den Rechtszustand, der heute gilt, mit dem Rechtszustand, den wir herbeiführen wollen. Dann werden die Sicherheitselemente in dem Rechtszustand viel besser sein als in der Vergangenheit. Das, was passiert ist, ist unter dem geltenden Rechtszustand geschehen und wir müssen darauf achten [...]“ (*Sabine Christiansen*, ARD, 16.09.01, 21.45 Uhr.)

Neben dem propagandistischen Muster des ‚Legitimierens‘ im ersten Zitat benutzt Otto Schily im zweiten die des ‚Eigenlobs‘ sowie des ‚Angriffs‘ bzw. ‚thematischen Provokierens‘. Otto Schily konfrontiert seinen politischen Gegner mit Themen, die ihn diffamieren sollen. Schily lobt im Voraus die Gesetzentwürfe seiner Regierung und greift die Opposition an, indem er die Anschläge des 11.09.01 auf die gesetzlichen Bestimmungen der CDU/CSU zurückführt. Die Äußerungen von Otto Schily bieten damit ein Paradebeispiel für Beiträge von Politikern. Die parteipolitische Werbung verliert ihre plumpe Direktheit, indem sie in andere Zusammenhänge verpackt wird: Die emotional aufgeladene Einschätzung der Anschläge in New York und Washington hilft Otto Schily dabei, die schwerwiegende und vollmundige Aussage des Bundeskanzlers von der ‚vollen Solidarität‘ zu legitimieren.⁶⁷

Zur Selbstdarstellung dienen Otto Schily darüber hinaus gezielte Seitenhiebe gegen Peter Scholl-Latour. Dieser äußert sich skeptisch zur Globalisierung und warnt vor falschen Vorstellungen über die Durchsetzung der Menschenrechte in arabischen Staaten. Diese Äußerungen nutzt Otto Schily, um Peter Scholl-Latour als Gegner von Menschenrechten zu diffamieren, um gleichzeitig sich selbst als Vorkämpfer für Menschenrechte zu profilieren. Auf die gleiche Weise geht Schily in der Runde von Maybritt Illner vor. Egon Bahr stellt zur Diskussion, ob die Amerikaner ihren „Technologieglau-

⁶⁶ Dass eine solche Einschätzung des Anschlags nicht selbstverständlich ist, zeigen die Äußerungen von Egon Bahr bei *Berlin Mitte*, der die Anschläge historisch einordnet, oder von Michael Naumann bei *Talk in Berlin*, der die Einschätzung der Anschläge in kulturell-religiöse Zusammenhänge einbettet.

⁶⁷ Der gleichen Strategie bedient sich Volker Rühle, indem er sich zunächst an die Seite der Regierung stellt: „Lassen Sie mich auch noch sagen, wir müssen zusammenstehen in Deutschland. [...] Die Bundesregierung hat bisher gut geführt, muss ich sagen, der Bundeskanzler, aber auch die Bundesregierung insgesamt. Deswegen hat sie unsere Unterstützung für diese Aussage ‚uneingeschränkte Solidarität‘.“ (*Sabine Christiansen*, ARD, 16.09.01, 21.45 Uhr) Das in diesem Satz verwendete „wir“, das an dieser Stelle den Patriotismus Volker Rühes bzw. der CDU wiedergibt, steht im nächsten Gedankengang nur noch für die Opposition allein: „Wir glauben, wir brauchen neue Prioritäten für die innere und äußere Sicherheit. Nicht zuletzt für die Bundeswehr, denn sie ist denkbar schlecht vorbereitet, gerade in dieser Situation helfen zu können. Deswegen müssen wir Konsequenzen ziehen und gleichzeitig zusammenstehen in Deutschland.“ (*Sabine Christiansen*, ARD, 16.09.01, 21.45 Uhr.)

ben“ (*Berlin Mitte*, ZDF, 13.09.01, 22.15 Uhr) nach den Anschlägen vom 11.09.01 revidieren und in ihrer Art der Terrorismusbekämpfung umdenken müssen. Dabei unterbricht Otto Schily Egon Bahr mit dem Satz:

„Herr Bahr, ist es eigentlich ein guter Moment, jetzt Kritik an den Vereinigten Staaten zu üben. Ich glaube nicht. Jetzt ist die Stunde der [...] Solidarität. Ich finde, eigentlich der Moment ist nicht dazu geeignet.“ (*Berlin Mitte*, ZDF, 13.09.01, 22.15 Uhr.)

Damit verwehrt Otto Schily nicht nur grundsätzlich Egon Bahr, seine Meinung in einer Sendung zu äußern, in der er selbst Gast ist. Er verweigert Egon Bahr auch konkret eine Kritik gegenüber Amerika, die er zuvor selbst in Bezug auf die innere Sicherheit in den Vereinigten Staaten geäußert hatte (*Berlin Mitte*, ZDF, 13.09.01, 22.15 Uhr.). Durch diese Bemerkung verschafft sich Otto Schily die Möglichkeit zur Selbstdarstellung und zum patriotischen Schulterschluss mit den Vereinigten Staaten, die bei Maybritt Illner durch John Kornblum vertreten werden.

Auch auf sprachlicher Ebene erweist sich Otto Schily als besonders geschickt in der Verwendung von Mustern des ‚*Werbens*‘ und ‚*Legitimierens*‘. Er benutzt Wiederholungen von Wortgruppen, die seine Gesprächsschritte verlängern, ohne dabei neue Gedanken beizutragen. Er bedient sich langer Sprechpausen oder spricht sehr langsam und erhaben:

„Der Bundeskanzler wie auch andere Regierungschefs in Europa, ich hab gerade ein Interview von Toni Blair gesehen, haben deutlich erklärt, dass Konsultation stattfinden, aber ich erinnere an die Konferenz des Bundeskanzlers, der schon betont hat: Konsultationen sind Konsultationen. [...] Ich glaube das was hier stattgefunden hat, in der Tat Dimensionen erreicht hat, die unser Vorstellungsvermögen bei weitem überschreiten.“ (*Sabine Christiansen*, ARD, 16.09.01, 21.45 Uhr.)

So bestätigt sich zum einen der Verdacht, dass auch das Format der politischen Talkshow von Politikern genutzt wird, um politische Statements abzugeben. Zum anderen entpuppte sich die emotionale Aufladung der vorgestellten Beiträge als Instrument zur besseren politischen Propaganda: Durch eine geschickte rhetorische Wendung lenkte Otto Schily den patriotischen Schein auf seine parteipolitische Arbeit. Auf diesen Zusammenhang zwischen politischer Propaganda und emotionaler Intention eines Beitrags verweist auch das Verhalten von Antje Vollmer bei *Talk in Berlin* mit umgekehrten Vorzeichen. Ihre skeptische Sicht gegenüber einem militärischen Einsatz in Afghanistan basiert in ihren Argumenten auf Erfahrungen mit Terroristen aus den 70er Jahren und Beurteilungen der Täter. Sie verzichtet auf emotional aufgeladene Szenarien bezüglich eines möglichen militärischen Gegenschlags. Damit unterstützt sie in der Runde von *Talk in Berlin* eine argumentative Auseinandersetzung fern jeder *Emotionalisierung* und eben auch fern jeder politischen Werbung. So zeigt sich, dass auch von Politikern sachliche Argumentationen erwartet werden können und dass die Muster des ‚*Werbens*‘ und ‚*Legitimierens*‘ die politischen Talkshows nicht notwendiger Weise dominieren müssen.

Bei *Sabine Christiansen* bleibt am meisten Raum für politische Propaganda, hauptsächlich ausgenutzt von Otto Schily und Volker Rühle. Bei den Beiträgen der Politiker in den Runden von *Berlin Mitte* und *Talk in Berlin* ist der Statementcharakter nicht so stark ausgeprägt. Das kündigte sich bereits bei der Betrachtung der durchschnittlichen Redezeiten zu Beginn des Kapitels an und konnte in Einzelbetrachtungen bestätigt werden. Zurückführen lässt sich dieses Verhältnis bei *Berlin Mitte* vor allem auf das Verhalten von Klaus Kinkel und Wolfgang Thierse, die sich in Bezug auf politische Propaganda zurückhalten. Lediglich Otto Schily betreibt in gleichem Maß wie bei *Sabine Christiansen* Werbung. Das geht bei *Berlin Mitte* vor allem aus seinen Aussagen zur inneren Sicherheit hervor. Seine vorgebrachten Argumente entsprechen im Wesentlichen den Grundlinien des *Sicherheitspaketes I*, das einige Zeit später vom Bundestag debattiert wurde. Bei *Talk in Berlin* wird von vornherein parteipolitische Werbung proportional durch die anwesenden Experten eingeschränkt, wobei sich nur Wolfgang Gerhardt in dem Maß wie Otto Schily und Volker Rühle

zu profilieren sucht.⁶⁸ Inwiefern diese ungleichen Verhältnisse in den Diskussionsrunden nun auf die Moderatoren zurückzuführen sind, soll im Folgenden beantwortet werden.

2.5.3 Die Moderatoren

Am aktivsten unter den Moderatoren sind Maybritt Illner und Erich Böhme. Bei Maybritt Illner lassen sich innerhalb von etwa 40 Minuten 22 Fragen und zwölf Zwischenrufe zählen, Erich Böhme stellt in 50 Minuten ebenfalls 22 Fragen, beteiligt sich jedoch mit 36 Zwischenrufen an der Diskussion. Sabine Christiansen stellt innerhalb von 50 Minuten nur 18 Fragen und macht 25 verhaltene Zwischenrufe.

Zudem kann man beobachten, dass kaum eine der Fragen von Sabine Christiansen beantwortet wird: Ihre Gäste nutzen die Gelegenheit des Gesprächsschrittes, um über andere Themen zu sprechen.⁶⁹ Dies zeigt sich auch, wenn man den Verlauf der Diskussion betrachtet: Die Themenfestigkeit in der Runde von Sabine Christiansen ist am schwächsten, währenddessen sich bei Maybritt Illner und Erich Böhme die Diskussionsbeiträge über längere Strecken auf bestimmte Themenbereiche konzentrieren.⁷⁰ Vor allem Erich Böhme führt seine Gäste in seinen Fragen immer wieder auf das Thema ‚Gegenschlag‘ zurück. Diese Hartnäckigkeit führt dazu, dass in *Talk in Berlin* eine argumentativere und diskursivere Stimmung herrscht als bei *Sabine Christiansen*, zu der die anwesenden Experten ihr Übriges leisten.

Allerdings sind die Möglichkeiten der Gäste für Ausschweifungen bereits in den Fragestellungen von Sabine Christiansen, Maybritt Illner und Erich Böhme angelegt. Die Fragen beziehen sich oft gleich auf mehrere Aspekte und sind sehr heterogen, in Form von Einwüfen, formuliert. Von den Adressaten wird also zum einen die Reaktion auf mehrere Aspekte gefordert; zum anderen wird ihnen auch die Chance für Ausschweifungen gegeben. Am Beispiel von Otto Schily wurde deutlich, dass diese Chance von Politikern auch genutzt wird. Am deutlichsten zeigt sich bei Sabine Christiansen dieses Frageverhalten, am wenigsten bei Erich Böhme. Im folgenden Beispiel fragt Sabine Christiansen Michael Blumenthal ‚lediglich‘ nach seiner Meinung zu einer Beteiligung Deutschlands an einem militärischen Gegenschlag:

„Michael Blumenthal, Sie haben heute, ich habe heute in einem Interview von Ihnen gelesen, da haben Sie gesagt, wenn die anderen eben nicht mitmachen, wir brauchen ja eigentlich kein internationales Bündnis, wenn die anderen nicht machen, dann machen wir es notfalls eben auch allein. Das geht doch bei dem internationalen Ausmaß ...“ (*Sabine Christiansen*, ARD, 16.09.2001, 21.45 Uhr)

Erich Böhme lenkt Wolfgang Gerhardt in seiner Frage zur Beteiligung Deutschlands an einem militärischen Gegenschlag bereits auf eine Äußerung zur Beistandspflicht innerhalb der NATO hin:

„Herr Gerhardt, wie ist das? Wir sind doch schon im Boot? Die NATO hat ja gesagt, Artikel 5, Beistandspflicht. Damit befinden wir uns, wenn die Amerikaner sagen, sie sind im Kriegszustand mit irgendeinem schwammigen Gegner, der irgendwo sitzt, in den Bergen, in den Hügeln oder sonst wo, sind wir an ihrer Seite, sind wir auch im Kriegszustand mit ihnen?“ (*Talk in Berlin*, n-tv, 16.09.2001, 22.00 Uhr)

⁶⁸ Die Diskussionsteilnehmer von *Talk in Berlin* sprechen zwischen 6:19 und 9:24 Minuten. Die zeitlichen Anteile der Teilnehmer bei *Berlin Mitte* bewegen sich, ausgenommen von Otto Schily, zwischen 4:36 und 6:55 Minuten.

⁶⁹ Äußerungen werden als Gesprächsschritte bezeichnet, wenn Rederecht und Redebeitrag zusammenkommen. Vgl. Holly/Kühn/Püschel 1986, S. 163.

⁷⁰ Die Heterogenität der Runde wirkt sich vor allem auf den Informationswert negativ aus, wie bereits die Auswertung der informativen Anteile in den drei politischen Talkshows zeigte. In idealisierten Beschreibungen der Diskussion wird die Disziplin der Teilnehmer und eine strenge Themeneinhaltung als obligatorisch angesehen. Niklas Luhmann etwa weist eine Themenzentrierung und Reduktion der Themenkomplexität als entscheidende Merkmale für das Zustandekommen von sinnvollen, vernünftigen Diskussionen aus. Vgl. Luhmann 1971. Holly/Kühn/Püschel bieten als ‚Lösung‘ eine starke Rolle des Moderators an, der die Diskussion auf ein Thema zentriert. Vgl. Holly/Kühn/Püschel 1986, S. 146.

Darüber hinaus ist nicht beobachtbar, dass Sabine Christiansen ihren Gästen Nachfragen stellt, um sie bei ausweichenden Antworten wieder auf die Thematik in der Frage zurückzuführen. Maybritt Illner und Erich Böhme sind in dieser Hinsicht sehr viel hartnäckiger und konkreter. Maybritt Illner nutzt beispielsweise im Verlauf der Sendung die Gelegenheit, Otto Schily noch einmal zu einem Problem zu befragen, dessen Beantwortung er zu Beginn der Diskussion verweigerte. Dabei ging es um die mutmaßlichen Täter der Anschläge, die womöglich in Deutschland zu finden sind. Otto Schily verweist allerdings auf die laufenden Ermittlungen, zu denen er keine Angaben machen dürfe. Die Verweigerung der Antwort durch Otto Schily kommentiert Maybritt Illner mit der Bemerkung, dass sie wenigstens versuchsweise etwas in Erfahrung bringen wolle (*Berlin Mitte*, ZDF, 13.09.01, 22.15 Uhr.) Dies gelingt Maybritt Illner auch tatsächlich mit einer erneuten Frage zu den Tätern, indem sie auf die von Otto Schily selbst noch einmal angesprochenen Täter sofort mit einer Nachfrage reagiert. Allerdings bleibt Maybritt Illner nicht selten defensiv, indem sie sich für ihre Frage gleichzeitig entschuldigt, wie ein anderes Beispiel zeigt:

„Darf ich trotzdem noch mal Herr Kornblum, und Sie sehen mir das bitte nach, noch mal fragen, was sich vielleicht auch an amerikanischer Außenpolitik ändern muss. [...]“ (*Berlin Mitte*, ZDF, 13.09.01, 22.15 Uhr.)

2.5.4 Patriotismus und Kritik gegenüber Amerika – thematische Auswirkungen des Moderatorenverhaltens

Durch das zurückhaltende Verhalten von Sabine Christiansen, durch die vergleichsweise geringe Anzahl an Fragen und Nachfragen steht den Gästen in ihrer Runde vergleichsweise viel Zeit zur Verfügung, die sie zudem zum ‚Werben‘ und ‚Legitimieren‘ nutzen. Otto Schily hat mit Abstand die meiste Zeit zur Verfügung (13:56 Minuten) und bestreitet auch die meisten Gesprächsschritte (10). Zwar bestreitet Volker Rühle weniger Beiträge (6) in weniger Zeit (6:38), allerdings macht er sehr oft durch kritische Zwischenbemerkungen auf sich aufmerksam. Diese richten sich gegen Peter Scholl-Latour und Claudia Roth, die daraufhin ihre Argumentationen unterbrechen und zur Verteidigung ihrer Äußerungen übergehen müssen. Sabine Christiansen unternimmt nichts, um die eingeschränkten Diskussionsmöglichkeiten von Claudia Roth und Peter Scholl-Latour auszugleichen. Auch die massiven Seitenhiebe von Otto Schily gegen Peter Scholl-Latour unterbindet sie nicht. Auf einen verbalen Angriff von Otto Schily, in dem er die kritischen Äußerungen zum Gegenschlag von Peter Scholl-Latour unterbunden sehen möchte, reagiert Sabine Christiansen fast hilflos: „In der auch jeder seine Meinung sagen darf.“ (*Sabine Christiansen*, ARD, 16.09.01, 21.45 Uhr) Diese verhaltene Machtdemonstration von Sabine Christiansen erwidert Otto Schily abschließend zynisch mit der Bemerkung „Ja, das ist auch wunderbar.“ (*Sabine Christiansen*, ARD, 16.09.01, 21.45 Uhr), um dann fortzufahren. Obwohl Otto Schily den Sinn der stattfindenden Diskussion und die Grundkonstellation des Genres mit seiner Äußerung völlig untergräbt, ist von der Leiterin des ‚Unternehmens‘ nur wenig Gegenwehr zu spüren. Auch Maybritt Illner erwidert auf die oben zitierte, ganz ähnlich gelagerte Äußerung von Otto Schily gegenüber Egon Bahr nichts. Der von Pierre Bourdieu formulierte Vorwurf, die Moderatoren würden nicht nur die Schwächeren unter den Diskussionsteilnehmern vernachlässigen, sondern ihnen auch noch die ‚Krücken wegschlagen‘, kann für die ausgewählten Sendungen von *Sabine Christiansen* und *Berlin Mitte* nur bestätigt werden.

Der Vorwurf muss für *Sabine Christiansen* umso mehr gelten, wenn man die Runde thematisch mit dem Hintergrund dieser ungleichen Kräfteverhältnisse noch einmal näher betrachtet. Thematisch bilden sich bei *Sabine Christiansen* zwei ‚Fronten‘: Die eine findet ihren Ausdruck in der Position für einen harten militärischen Gegenschlag und damit in einer emotional-patriotischen Position; die andere reflektiert eine eher skepti-

sche Position zu einem militärischen Gegenschlag, die sich nicht uneingeschränkt patriotisch an die Seite Amerikas stellt. Zur emotional-patriotischen Seite sind Otto Schily, Volker Rühle und Michael Blumenthal zuzuordnen, zur eher sachlich-skeptischen Position Claudia Roth und Peter Scholl-Latour. Das sich bereits in der ungleichen Personenanzahl abzeichnende Ungleichgewicht zugunsten der ersten Position wird durch die bestrittenen Gesprächsschritte der Diskussionsteilnehmer noch verstärkt: Die zeitlichen Anteile von Otto Schily, Volker Rühle und Michael Blumenthal (9:59 Minuten) überbieten insgesamt bei weitem diejenigen von Peter Scholl-Latour (6:52) und Claudia Roth (9:04). Dieses Ungleichgewicht wird weder durch eine Positionierung der Moderatorin noch durch eine besondere Unterstützung der unterbesetzten Seite aufgehoben.

Betrachtet man die Art und Weise, wie die Gesprächsteilnehmer zu Wort kommen, trifft eher das Gegenteil zu: Peter Scholl-Latour verschafft sich mehrfach selbst das Rederecht. Er kommt dabei immer wieder auf die gleichen Aspekte zurück, denen Sabine Christiansen jedoch kein Gehör in der Diskussion verschafft: Islam-Staaten, amerikanische Außenpolitik, Globalisierung etc. Michael Blumenthal erhält bis auf zweimal das Rederecht von Sabine Christiansen selbst, die damit diese Position unterstützt. Sabine Christiansen fördert die Schieflage der Positionen und ein Übergewicht der patriotischen Stimmen in ihrer Runde, indem sie Zurückhaltung gegenüber den dominanten Diskussionsteilnehmern übt und die Vermittlung und Aushandlung bestimmter Argumente nicht durchsetzt: Claudia Roth wird nicht die Möglichkeit gegeben, ihre Aussage zu einem militärischen Gegenschlag richtig zu stellen. Wie im Abschnitt „Inszenierte Kontroversen statt Argumentationen“ gezeigt wurde, überlässt Sabine Christiansen die Aussage der Interpretation von Michael Blumenthal. Sie unterstützt damit die patriotischen Stimmen in der Diskussionsrunde. Indem Sabine Christiansen Peter Scholl-Latour, der fast als einziger in der Runde informative Argumente bzw. Gegenargumente zum ‚Gegenschlag‘ beiträgt, in seinem Rederecht nur mangelhaft unterstützt, verschenkt sie die Chance auf eine argumentative Auseinandersetzung zu einem militärischen Vorgehen. Sabine Christiansen überlässt damit das Thema den emotionalen und spekulativen Beiträgen von Otto Schily, Volker Rühle und Michael Blumenthal.

In der Diskussionsrunde von *Talk in Berlin* polarisieren sich die Positionen der Diskussionsteilnehmer ähnlich wie bei *Sabine Christiansen*.⁷¹ Zur emotional-patriotischen Position gehören bei *Talk in Berlin* Don Jordan und Wolfgang Gerhardt.⁷² Die patriotischen, emotional aufgeladenen Stimmen finden ihren Ausgleich und ihre Relativierung in den skeptisch-sachlichen Positionen von Michael Naumann und Erich Böhme. Erich Böhme bezieht dabei während der gesamten Diskussion Position, indem er in seinen Fragen bereits seine Skepsis gegenüber einem militärischen Vorgehen formuliert. Auch in der Diskussion verzichtet Erich Böhme nicht auf kritische und unpopuläre Äußerungen, wie das folgende Beispiel zeigt: Don Jordan hält einen unmittelbaren militärischen Eingriff der USA in die Terrorbekämpfung ohne UNO-Mandat und ohne die Beteiligung der NATO für legitim, weil die Anschläge am 11.09.2001 auf amerikanischem Boden stattgefunden haben. Daraufhin erwidert Erich Böhme:

„Aha, vielleicht darf ich helfen, das ist natürlich eine amerikanische Krankheit: Solange man sich draußen die Köpfe einschlägt, ist alles in Ordnung. Jetzt gewinnt die Sache für Sie natürlich eine andere Qualität.“ (*Talk in Berlin*, n-tv, 16.09.01, 22.00 Uhr.)

⁷¹ Bei *Berlin Mitte* ist die Stimmung sehr viel ausgeglichener, was vor allem auf die bereits erwähnte, konsensbildendere Thematisierung des Anschlags zurückgeht.

⁷² Die Diskussionsteilnehmer der emotional-patriotischen Seite verbindet im Übrigen, dass sich alle in Bezug auf eine deutsche Beteiligung an einem militärischen Einsatz emotionaler Legitimationsstrategien bedienen. Dabei wird vor allem das Geschichtsbild des von den Amerikanern befreiten faschistischen Deutschlands bedient.

Ihre Vermittlung finden die Positionen in der Runde von *Talk in Berlin* vor allem in Hans-Joachim Gießmann. Er ordnet etwa die zurückhaltende Reaktion der amerikanischen Regierung nach den Anschlägen vom 11.09.01, die Don Jordan als Zeichen für Vernunft überbetont, ein:

„Das heißt, man muss genau wissen, wer hat eigentlich angegriffen, man muss die Täter identifizieren. Das erklärt im Übrigen auch die Zurückhaltung, weil dies eben bis zum gegenwärtigen Zeitpunkt trotz aller Indizien noch nicht klar ist.“ (*Talk in Berlin*, n-tv, 16.09.01, 22.00 Uhr.)

Aber auch die Position von Erich Böhme schränkt Hans-Joachim Gießmann ein:

„Die amerikanische Regierung ist natürlich glücklicher Weise sehr viel differenzierter trotz der von Ihnen ja auch angesprochenen Rhetorik, Herr Böhme [...]“ (*Talk in Berlin*, n-tv, 16.09.01, 22.00 Uhr.)

Insofern entsteht bei *Talk in Berlin* ein ausgeglichenes Verhältnis der patriotischen und kritischen Stimmen, das dem Zuschauer zudem noch Informationen liefert. Ohne die Positionierung des Moderators fänden die Stimmen von Don Jordan und Wolfgang Gerhardt kein Gegengewicht. Zwar äußert sich auch Antje Vollmer skeptisch gegenüber einem bedingungslosen Militärschlag, allerdings gehört sie eher zu den zurückhaltenden Diskussionsteilnehmern und bietet den stimmungswaltigen Patrioten in der Runde nicht ausreichend Paroli.

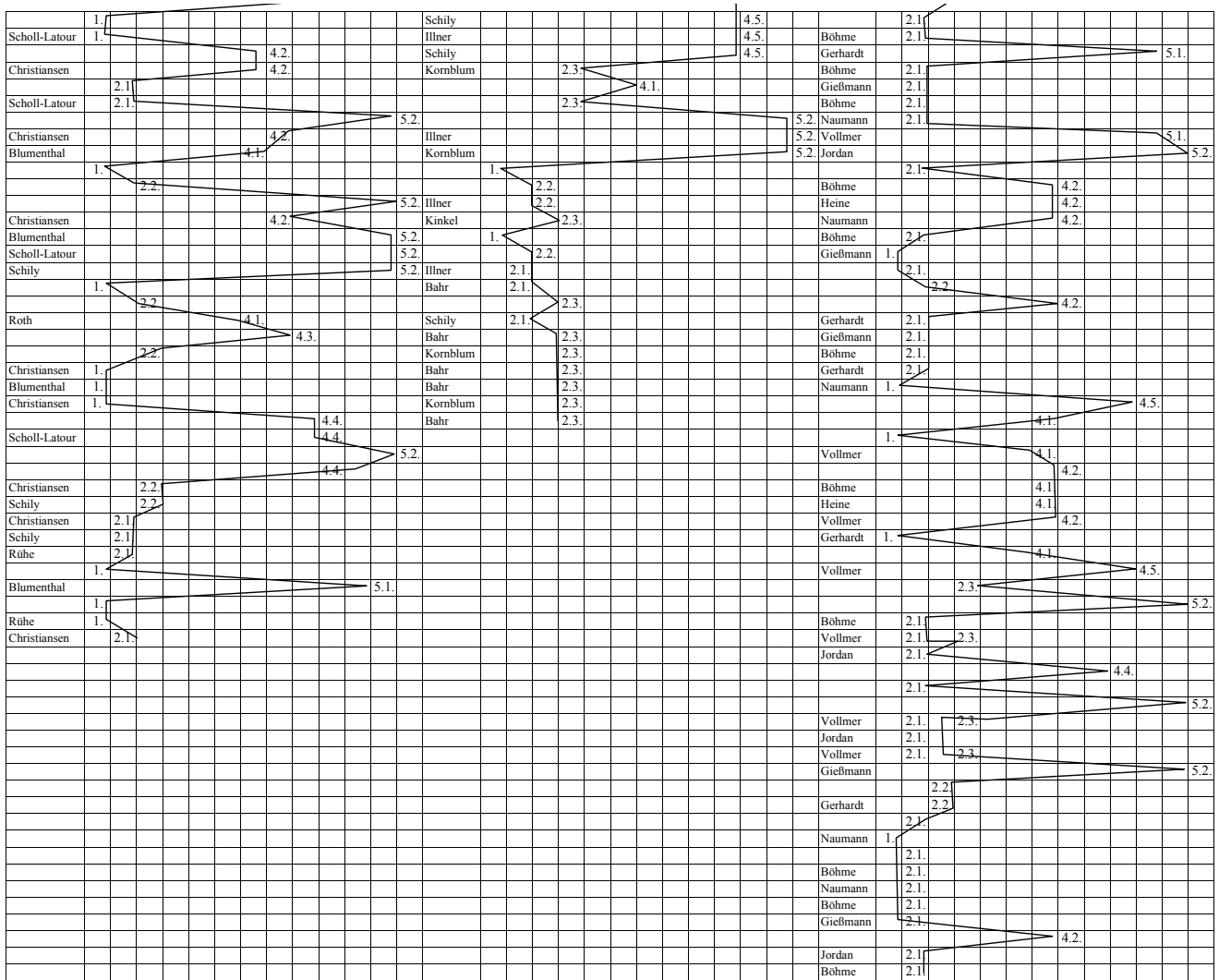
Die Positionierung von Erich Böhme ergänzt im Übrigen die Bewertung der Moderatoren als engagiert und kritisch fragende Journalisten. Mit der berechtigten, aber kurz nach den Anschlägen vom 11.09.01 unpopulären Kritik an amerikanischer Außenpolitik wagt sich Erich Böhme auf ein sehr umstrittenes Terrain. Er bringt Kritik an einem Land hervor, das soeben Opfer geworden ist. Als ‚Opfer‘ kommen die Vereinigten Staaten überwiegend bei *Berlin Mitte*, aber vor allem bei *Sabine Christiansen* vor. Sabine Christiansen stellt nicht eine Frage bezüglich amerikanischer Außenpolitik. Maybritt Illner macht zwar den Versuch, bleibt jedoch dabei sehr defensiv, indem sie sich gleichzeitig für ihre Frage entschuldigt.

3. Zusammenfassung und Ausblick

Vor allem die Elemente *Popularisierung*, *Personalisierung* und *Emotionalisierung*, die das *Infotainment* und damit auch die politische Talkshow auszeichnen, erleichtern den Einzug von politischer Werbung in diese Formate. Die Politiker propagieren dort ihre Interessen und betreiben Wahlwerbung, wobei sie ihre Beiträge emotional ‚verpacken‘. Wie die Diskussionsrunde von *Talk in Berlin* zeigte, kann durch eine entsprechende Auswahl von Gästen, Themengebungen, durch die kameratechnische Inszenierung sowie eine dynamische Dramaturgie eine Selbstdarstellung von Politikern auch verhindert werden. Vor allem aber das Verhalten des Moderators kann Politikern die Okkupation einer Diskussionsrunde erheblich erschweren.

Der Vorwurf, Politik und Medien würde inzwischen eine symbiotische Beziehung auszeichnen, musste für die politischen Talkshows *Sabine Christiansen*, *Berlin Mitte* und *Talk in Berlin* entgegen ihrer eigenen Ansprüche weitgehend bestätigt werden. Der Zuschauer, der sich als Bürger informieren möchte, benötigt kommunikative Auswahl- und Bewertungskompetenzen, um diese medial inszenierten Bilder der Politik und der Politiker entschlüsseln zu können.⁷³ – Der hier angedeutete Zusammenhang von unterhaltenden Elementen in den politischen Talkshows und politischer Selbstdarstellung soll daher in weiteren Arbeiten untersucht werden, um ein repräsentatives Profil der politischen Talkshow im deutschen Fernsehen zwischen Information, Unterhaltung und politischer Selbstdarstellung bieten zu können.

⁷³ Vgl. Holly 1989, S. 161 und Bourdieu 1998.



Die Themen der drei politischen Talkshows: Anschlag (1.), Gegenschlag (2.1.), Maßnahmen nach dem Anschlag (2.2.), Terrorbekämpfung (2.3.)
 Innenpolitik - Bundeswehr und Zuwanderung (3.1.), Thema Sicherheit (3.2.), Islam als Religion (4.1.), Islam-Staaten (4.2.),
 Situation in Afghanistan (4.3.), Osama Bin Laden (4.4.), Terrorismus im Allgemeinen (4.5.), Reaktion der Amerikaner (5.1.),
 Politik der Amerikaner (5.2.).

Quellen: MedienKontor GmbH, Büro Sabine Christiansen; ZDF, Redaktion Berlin Mitte; AVE Gesellschaft für Fernsehproduktion mbH

Literatur

- Beller, H. (Hg.), 1993. Handbuch der Filmmontage. München.
- Bourdieu, P., 1998. Über das Fernsehen. Frankfurt/Main.
- Darschin, W.; Kaiser, S., 2001. Tendenzen im Zuschauerverhalten 2000. In: *Mediaperspektiven* 4/2001, S. 162-175.
- Dörner, A., 2001. Politainment. Politik in der medialen Erlebnisgesellschaft. Frankfurt/Main.
- Edelman, M., 1976. Politik als Ritual. Die symbolische Funktion staatlicher Institutionen und politischen Handelns. Frankfurt/M.
- Fischer, H. (Hg.), 1983. Fernsehmoderatoren in der Bundesrepublik Deutschland. Top-Medienprofis zwischen Programmauftrag und Politik. München.
- Foltin, H., 1994. Die Talkshow. Geschichte eines schillernden Genres. In: Erlinger, H.; Foltin, H. (Hg.). *Unterhaltung, Werbung und Zielgruppenprogramme. Geschichte des Fernsehens* Bd. 4. München. S. 69-112.
- Habermas, J., 1962. *Strukturwandel der Öffentlichkeit*. Berlin.
- Hoffmann, J.; Sarcinelli, U., 1998. Politische Wirkungen der Medien. In: Wilke, J. (Hg.). *Mediengeschichte der Bundesrepublik Deutschland*. Bonn. S. 720-748.
- Holly, W.; Kühn, P.; Püschel, U. (Hg.), 1989. *Redeshows: Fernsehdiskussionen in der Diskussion*. Tübingen.
- Holly, W.; Kühn, P.; Püschel, U. (Hg.), 1986. Politische Fernsehdiskussionen. Zur medien-spezifischen Inszenierung von Propaganda als Diskussion. Tübingen.
- Jarren, O., 1998. Medien, Mediensystem und politische Öffentlichkeit im Wandel. In: Sarcinelli, U. (Hg.). *Politikvermittlung und Demokratie in der Mediengesellschaft. Beiträge zur polit. Kommunikationskultur*. Bonn. S. 74-94.
- Kalverkämpfer, H., 1979. Talk-Show. Eine Gattung in der Antithese. In: Kreuzer, H.; Prümm, H. (Hg.). *Fernsehsendungen und ihre Formen. Typologie, Geschichte und Kritik des Programms in der Bundesrepublik Deutschland*. Paderborn. S. 406-426.
- Kusebauch, C., 2002. Die politische Talkshow in Deutschland. Eine exemplarische Analyse der Talkshows *Sabine Christiansen, Berlin Mitte* und *Talk in Berlin* anhand der Ausgaben zum 11.09.2001. Magisterarbeit. Universität Halle.
- Lampe, G., 2000. *Panorama, Report und Monitor. Geschichte der politischen Fernsehmagazine 1957-1990*. Konstanz.
- Linke, A., 1985. *Gespräche im Fernsehen. Eine diskurs-analytische Untersuchung*. Bern/Frankfurt am Main/New York.
- Marcinkowski, F., 1998. Politikvermittlung durch Fernsehen und Hörfunk. In: Sarcinelli, U. (Hg.). *Politikvermittlung und Demokratie in der Mediengesellschaft. Beiträge zur politischen Kommunikationskultur*. Bonn. S. 165-183.
- Meyn, H., 1999. *Massenmedien in Deutschland*. Konstanz. (Neuaufgabe)
- Plake, K., 1999. *Talkshows. Die Industrialisierung der Kommunikation*. Darmstadt.
- Schulz, W., 1997. *Politische Kommunikation. Theoretische Ansätze und Ergebnisse empirischer Forschung zur Rolle der Massenmedien in der Politik*. Opladen.
- Steinbrecher, M.; Weiske, M., 1992. *Die Talkshow. 20 Jahre zwischen Klatsch und News. Tips und Hintergründe*. München.
- Tenscher, J., 1998. Politik für das Fernsehen – Politik im Fernsehen. Theorien, Trends und Perspektiven. In: Sarcinelli, U. (Hg.). *Politikvermittlung und Demokratie in der Mediengesellschaft. Beiträge zur politischen Kommunikationskultur*. Bonn. S. 184-208.
- Tenscher, J., 1999. *Sabine Christiansen und Talk im Turm. Eine Fallanalyse politischer Fernsehtalkshows*. In: *Publizistik* 44, S. 317-333.
- von Barloewen, C.; Brandenburg, H., (Hg.), 1975. *Talk Show. Unterhaltung im Fernsehen = Fernsehunterhaltung?* München / Wien.
- Weischenberg, S., 1997. *Neues vom Tage. Die Schreinemakerisierung unserer Medienwelt*. Hamburg.

Quellenmaterial:

o.V.: Konzept Talk in Berlin. o.J. <<http://www.ave.de/allgemein.php?dummy=0&sendung=1&label=1>> (Mai 2002)

o.V.: Konzept Talk in Berlin. o.J. <<http://www.n-tv.de/550886.html>> (Mai 2002)

o.V.: Konzept Sabine Christiansen o.J. <http://www.sabine-christiansen.de/c_inside.html> (Mai 2002)

o.V.: Konzept Berlin-Mitte. o.J. <<http://zdf.de/programm/34347/index.html>> (Mai 2002)

Clausen, Stephan. Beantwortung der Fragen zum Konzept. 18.03.02.

<stephan.clausen@medienkontor.de>

Berlin Mitte, ZDF, 13.09.2001, 22.15 Uhr

Sabine Christiansen, ARD, 16.09.2001, 21.45 Uhr

Talk in Berlin, n-tv, 16.09.2001, 22.00 Uhr

Adresse der Autorin:

Claudia Kusebauch, M.A.

Vogelsangweg 9a

39638 Gardelegen

claudia-kusebauch@web.de

Abstract

Egon Monks künstlerisches Schaffen in den 60er Jahren prägte die Ästhetik des Genres Fernsehspiel in der Bundesrepublik nachhaltig. Durch die stetige Weiterentwicklung von Gestaltungsmustern schuf Monk einen neuen dokumentarischen Stil, der die Fernsehspielästhetik der 60er Jahre bestimmte. Hierbei griff er auf verschiedene Theater- und Filmtheorien zurück. Sein umfassendes theoretisches Wissen eignete er sich u.a. als Assistent von Bertolt Brecht an. Die Adaption und Weiterentwicklung der Theorie des epischen Theaters auf das Medium Fernsehen kennzeichnet Monks Fernsehspiele. Aber auch das Aufgreifen aktuellpolitischer Themen und die Bewältigung der Vergangenheit des Nationalsozialismus durchzieht das Schaffen von Egon Monk.

Der vorliegende Artikel analysiert exemplarisch das Fernsehspiel *Ein Tag. Bericht aus einem deutschen Konzentrationslager 1939* aus dem Jahr 1965. An diesem Beispiel lässt sich besonders gut erläutern, welche film- und theatertheoretischen Ansätze von Monk angewendet und weiterentwickelt wurden. Durch die Darstellung des alltäglichen Ablaufes in einem Konzentrationslager und dem gleichzeitigen Verzicht auf überflüssiges Pathos, leistet Monk einen wichtigen Anteil gegen die Verdrängung der nationalsozialistischen Vergangenheit.

In 1960s West Germany, the work of film and television director Egon Monk dominated television aesthetics. As an assistant to Bertolt Brecht, Monk developed from early on an acute sense for the stage. Later, in his film and television work, Monk utilized his knowledge of theoretical texts in theater and film studies. This theoretical grounding resulted in innovative strategies in his film and television directing including a new style of the documentary. Thematically, Monk's work is remarkable for his attempts to deal with Germany's nazi past as well as his views on current political affairs. The present paper is an analysis of Monk's fictional television documentary, *Ein Tag. Bericht aus einem deutschen Konzentrationslager 1939*, aired in 1965. In the analysis of the documentary in particular Monk's innovative theoretical concepts can be illustrated successfully. Monk's representation of „every-day“ life in the concentration camp is a milestone in German television history as well as an important step towards the recognition and national retribution of the horrors of nazism.

Sebastian Pfau

Ein Tag. Bericht aus einem deutschen Konzentrationslager 1939. Analyse eines Fernsehspiels von Egon Monk

1. Einleitung

Wie kaum ein anderer hat der Fernsehautor Egon Monk das Genre des deutschen Fernsehspiels seit den 60er Jahren ästhetisch und ideell geprägt. Im Folgenden sollen an einem ausgewählten Beispiel die wichtigsten Aspekte dieser fernsehästhetischen Innovationen aufgezeigt werden. Der vorliegende Aufsatz ist ein Auszug meiner Magisterarbeit zum *Frühen Fernsehspiel Egon Monks* (Pfau 2000)¹, in der an mehreren Beispielen das ästhetische und ideelle Konzept der Fernsehspiele von Egon Monk im Rahmen seiner Entwicklung analysiert wurde.

Egon Monk ist von 1960 bis 1968 Leiter der *Abteilung Fernsehspiel* beim NDR. Indem er schon früh aktuelle politische und gesellschaftliche Probleme aufgreift und sie in Fernsehspielen verarbeitet, hat er das Genre in hohem Maße innovativ bereichert. Sein Anliegen ist es von Anfang an, die Zuschauer über gesellschaftliche Sachverhalte aufzuklären und ihre „Urteilkraft in gesellschaftlichen Fragen zu erhöhen“ (Monk in: Netenjakob 1966, S. 1). Diese politische Akzentuierung ist bis zum Anfang der 60er Jahre im deutschen Fernsehspiel, das bis dahin einen fiktionalen Grundcharakter hatte, eher ungewöhnlich, da in diesem Zeitraum „obrigkeitsstaatliches Denken noch allgemein verbreitet“ ist (vgl. Hickethier 1995, S. 22). Das Fernsehspiel der Bundesrepublik wird in dieser Zeit von Monk und anderen Autoren damit thematisch erneuert und weiterentwickelt. Ansätze für politisches und gesellschaftliches Engagement finden sich allerdings auch in früheren Produktionen, die etwa beim Süddeutschen Rundfunk produziert werden.²

Dabei ist es im besonderen Monks Verdienst, dass er verschiedene Ansätze aus der Theorie des Spiel- und Dokumentarfilms und vor allem aus Brechts Theorie des epischen Theaters auf das Fernsehspiel angewendet und hier weiterentwickelt hat. Besonders zu erwähnen sind die Montagetheorien von Sergej Eisenstein, das Manifest des Tonfilms von Eisenstein, Pudowkin und Alexandrow, aber auch Griersons Grundsätze des Dokumentarfilms und Leacocks Prinzipien des „Direct Cinema“.

Die Auswahl der in der Magisterarbeit untersuchten Fernsehspiele beschränkt sich auf den Zeitraum von 1962 bis 1966. Folgende Stücke werden hier analysiert: *Anfrage* (1962), *Schlachtvieh* (1963), *Mauern* (1963), *Wilhelmsburger Freitag* (1964), *Ein Tag. Bericht aus einem deutschen Konzentrationslager 1939* (1965) und *Preis der Freiheit* (1966).

Die Arbeit zeigt, dass Monk einen großen Anteil an der Politisierung des deutschen Fernsehspiels hat. Er greift Themen auf, die das politische und gesellschaftliche Leben der Bundesrepublik in den 60er Jahren bestimmen. An seinen Fernsehspielen wird die Entwicklung dieses Genres in der Bundesrepublik sowohl unter ästhetischen als auch unter inhaltlichen Aspekten deutlich gemacht.

In der Arbeit wurden verschiedene Aspekte dieser Entwicklung aufgezeigt: Zu Beginn stehen die an der Produktion beteiligten Personen im Vordergrund. Hier werden Umfang und Rollenverteilung der an einer Fernsehspielproduktion beteiligten Akteure dargestellt, wobei nicht zuletzt auch die Leistungen der Beteiligten gewürdigt werden. Daneben werden außerdem die Produktionsbedingungen geschildert, welche damals einen entscheidenden Einfluss auf das Fernsehspiel haben. In den Untersuchungen, die dann im Mittelpunkt der Arbeit stehen, werden für jedes Fernsehspiel exemplarische Sequenzen analysiert. Dabei wird ein besonderes Augenmerk auf die Eigenheiten der (Film-) Montage gelegt. Die Konzentration auf die Montage erfolgt auch deshalb, weil in der

¹ Eingereicht am Institut für Medien- und Kommunikationswissenschaften in Halle.

² Ein besonderes Beispiel dafür ist Dieter Meichsners Fernsehspiel *Besuch aus der Zone* (Regie: Rainer Wolffhardt).

Forschungsliteratur dieser Aspekt nur selten Beachtung findet. Zwar werden Monks Verdienste um das deutsche Fernsehspiel in fast allen einschlägigen Werken zur Geschichte dieses Genres erwähnt, die Gesichtspunkte der Montage werden jedoch lediglich peripher behandelt. Ziel der Magisterarbeit war es, dieses Forschungsdefizit zu verringern.

Der vorliegende Aufsatz präsentiert in leicht überarbeiteter Form eine Filmanalyse aus der Magisterarbeit zu dem Fernsehspiel *Ein Tag. Bericht aus einem deutschen Konzentrationslager 1939*.

1.1 Egon Monk³ und Bertolt Brecht

Die ästhetischen und ideellen Innovationen Egon Monks im deutschen Fernsehspiel sind bezeichnenderweise an ein Konzept gebunden, das nicht für das Fernsehen sondern für das Theater entwickelt worden ist: die Theatertheorie von Bertolt Brecht. Monk lernt Brecht früh persönlich kennen und arbeitet später eng mit ihm zusammen. Das erste Zusammentreffen mit Brecht beschreibt er selbst folgendermaßen:

„Zu Brecht kam ich auf ganz natürlichem Wege. Nach dem Krieg las ich [...], was ich kriegen konnte und unter allem, was ich fand, gefiel mir alles, was von Brecht war, weitaus am besten.“ (Interview 1999)

Monk gründet zusammen mit Isot Kilian und Bruno Lorenz eine kleine Schauspielgruppe und gestaltet mit seinen Partnern ein Programm mit dem Namen *Eine Stunde mit Bert Brecht* (vgl. Interview 1999). Allerdings ist es zunächst weniger die Bewunderung für den Theatermann Brecht, die Monk zu ihm führen, sondern die Gedichte und das Denken des Literaten Brecht. (vgl. ebd.).

Egon Monk nimmt Kontakt zu Brecht auf und stellt ihm seine Schauspieltruppe vor. Brecht, der gerade sein eigenes Theater aufbaut, bietet ihm sofort die Mitarbeit an. Monk hierzu: „Es interessierte mich, und so wurde ich Mitglied des Ensembles, sprach ihm dann später vor, er nahm nicht nur mich, sondern uns alle drei, und so war ich Gründungsmitglied, wenn Sie so wollen, von Anfang an.“ (Interview 1999)

Hier lernt Egon Monk am praktischen Beispiel die Grundsätze des epischen Theaters kennen und führt schon recht früh (1950) eigenständig und erfolgreich Regie bei den Hauptmannstücken *Biberpelz* und *Roter Hahn*. Die Methode des epischen Theaters bedeutet für Egon Monk Folgendes:

„Das epische Theater war ein Gegenkonzept gegen diese dramatischen Ballungen, gegen das beabsichtigte Herbeiführen von Gefühlsausbrüchen größten Stils, das den Zuschauern unmöglich machte, der eigentlichen Handlung, sofern sie erkennbar war, in einer Weise zu folgen, dass er irgendetwas von ihr, auch für sich selber, verstand.“ (Interview 1999)

Er versteht aber das epische Prinzip nicht als absoluten Ausschluss aller Empfindungen, sondern nur als deren Eingrenzung und beschreibt dieses Prinzip mit den Worten: Ziel ist es,

„den Zuschauer zu aktivieren, aber nicht, indem man nur mitfühlte, das sollte er auch, das war ja nicht verboten, sondern sich den Entwürfen von Gesellschaften, von Gesellschaftsordnungen, die in den Stücken vorgeführt wurden, kritisch gegenüberzusetzen, kritisch zuzusehen, seinen Denkapparat, seinen Verstand nicht auszuschalten. Er sollte sich durch die Art der Aufführung aufgefordert fühlen, nicht nur mitzufühlen und mitzuempfinden, sondern auch mitzudenken. Der Zuschauer, den Brecht sich wünschte, war der kritische, der möglicherweise auch geneigt war, einem Gesellschaftsentwurf außerhalb des Theaters zu folgen.“ (Interview 1999)

Es ist diese Intention, den Zuschauer zum kritischen Denken zu aktivieren, die Egon Monk in jener Zeit verinnerlicht und später auf seine Fernsehspiele anwendet.

³ Biografische Notizen: Egon Monk wird am 18. Mai 1927 in Berlin geboren. Nach der Schule muss Monk zum Reichsarbeitsdienst. 1943 wird er Luftwaffenhelfer. Nach dem Krieg besucht Egon Monk von 1945 bis 1947 die Schauspielschule in Berlin. Für etwa ein halbes Jahr ist er Regieschüler an der 1948 von der DEFA eingerichteten ersten Filmschule Deutschlands. In dieser Zeit liest Monk viel über das Medium Film.

1.2 Die Hamburger Zeit

Im Jahre 1953 verlässt Egon Monk die DDR und das Berliner Ensemble, weil er keine Möglichkeit sieht, seine künstlerischen Intentionen in einem System zu entfalten, in dem

„unter dem Kommando Ulbrichts, aber dem Oberkommando Stalins, der ja nicht nur der größte aller Staatsmänner, aller Künstler, aller Wissenschaftler, aller Sprachwissenschaftler besonders, wie man weiß, sondern auch der größte aller Herrscher überhaupt [war, S.P.], indem er keinen Mucks zuließ, der vielleicht anders gemeint sein könnte, als er es gewollt hatte“ (Interview 1999),

Er betont aber ausdrücklich: „Mit Brecht, dem Theater und der Arbeit im Theater hatte das nichts zu tun, aber mit dem Leben. Das wollte ich nicht mehr.“ (Interview 1999) Sein Vertrag am Berliner Ensemble wird auf seinen Wunsch nicht verlängert, er informiert Brecht darüber, dass er die DDR verlässt.

Nachdem Monk 1956/57 ein Hörspiel seines Freundes Claus Hubalek inszeniert hat, wird ihm vom damaligen Chef der Hörspielabteilung des NDR, Heinz Schwitzke, eine Stelle als Dramaturg angeboten, die er auch annimmt. Durch seine Tätigkeit in Hamburg lernt er den damaligen Programmdirektor des NDR Arnold und den Intendanten Hilpert kennen. Sie bieten ihm an, die neue *Abteilung Fernsehspiel* aufzubauen. Hier kann er die Kenntnisse umsetzen, die er in dem halben Jahr an der DEFA-Filmschule erworben hat. Monk wird also 1960 Leiter dieser neuen Abteilung und bleibt es auch bis 1968.⁴

Nachdem Dieter Meichsner seine Stelle als Leiter der *Abteilung Fernsehspiel* übernommen hat, nimmt Monk noch einmal für eine kurze Zeit die Theaterarbeit auf. Am 1. August 1968 übernimmt er die Nachfolge des Intendanten des Hamburger Schauspielhauses Oscar Fritz. Bereits nach 75 Tagen tritt er, als Opfer politischer Querelen, von seinem Amt zurück. Seine Versuche, z.T. radikale Erneuerungen inhaltlicher und formaler Art auf das Theater anzuwenden, scheitern am konservativen Widerstand. Gerhard Schoenberner beschreibt die Situation wie folgt:

„Schon seine ersten beiden Inszenierungen stießen auf wütende Ablehnung und lösten eine politische Kampagne aus, der er sich und seine Familie auf Dauer nicht aussetzen mochte. Monk war nur einer von vierzehn Intendanten, die der Hamburger Krämergeist im Laufe der Jahre aus der Stadt gegrault hat; er befindet sich da in recht guter Gesellschaft.“ (Schoenberner 1995, S. 14)

Im Jahre 1970 kehrt Monk schließlich als freier Mitarbeiter zum NDR zurück, wo er sich zunehmend zum Autor von Fernsehspielen und Literaturverfilmungen entwickelt. Er erhält zahlreiche Auszeichnungen, darunter auch den *Adolf-Grimme-Preis* in Gold für die Verfilmung von Lion Feuchtwangers Roman *Die Geschwister Oppermann* (ZDF 1983), die weltweit Beachtung findet. 1987 erhält er die Ehrenprofessur der Hansestadt Hamburg.

1.3 Die neue Hamburgische Dramaturgie

Als im Jahre 1960 die *Abteilung Fernsehspiel* beim NDR gegründet wird, hat Monk als ihr Leiter folgende Intention:

„Zeit ins Auge fassen, der Gesellschaft zusehen, den Prozessen, den Schritten, mit denen sie sich entwickelt und wohin sie sich entwickelt, die Ansichten darüber äußern, kritisch mit dabei sein, als einer, der mitgeht, nicht als einer, der beiseite steht, der auch eine Meinung hat und dass sich diese Meinung ausdrücken lässt, zum Beispiel im Film.“ (Interview 1999)

Seit dem Ende der 50er Jahre zeichnet sich eine Krise der deutschen Filmwirtschaft ab. Viele Kinos werden geschlossen, Produktions- und Verleihfirmen gehen Bankrott. Ein Grund dafür ist v.a. die mangelnde Innovation im Bereich der Gestaltung: Die deutsche Filmlandschaft wird immer noch von der alten „UFA-Ästhetik“ beherrscht. Das veranlasst

⁴ Auf seine Arbeit in der *Abteilung Fernsehspiel* wird im Kapitel *Die neue Hamburgische Dramaturgie* noch genauer eingegangen. In den Genuss dieser Ausbildung, die fast ausschließlich auf die Praxis ausgerichtet ist (vgl. Netenjakob 1984, S. 160), kommen u.a. auch Dieter Wedel und Eberhard Fechner.

junge Filmemacher, am 28. Februar 1962 das *Oberhausener Manifest* zu verfassen, in dem ein „Neuer Deutscher Film“ gefordert wird (genauer dazu in: Grob 1993, S. 211-248).

Im Gegensatz zum Medium Film entwickelt sich das Fernsehen sehr dynamisch. Im Jahre 1957 wird beispielsweise die Millionengrenze bei den Zuschauerzahlen erreicht. Dabei erkennen die Produzenten zunehmend die politische Wirksamkeit des Mediums Fernsehen. Aber auch die Bundesregierung widmet sich zunehmend dem zum Massenmedium gewordenen Fernsehen. Nicht zuletzt durch den Streit um das „Adenauerfernsehen“ (genauer dazu in: Hickethier 1998a, S.114-120 und Steinmetz 1999, S. 167-191) geht von den Machern des Fernsehens ein hohes politisches Engagement aus, in dessen Zuge viele Filmproduktionsstätten geschaffen werden. Knut Hickethier spricht hier von einem Zeitpunkt, als „die Ära des live im Studio produzierten Fernsehspiels zu Ende“ ist (Hickethier 1995 S. 20). Man ist bei den Live-Produktionen an ästhetische Grenzen gestoßen.

Als der Nordwestdeutsche Rundfunkverband (NWRV) (zum NWDR, NDR und WDR vgl. Stuiber 1998, S. 203-207), der zuvor etwa 50% der Programmanteile für die ARD produzierte, sich im Jahre 1961 auflöst, muss sich der NDR bei seiner Programmproduktion neu organisieren (vgl. Hickethier 1995, S. 21). Räumlich siedelt sich die neue Hauptabteilung Fernsehspiel nicht bei den Verwaltungsgebäuden am Rothenbaum oder in Hamburg Lokstedt, sondern auf dem Gelände der „neuen Studio Hamburg“ an: fern vom Verwaltungsapparat und nahe bei den Produktionsstätten.

Egon Monk, der den notwendigen Neubeginn des Fernsehens beim NDR aktiv mitgestaltet, profitiert hier auch von seiner Kenntnis verschiedener Medien. Bei den anderen Landesrundfunkanstalten gibt es, durch personellen Wechsel bedingt, ebenfalls einen Neubeginn, wenn auch nicht ganz so produktiv.

Durch die Reduzierung der Produktion im NDR, die durch die Auflösung des NWRV bedingt ist, bietet sich für Monk die Möglichkeit zur konzentrierten Arbeit: Er kann „Akzente setzen, dort, wo es eine Aufklärungsarbeit zu leisten galt.“ (vgl. Hickethier 1995, S. 21) Monk will „an die Stelle des Glaubens an die Unfehlbarkeit staatlicher Ordnung die Kenntnis von ihrer Fehlbarkeit setzen [und, SP] die Urteilsfähigkeit in gesellschaftliche Fragen erhöhen“ (Funk-Korrespondenz Nr. 47/17. November 1966, S. 1)

Im Fernsehspiel der 50er Jahre gibt es, gerade in intellektuellen Kreisen, noch eine massive Angst vor den „Zerstreuungsqualitäten“ des Mediums Fernsehen. Es wird vielfach als ‚verdummend‘ und ‚kulturvernichtend‘ angesehen. Dies ist wohl auch ein Grund dafür, warum man gerade im Fernsehspiel der 50er Jahre mit aller Macht den Kunstcharakter des Mediums betont und nicht etwa Möglichkeiten wie die unmittelbare Bindung an die Oberfläche der Ereignisse und des Alltags sowie das Abbilden von Ausschnitten der Wirklichkeit (vgl. Prümm 1995, S. 35). Das Fernsehspiel reduziert sich damit selbst auf die Form des Kammerspiels: Es dominiert die Großaufnahme ebenso wie das ‚ganzheitliche Prinzip‘ im Gegensatz zum ‚fragmentarischen Prinzip‘ des (Kino-) Films (vgl. ebd.).

Monk bricht in diesem Zusammenhang mit einem im Fernsehen Anfang der 60er Jahre noch gängigen Konzept: dem Prinzip der ‚Innerlichkeit‘. Dagegen richtet sich „Art von Vergnügungen (...) sich auf das Sehen, Betrachten, den Versuch zu analysieren, was in der Gesellschaft vor sich geht.“ (Monk in Hickethier 1995, S. 23) Monk überträgt die bei Brecht erlernten Prinzipien des epischen Theaters auf das Fernsehspiel, um sie dort, dem Medium Fernsehen entsprechend, weiterzuentwickeln. Nicht Einführung, sondern Einsicht des Zuschauers in die gezeigten Dinge sind sein Anliegen. Der Zuschauer soll skeptisch, misstrauisch und distanziert sein, damit sich diese Skepsis auch auf seinen Alltag übertragen kann.

Knut Hickethier bemerkt hierzu, dass das epische Prinzip dem Medium Fernsehen nahe liegt, weil nichtfiktionale Programmgattungen wie Magazinsendungen, Nachrichten, dokumentarische Formen etc. in diesem Medium ständig vorkommen (vgl. Hi-

ckethier 1995, S. 23). Dies trifft auch insofern zu, als das Fernsehspiel in den 50er und frühen 60er Jahren häufig den Höhepunkt eines Tagesprogramms darstellt (vgl. Hickethier 1999, S. 134). Schon in *Anfrage* zeigt Monk dem Zuschauer, wie die täglichen Bilder im Medium Fernsehen verwendet werden. Knut Hickethier schreibt dazu: „Monk radikalisierte, spitzte zu, machte damit auch auf die alltägliche Bildverwendung im eigenen Medium aufmerksam.“ (Hickethier 1995, S. 24)

Durch die Verwendung von Aufnahmen mit dokumentarischem Charakter in den Fernsehspielen wird die dem Medium ohnehin bekannte Methode künstlerisch angewendet. Hickethier schränkt hier aber dieses Prinzip ein:

„Es wird nicht getan, als zeige man jetzt Realität, sondern es wird immer deutlich etwas vorgeführt, die Darsteller demonstrieren ein Verhalten, sie stellen, um einen Brechtbegriff zu verwenden, das Verhalten aus.“ (Hickethier 1995, S. 26)

Indem Monk auf die Suggestion von Wirklichkeitsvermittlung verzichtet, bezieht er den Zuschauer aktiv in das Geschehen ein. Vor allem in den Fernsehspielen *Anfrage*, *Schlachtvieh* und *Mauern* findet man dieses didaktische Moment, mit dem Egon Monk dem Zuschauer zu zeigen versucht, was ‚falsches Verhalten‘ ist. Gerade durch das immer wieder vorkommende frontale Ansprechen des Zuschauers durch die Darsteller wird dieser Effekt begünstigt. Die Bezüge zu Brecht sind hier unübersehbar, zumal gerade die eingeblendeten Schrifttafeln ein Beispiel par excellence für Brechts Theorie des epischen Theaters sind. Monk übernimmt, wie schon erörtert, nicht einfach Brechts Intentionen, sondern entwickelt sie weiter.

Egon Monk legt in der *Abteilung Fernsehspiel* großen Wert auf die Ausbildung von Regisseuren, Dramaturgen und Redakteuren (vgl. Netenjakob 1984, S. 159 f.). So beantragt er beim damaligen Intendanten des NDR erfolgreich einen Haushaltsposten, der ausschließlich für die Ausbildung von Nachwuchs gedacht ist.⁵

Daneben werden Günther R. Lys und Christian Geißler als Autoren engagiert. Durch die Einstellung verschiedener Autoren verspricht sich Egon Monk Anregung und Abwechslung in den Fernsehspielen (vgl. ebd. S. 161).

Eine wichtige fernsehtechnische Erfindung ermöglicht Egon Monk eine völlig neue Ausdrucksform: die magnetische Aufzeichnung (MAZ), die 1958 im deutschen Fernsehen eingeführt wird. Durch die MAZ entwickelt Monk eine völlig neue Handschrift, die Knut Hickethier als eine „Synthese von filmischen und elektronischen Mitteln“ (Hickethier 1995, S. 28) bezeichnet.

Zunächst erinnern die Studioaufnahmen, die mit der neuen MAZ-Technik aufgenommen werden und im krassen Gegensatz zu den fast ausschließlich mit der Handkamera aufgenommenen Außenaufnahmen stehen, noch sehr an die Live-Spiel-Atmosphäre der frühen Fernsehspiele der Bundesrepublik, nicht zuletzt, weil die MAZ-Technik elektronische Bilder aufzeichnet.

Allerdings „outet“ sich Egon Monk auch hier als Brechtschüler: Die karge Ausstattung des Studios und die Hervorhebung einzelner isolierter Requisiten verleihen den Studioaufnahmen einen hohen Grad an Künstlichkeit, der dem Zuschauer immer wieder deutlich macht, dass ihm hier eine exemplarische Situation vorgespielt wird. Gleichzeitig wird jeglicher Illusionismus aufgebrochen, da die Einfühlung den Zuschauer von der Erkenntnis und seinen eigenen Interessen und Belangen ablenkt. Der Zuschauer kann so durch das vorgeführte Verhalten zu eigenen Ansichten vom Geschehen angeregt werden.

Hickethier bemerkt allerdings, dass die epischen Prinzipien im Theater wesentlich provozierender sind als im Medium Fernsehen (vgl. Hickethier 1995, S. 29 f.). Der Grund dafür liegt auf der Hand: Das epische Prinzip war dem Theater eher fremd. Das

⁵ In den Genuss dieser Ausbildung, die fast ausschließlich auf die Praxis ausgerichtet ist, kommen u.a. auch Dieter Wedel und Eberhard Fechner (vgl. Netenjakob 1984, S. 160).

Medium Fernsehen hingegen nutzt diese Prinzipien schon lange. Es wäre also ein ‚Armutzeugnis‘ gewesen, die dem Medium zur Verfügung stehenden Mittel nicht zu nutzen und nur Theateradaptionen zu zeigen. Es ist Monks Verdienst, die epischen Mittel aus dem Kontext der „normalen Berichterstattung“ herauszunehmen und sie künstlerisch in die Gattung Fernsehspiel zu integrieren.

Die Vermischung von Fiktivem mit Dokumentarischem, die in *Ein Tag* ihren Höhepunkt findet, wird zum Vorbild vieler Fernsehspielregisseure, unter ihnen so bekannte Namen wie Rolf Hädrich, Horst Königstein oder Heinrich Breloer. Auch im Jahre 2000 wird dieses Prinzip noch angewandt, wie das zweiteilige Fernsehspiel *Deutschlandspiel* von Christoph Blumenberg zeigt.

Egon Monk wendet sich bald eher filmischen Methoden zu. Dies ist sicherlich auch bedingt durch den Kontakt zu Klaus Wildenhahn, den er in die Fernsehspielabteilung holt, als die alte *Panorama*-Redaktion aufgelöst wird (vgl. Netenjakob 1984, S. 160). Egon Monk schafft einen neuen Realismus im Fernsehspiel, indem er sich mit der Filmkamera in die Wirklichkeit begibt. Dies

wird besonders in *Wilhelmsburger Freitag* deutlich, wo eine Hamburger Arbeiterfamilie in den Mittelpunkt gerückt wird. Dort verwendet Monk die Methoden des „Direct Cinema“, die Richard Leacock entwickelte. Dies ist nur durch die immer kleiner werdendeameratechnik möglich, die es erlaubt, ohne ein großes Team und z.T. mit versteckter Kamera zu drehen, um so die Wirklichkeit möglichst wenig zu beeinflussen. Denn große Teams beeinflussen unweigerlich eine Szene. Jetzt können mit Hilfe der immer kleiner werdendenameratechnik kleine Teams am Drehort die Aufzeichnungen durchführen: Man kann mit der Filmkamera in die „Wirklichkeit“ gehen.

Obwohl die späteren Fernsehspiele Monks wie *Wilhelmsburger Freitag*, *Ein Tag* und *Preis der Freiheit* fiktive Inszenierungen sind, erscheinen sie, nicht zuletzt durch die Aufnahmetechnik, dokumentarisch und haben einen hohen Grad an Authentizität. Der eher didaktische Charakter der früheren Fernsehspiele wird zurückgedrängt.



Abb. 1: Werbung für kleine Kameratechnik. Quelle: Hörfunk und Fernsehen 2/1965 April 16. Jahrgang S.30

2. Ein Tag. Bericht aus einem deutschen Konzentrationslager 1939 (1965)

Buch:	Gunther R. Lys, Claus Hubaleck, Egon Monk
Regie:	Egon Monk Ass. Klaus Wildenhahn
Kamera:	Walter Fehdmer Ass.: Michael Vallenthin, Fritz Peters
Ton:	Hans Diestel
Schnitt:	Irene Brunhöver Ass.: Inge Lüdecke
Szenenbild:	Herbert Kirchhoff, Albrecht Becker
Kostüme:	Brigitte Dankwardt
Garderobe:	Rudolf Grininger, Claus Carlsen, Heinz Lemke
Requisite:	Martin Herden (Außen) / Walter Kresin, Horst Biermann, Helmut Lemke (Innen)
Aufnahmeleitung:	Ulrich Misseling, Hans Hutter
Produktionsleitung:	Günther Handke
Produktion:	NDR
Länge:	90 Minuten
Material:	35mm , s/w
Erstausstrahlung:	6. Mai 1965, ARD

Darsteller:

Hans Neumann	Josef Fröhlich
Ernst Springer	Hartmut Reck
Ludwig Pfitzner	Hans Stadtmüller
Karl Herrmann, Lagerältester	Heinz Giese
Alwin Reusch, 2. Lagerältester	Ernst Ronnecker
Mennes	Eberhard Fechner
Katz	Josef Schaper
Pfarrer	Ernst Jacobi
Rüttig, Lagerführer	Gert Haucke
Eichner, Rapportführer	Conny Palme
Blockführer 1	Peter Lehmbruck
Blockführer 2	Herbert Leonhard
Blockführer 3	Günter Langer
Blockführer 4	Frank Straass
Paschke, SS-Mann	Peter Lakenmacher

Das Fernsehspiel *Ein Tag. Bericht aus einem Konzentrationslager 1939* spielt eine herausragende Rolle im Schaffen von Egon Monk. Nicht nur, dass das „deutscheste von allen deutschen Themen in diesem Jahrhundert“ (Monk 1999b, S. 81), die Konzentrationslager, behandelt wird, macht die Besonderheit dieses Fernsehspiels aus, sondern man kann an seinem Beispiel ganz exemplarisch die wichtigsten Einflüsse, die Monks Werk prägen, offen legen. Nachfolgend soll nun auf die inhaltlichen und ästhetischen Besonderheiten dieses Fernsehspiels eingegangen werden. Auf eine detaillierte Beschreibung des Inhalts wird an dieser Stelle verzichtet, da sich aus der Analyse der wichtigsten Szenen ein Gesamteindruck des Fernsehspiels ableiten lässt.

Der Tagesablauf in einem deutschen Konzentrationslager im Winter 1939 wird auf eine nüchterne Weise, ohne jegliches Pathos, mit besonderem Augenmerk auf kleine Details erzählt. Die Wahl des Datums ist kein Zufall. Bevor Hitler den Krieg gegen die Welt führen konnte, mussten er und seine Anhänger sich erst der Gegner im eigenen Land ‚entledigen‘ (vgl. ebd.). Das Stück beschreibt einen Tag dieses „Entledigens“.

Das Fernsehspiel ist in sieben Kapitel⁶ gegliedert, denen ein Prolog vorausgeht, in dem Bertolt Brecht mit den Worten zitiert wird: „Mögen die anderen von ihrer Schande sprechen, ich spreche von der meinen.“ Mit diesem Zitat unterstreicht Monk den Appell des Fernsehspiels, über die eigene Schuld nachzudenken: Der Zuschauer soll sich fragen, wie er *selbst* und nicht die anderen Widerstand hätten leisten können. Hier nimmt Monk bereits im Jahre 1965 die Kritik der „68-Generation“ vorweg, die kurz darauf ihren Eltern deren Tatenlosigkeit während des Hitlerregimes vorwerfen.

⁶ Die Gliederung des Films erinnert an die Aufteilung in Kapitel wie sie aus der Literatur bekannt ist. Daher wird der Begriff „Kapitel“ aus pragmatischen Gründen im Folgenden verwendet.

Der Appell des Brecht-Zitates wird durch eine Szene im Prolog noch verstärkt. Ein Aufseher fordert die zum Lager transportierten Gefangenen⁷ auf, in das Licht einer Lampe im Innern des Lasters zu blicken. Einer der Häftlinge widersetzt sich diesem Befehl und schaut durch eine Lücke in der Wand des geschlossenen LKWs hinaus in die ‚ordentliche Welt‘, die Welt, die er nun verlassen wird. Die Kamera nimmt die Position des *point of view* ein und zeigt, wie eine Straßenbahn überholt wird, deren Insassen – ‚ordentlich gekleidet‘ – zu dem LKW herüberschauen. Monk öffnet so eine Klammer, die erst am Schluss des Films wieder geschlossen wird, als der Lagerkommandant Rüttig im Restaurant unter ‚ordentlichen‘ Leuten sitzt (vgl. hierzu 3.4). Die Zuschauer müssen sich also bereits am Anfang des Films die Frage stellen, was sie selbst – als ‚ordentliche Bürger‘ – gegen die Untaten des NS-Regimes hätten unternehmen können. Die geläufige Ausrede, „wir haben von nichts gewusst“, wird hier durch die geschickten Kamerapositionen entlarvt, da der Blick der Straßenbahnpassagiere sich direkt auf den LKW richtet (vgl. Abbildung 2).



Abb. 2: entlarvender Blick

2.1 Charakterisierungen wichtiger Personen

2.1.1 Lagerführer Rüttig

Im Lager existiert sowohl unter den Aufsehern als auch unter den Gefangenen eine klare Rangfolge. Die Hierarchie unter den Befehlsgebern wird durch die Institutionalisierung des Lagers deutlich. An erster Stelle steht Lagerführer Eichner (Gert Haucke). Er ist ein ordnungsliebender Mann, den jeder Verstoß gegen die Norm bzw. die Vorschriften anwidert. So schreitet er beim Morgenappell die Reihen der Häftlinge mit akribischer Genauigkeit ab und entdeckt die kleinsten Verstöße gegen die Kleiderordnung: einen nicht erlaubten Schal und leere Zementsäcke, die sich ein Häftling gegen die Kälte um den Bauch gebunden hat. Besonders wütend reagiert er aber auf einen anderen Regelverstoß: Ein Häftling hat unbeobachtet hinter dem neu gebauten Krematorium Papiersäcke gestohlen. Der Gefangene, der nur die leeren Säcke – Abfall (!) – genommen hat, wird beim Abendappell dafür auf völlig übertriebene Art durch Quälerei bestraft. Rüttig unternimmt jedoch nichts, um die Aufseher, unter deren Augen dieser ‚Diebstahl‘ geschah, zur Rechenschaft zu ziehen.

Die Gefangenen sind für Rüttig nur auf ihre Funktion reduzierte Objekte. Dies wird besonders deutlich, als er sich von einem Häftling rasieren lässt. Obwohl dieser ein Rasiermesser an den Hals des Lagerkommandanten legt, ihn also problemlos verletzen oder töten könnte, zeigt sich im Gesicht des Kommandanten keine Gefühlsregung. Während die Kamera still den Akt des Rasierens zeigt, hört man auf der Tonebene die Schreie gequälter Gefangener. Rüttig erregt sich aber nicht darüber, dass im Neben-

⁷ Die Gefangenen werden in ein so genanntes „Schutzhaftlager“ deportiert, in dem es im Vergleich zu den großen Konzentrationslagern weniger Inhaftierte gibt (beim ersten Appell sind es 436 Menschen) (vgl. Koebner 1995, S. 53).

zimmer ein Gefangener gepeinigt wird, sondern über den dabei entstehenden Lärm. Der Lagerkommandant, der sich als einziger streng an die Vorschriften hält, rügt das Verhalten seines Untergebenen mit den Worten „Wenn hier geprügelt wird, dann nach Vorschrift!“ Diese penible Einhaltung der Vorschriften durch den Lagerkommandanten ist aber nur Schein, da er die Befehle, wie mit den Häftlingen umzugehen sei, an seine Untergebenen weitergibt, obwohl er wissen muss, dass diese sich nicht an die Vorschriften halten werden und sie dafür keine Rechenschaft ablegen müssen.

Rüttig ist von den Zuständen im Lager angewidert, aber nicht, weil dort Häftlinge gequält werden, sondern weil dies mit Lärm verbunden ist: „Ekelhaft, dieser Krach hier. Als ob man das nicht auch ein bisschen leiser machen könnte.“ Monk betont an anderer Stelle noch einmal das ‚Ruhebedürfnis‘ des Kommandanten: Als im Offizierskasino an einem Nebentisch laut gelacht wird, reagiert er darauf mit einem angewiderten Blick. Der Kommandant scheint grundsätzlich unzufrieden mit seiner Position, denn er fühlt sich mit den ihm gestellten Aufgaben unterfordert. Im Gespräch mit dem Rapportführer wird diese Unzufriedenheit implizit deutlich: „Das hört jetzt auf Eichner, wir bleiben. Jedenfalls so lange wir noch keinen Krieg haben. Dann stellen sie uns größere Aufgaben.“

2.1.2 Rapportführer Eichner

Rapportführer Eichner (Conny Palme) ist die Verkörperung eines Sadisten. Er trägt seinen Spitznamen „Knochenbrecher“ voller Stolz und gibt sich alle Mühe, seinem Ruf gerecht zu werden. Völlig willkürlich greift er sich den „Judenältesten“ Katz heraus und gibt ihm zu verstehen, dass er diesen Tag nicht überleben wird.

Intellektuell ist er einigen Gefangenen weit unterlegen, was sich u.a. in seinem stark eingeschränkten Wortschatz äußert. Wiederholt hört man von ihm Standardphrasen, wie „Wir kommen uns näher“. Auch beim allabendlichen Abzählen der Häftlinge wird seine Unfähigkeit verdeutlicht. Immer wieder verzählt er sich und ist nicht in der Lage, die Listen der verschiedenen Blöcke zu ordnen. Er muss schließlich die Hilfe der Blockführer und einiger Gefangener für die Zählung in Anspruch nehmen. Er ist der Prototyp eines Menschen, der „nach oben buckelt“ und „nach unten tritt“. Die Vorschriften umgeht er nur zu gern, wenn er damit die Gefangenen quälen kann. Dem Lagerführer ist er dagegen absolut hörig und führt seine Befehle widerspruchslos aus. Immer wieder wird er vom Lagerführer darauf hingewiesen, dass er nach Vorschrift handeln soll, was letztlich aber nur eine Phrase ist.

2.1.3 Die Lagerältesten Karl Herrmann und Alwin Reusch

Der erste Lagerälteste Karl Herrmann (Heinz Giese) war vor seiner Inhaftierung kommunistischer Kaderleiter (vgl. Koebner 1995, S. 56). Thomas Koebner bezeichnet ihn als „eine besonnene Autorität, fast befehlend in seiner Art, abgehärtet in seiner Erscheinung, misstrauisch“ (vgl. ebd.). Hier zeigt sich deutlich, dass Monk eine sehr glückliche Hand in der Auswahl seiner Schauspieler hat. Herrmann ist ein kräftiger Typ, der Autorität ausstrahlt. Ihn scheint die lange Haftzeit im Lager abgehärtet zu haben. Seine scheinbare Gefühlskälte, verdeutlicht Monk durch geschickte Kameraeinstellungen. Nur wenn Herrmann Menschlichkeit zeigt, erfasst ihn die Kamera in näheren Einstellungen.

Es wird sehr schnell klar, dass es auch in der Organisation der Inhaftierten deutliche Unterschiede gibt, wie Karl Prümm treffend beschreibt:

„Mit besonderer, wiederum dokumentarischer Intensität widmet sich *Ein Tag* der illegalen Selbstorganisation der Häftlinge, die im zähen Kampf mit ihrem kriminellen Widerpart Schrecken und Terror zu mildern, die Schwachen zu schützen versucht und die, den Gesetzen der Konspiration folgend, selbst ein hartes Regiment führen muss.“ (Prümm 1995, S. 46.)

In seiner Position als Lagerältester hat Herrmann Privilegien und versucht damit, möglichst vielen Gefangenen das Leben zu retten. Er schreckt aber auch nicht davor zurück, einen Häftling ans Messer zu liefern, wenn der Verdacht besteht, er könne ein Spitzel sein. Sein Misstrauen beruht zum einen auf seiner während der langen Lagerhaft entstandene Abgestumpftheit. Zum anderen möchte er so viele Häftlinge wie möglich retten.

Alwin Reusch (Ernst Ronnecker) hingegen ist ein zögernder, ruhiger, eher zurückhaltender Typ, der vor seiner Inhaftierung ein sozialdemokratischer Abgeordneter war. Er, „der in seiner zarten Statur, im Zögern, im Nichtgewöhntsein, im fundamentalen Unangepaßtsein an die Situation im Lager (an den ‚Kampf in der Illegalität‘) trotz aller Routine seine Menschlichkeit beweist“ (Koebner 1995, S. 56), vermag es schließlich, auch Herrmann zu wenigstens eingeschränktem Vertrauen zu bewegen. Er hat sein Vertrauen in die Menschlichkeit noch nicht verloren.

2.2 Verfremdungseffekte

Wie eingangs erwähnt, nutzt Monk als „Brecht-Schüler“ für seine frühen Fernsehspiele auch Mittel der Theatertheorie Brechts. Besonders auffällig sind in diesem Stück die verschiedenen Mittel, die zur *Verfremdung* des Fernsehspiels genutzt werden. Mit ihrer Hilfe soll dem Zuschauer bewusst gemacht werden, dass das Gezeigte inszeniert ist. Er soll sich nicht von seinen Gefühlen hinreißen lassen, sondern vielmehr eine distanzierte Haltung gegenüber dem Gezeigten einnehmen. Damit soll die Vernunft des Zuschauers angesprochen werden, damit er aus dem Vorgeführten Konsequenzen für sein eigenes Verhalten ziehen kann. Dennoch schaltet Monk nicht wie Brecht alle Gefühle aus: Das Fernsehspiel *Ein Tag* soll „es den Zuschauern ermöglichen, mitzufühlen und mitzudenken“ (Monk 1999b, S.83). Keinesfalls sollte man hier aber von einer Wirkung gemäß der aristotelischen Katharsis-Theorie sprechen, denn die Identifikation findet nur eingeschränkt statt. Diese Einschränkung beschreibt Monk wie folgt:

„Die Durchmilitarisierung des Tagesablaufs im Konzentrationslager, die Ähnlichkeit des Zuchthausdrills mit dem KZ-Drill, der wiederum dem Militärdrill glich, die totale Reduzierung von Menschen zu Empfängern von Befehlen, das musste, so hoffte ich, als der Schritt vom Bekannten ins Unbekannte verstanden werden. Nachvollziehbar als Konsequenz des einen aus dem anderen. Bis zu gewissen Stellen ist die Identifikation wenigstens derjenigen Zuschauer, die zum Beispiel eine infanteristische Grundausbildung an sich erduldet haben, mit den im KZ gezeigten Vorgängen und Figuren möglich.“ (Monk 1995, S. 68 f.)

Im Falle des Fernsehspiels *Ein Tag* konnte sich der Zuschauer der 60er Jahre fragen, wie die Gräueltaten der Konzentrationslager hätten geschehen können. Hatte man wirklich von alledem nichts gewusst oder hatte man viel lieber nichts wissen wollen? Monk widerlegt in dem Fernsehspiel das vermeintliche Unwissen jener Generation unter seinen Zuschauern, die den Krieg bewusst miterlebt haben und widerspricht ihrer Schutzbehauptung:

„Man habe ja nicht fragen können, wird gesagt, wollte man nicht Leib und Leben verlieren. Soviel war immerhin bekannt. Und unser Film zeigt auch nur das Ende einer Entwicklung, die lang zurückreicht in Zeiten, da es möglich war, sich zu erkundigen. Aber man hatte sich nicht erkundigt.“ (Ebd., S. 70)

Monk war sich dabei der speziellen Wirkung des Fernsehens, im Vergleich zum Theater oder dem Kino, durchaus bewusst. Im Folgenden wird nun genauer auf einige Verfremdungseffekte eingegangen.

2.2.1 Sprache

Die Sprache ist ein weiterer Bestandteil, den Monk benutzt, um den Zuschauer auf Distanz zum Gezeigten zu bringen. Durch die Verwendung von Dialekten aus nahezu allen

deutschen Landschaften wird erreicht, dass die SS-Leute nicht als Dämonen angesehen werden (vgl. ebd. S. 69 f.). Monk wollte durch dieses Mittel Folgendes erreichen:

„Wir hofften auf die bewußte oder unbewußte Assoziation des Zuschauers, dass Folgen hatte was stattfand, dass da Rechnungen zu bezahlen sein würden. Die Dialekte hatten eine doppelte Funktion: Sie stellten erstens Nähe zur Realität her und verhalfen zweitens zu aktuell-politischen Assoziationen.“ (vgl. ebd. S. 70.)

Monk greift zu einem verfremdenden Mittel, wenn er den Blockführer einen rheinländischen, Gemütlichkeit vermittelnden Dialekt, sprechen lässt, der dann aber im Gegensatz zu seinen Taten steht, wenn er die Gefangenen quält und menschenverachtend behandelt (vgl. Prümm 1995, S. 45). Monk vermag es so, die Konzentrationslager zu „entmystifizieren: indem er Mittel der *Verfremdung* einsetzt, um die Aufseher nicht als Dämonen, sondern als ‚normale‘ Menschen darzustellen:

„Das Grauen war nicht unfaßbar, sondern im furchtbarsten Sinne des Wortes gegenständlich, faßbar und fühlbar. Das Leid war nicht namenlos, es hatte Millionen Namen. Nichts entzog sich der Vorstellungskraft der Zeitgenossen, noch entzieht es sich unserer Vorstellungskraft. Nur was sich Menschen vorstellen können, ereignet sich. Die Todesmaschinerie schließlich, abstrakt dem Klang des Wortes nach, war konkret für die sie bedienten, konkret für die sie herstellten und ebenso konkret für die Opfer.“ (Monk 1995, S. 67)

Nicht nur durch die Taten charakterisiert Monk seine Figuren, sondern auch durch die Sprache. So haben die Aufsichtspersonen einen primitiven und z.T. ordinären Wortschatz. Der „grobe Unteroffizierston“ (vgl. Koebner 1995, S. 61) des Rapportführers kennzeichnet seinen geringen Intellekt. Gegenüber seinem Vorgesetzten, der von seinen ordinären Ausdrucksweisen („denen kocht der Arsch“, „Ärsche will ich sehen“ usw.) angewidert ist (vgl. ebd.), nimmt er den Gestus des Untergebenen an. Die Häftlinge hingegen „bellt“ er nur an. Ist er mit einem von ihnen zufrieden, lautet sein einziger Kommentar, der sich durch das ganze Fernsehspiel durchzieht: „Wir kommen uns näher!“

Einen ähnlich eingeschränkten Wortschatz hat der Blockführer mit dem rheinländischen Dialekt. Er scheint sich seine eigenen Worte in Erinnerung rufen zu müssen, wenn er an fast jeden Befehl die Bemerkung „han ich jesacht“ anhängt. Auch die ständige Wiederholung des Satzes „Ihr lernt dat noch, ihr lernt dat noch!“ offenbart seinen primitiven Wortschatz.

Monk vermag es, die Zustände im Lager genau zu schildern und achtet daher auch auf die Sprache, „bis hin zur Sprache der Opfer, einer ‚Sklavensprache‘ im extremsten Sinn, die das totale Ausgeliefertsein zu bewältigen versucht.“ (Prümm 1995, S. 45) Diese „Sklavensprache“ hört man vor allem dann, wenn sich Peiniger und Gepeinigter gegenüber stehen. Darüber hinaus erkennt man, außerhalb dieser Konfrontation, in den verschiedenen Häftlingsgruppen auch differenziertere Wortschätze. Bei den vorwiegend intellektuellen Kommunisten, Sozialdemokraten und Juden ist die Sprache wesentlich differenzierter als bei Häftlingen der Strafkompagnie.

2.2.2 Zwischentitel

Zwischentitel stammen eigentlich aus der Zeit des Stummfilms, um dem Zuschauer das Verstehen des Gezeigten zu ermöglichen. Zwischentitel werden in dieser Zeit aber oft ausschließlich naiv eingesetzt, um auf Sachverhalte hinzuweisen, die ohne Ton sonst nicht vermittelt werden können. Durch die Betitelung der einzelnen Kapitel wird in *Ein Tag* ihr Inhalt vorweggenommen. Diese Methode, die auch von Brecht in verschiedenen epischen Stücken verwendet wird, ist allerdings nicht von Brecht selbst entwickelt worden. Man findet sie schon in der Literatur des Barock: Der Zuschauer soll sich auch nicht darauf konzentrieren, *was* in der Szene stattfindet, sondern *wie* es stattfindet. Im Barock wird diese Methode verwendet, um dem Leser das Moralische der Handlung deutlich zu machen.

Monk hingegen ruft durch die Zwischentitel beim Zuschauer eine bestimmte Erwartung an den Inhalt hervor, um diese dann zu enttäuschen. So kann der Titel zum dritten Kapitel des Fernsehspiels *Geschäfte, Schwierigkeiten, Sorgen* beim Zuschauer Assoziationen an vertraute Dinge wecken. Ähnlich wie bei der Überschrift *Alltag* ist zu vermuten, dass es um Geschäfte, Schwierigkeiten und Sorgen geht, die der Rezipient aus seinen persönlichen Erfahrungen kennt. Diese Erwartungen erfüllt Monk jedoch nicht. Er verweigert bekannte Assoziationsmuster, indem er diesen Wörtern einen grotesken Sinnzusammenhang gibt. So bestehen die Geschäfte und Sorgen des Lagerleiters etwa darin, wie er die abrasiierten Männerhaare am besten weiter verwerten kann und wie das Krematorium des Lagers gebaut werden kann, in dem die ermordeten und vor Schwäche gestorbenen Häftlinge verbrannt werden sollen. Gleichzeitig ist der Bau des Krematoriums eine vorbereitende Maßnahme für die so genannte „Endlösung“.

Auch der Titel *Ankunft* ist positiv besetzt. Gewöhnlich assoziiert man mit Ankunft im Allgemeinen ein erfreuliches Ereignis. In den Zeiten des so genannten Wirtschaftswunders konnten sich immer mehr Menschen der Bundesrepublik einen Urlaub leisten, so dass im Zuschauer durchaus auch dieser Sinnzusammenhang hervorgerufen werden konnte. Aber auch die Assoziation mit einem religiösen Ereignis ist möglich. Ankunft steht auch für Advent, die Zeit, bevor der Messias geboren wird, um die Menschheit zu retten. Das Gegenteil wird hier im Film gezeigt: Die Ankunft im Lager bedeutet für die Gefangenen nicht die Rettung, sondern den Tod. Abschließend sei noch auf einen euphemistischen Titel hingewiesen, der den irritierenden Umgang Monks mit Bild und Ton gut charakterisiert: Während der Titel *Der Tod des Anwalts Katz* einen natürlichen Tod erwarten lässt, sieht man stattdessen die sinnlose Ermordung des Anwalts Katz.

Wichtig bei der Theorie des epischen Theaters ist, dass die Szenen nicht nahtlos ineinander übergehen dürfen: jede muss für sich allein stehen. Sie müssen nicht unbedingt aufeinander aufbauen, sondern können auch montiert sein. Die Titel unterbrechen den „Fluss“ des Films und trennen die einzelnen Kapitel deutlich voneinander ab. Dabei ist zu erwähnen, dass sich Monk auch hier nicht ausnahmslos an die Brechtsche Theorie hält. Zwar kann jedes Kapitel auch für sich alleine stehen, jedoch sind sie nicht beliebig austauschbar und bauen sehr wohl aufeinander auf.

2.2.3 Filmeinspielungen

Im dritten und im sechsten Kapitel des Fernsehspiels findet man eine für das Fernsehspiel der 60er Jahre typische Einblendung von dokumentarischem Material.

Im ersten Fall handelt sich um Aufnahmen von Hitlers Neujahrsempfang des diplomatischen Corps. Dieses Wochenschaumaterial stammt nach Monks Aussage tatsächlich aus dem Januar 1939 (vgl. Interview 1999). Monk spielt diesen Wochenschauausschnitt aber nicht nur einfach ein, sondern montiert ihn auf eine besonders geschickte Art. Nachdem ein Häftling mit Hilfe eines Neuankömmlings eine Leiche aus dem Zaun entfernt hat, wird vom tristen Konzentrationslager zum prunkvollen Neujahrsempfang überblendet. Die Szene wird auf der Tonebene ausschließlich mit dem Kommentar begleitet: „An diesem Vormittag empfängt Hitler in der neuen Reichkanzlei das diplomatische Corps zur Entgegennahme und Erwidern der Neujahrsglückwünsche“ – ansonsten herrscht Stille. Die ganze Szene wird also, für Wochenschauen untypisch, hier ohne Ton gezeigt. Erst als Hitler den Balkon betritt, wird der Ton langsam „hochgezogen“, bis er schließlich eine fast unerträgliche Lautstärke erreicht (vgl. Prümm 1995, S. 44). Von den Massen, die Hitler ekstatisch zujubeln, wird dann zurückgeblendet zu den Massen der Häftlinge im Lager.

Auf der Tonebene⁸ findet hier ebenfalls eine Überblendung statt. Während man noch die ekstatische Masse schreien hört, sagt der Rapportführer: „Und wir, wir heben eine Grube aus“. Damit kann beim Rezipienten folgende Wirkung erreicht werden: Während die Menschen außerhalb des Lagers – zu denen möglicherweise auch einige der damaligen Zuschauer gehörten – Hitler zujubeln, werden die Opfer seiner Diktatur gequält.

Bei der zweiten Wochenschauinspielung handelt es sich um ein Tanzturnier, das ebenfalls im Januar 1939 stattgefunden hat. Wie schon in der ersten Einspielung herrscht zunächst absolute Stille, die von einem trocken gesprochenen Kommentar unterbrochen wird: „An diesem Abend sind die Theater ausverkauft. Man geht ins Kino, ins Varieté, in ein Restaurant. Man bleibt zu Hause und hört um 20:10 Uhr die Sendung ‚Wir spielen zum Tanz‘. Man applaudiert einer Tanzmeisterschaft.“ Auf die darauf folgende Stille folgt wiederum ein übermäßig hochgezogener Ton. Hier wird erneut darauf angespielt, dass die Quälerei im Lager parallel zu den Vergnügungen der „ordentlichen Menschen“ stattfindet. Karl Prümm beschreibt diese Einspielungen treffend: „Mit einer ganz einfachen filmischen Operation macht Monk den Zuschauern klar, dass beides untrennbar zusammengehört: die glanzvolle Fassade eines bürgerlichen Alltags und die ausgeblendete schreckliche Wirklichkeit des Lagers.“ (Ebd., S. 44).

Allerdings ist die Wirklichkeit des Lagers nur für eine kurze Zeit ausgeblendet. Zudem wird die Fassadenhaftigkeit des bürgerlichen Alltags durch den Gegensatz zwischen der Stille und den überzogenen Tönen verdeutlicht. „Jede Überblendung zwingt das Getrennte zu einer partiellen Einheit des Bildes zusammen, für einen kurzen Moment sind die beiden so sorgfältig getrennten Welten eins.“ (Prümm, Ebd.) Thomas Koebner erwähnt einen philosophischen Aspekt dieser Einspielungen:

„Die Parallelität der zitierten Aufnahmen von Hitlers Neujahrsempfang, mehr noch von Großstadttrubel und Tanzmeisterschaft, während im Moment – beim Abendappell – das Schreckliche passiert, macht sensibel für die *Gleichzeitigkeit* des Entsetzlichen und des Friedlichen und die *Relativität* des aktuellen Zustandes.“ (Koebner 1995, S. 64)

Mit anderen Worten: Dem Zuschauer soll bewusst werden, dass im momentanen friedlichen Zustand jederzeit entsetzliche Dinge geschehen können. Das Konzentrationslager als Teil einer staatlichen Ordnung wird entdämonisiert.

Monks Anliegen ist es, dem Zuschauer deutlich zu machen, dass die Konzentrationslager von Menschen geschaffen wurden und sich somit jederzeit wiederholen können. (Monk 1995, S. 68) Er will „an die Stelle des Glaubens an die Unfehlbarkeit des Staates die Kenntnis von seiner Fehlbarkeit zu setzen. Unsere Zuschauer zu überreden, doch lieber zweimal zu zweifeln, als einmal hinzunehmen.“ (Monk 1999b, S. 84)

Egon Monk kommentiert später die Methode, dokumentarisches Material zu verwenden folgendermaßen:

„Das war so ein erster Schritt auf dem Weg, auf dem ich später weitergegangen bin und der mich veranlaßt hat, öfter manchmal Filmstückchen, öfter aber Fotos, die also nicht den Filmbildern so ähneln, sondern deutlich sich unterscheiden vom laufenden Filmbild, zu wählen, um über die Welt außerhalb der jeweils gezeigten Handlung zu berichten, sie in Beziehung zu dieser Handlung zu setzen, also Regierende zu zeigen, während der Film das Schicksal von Regierten erzählt.“ (Interview 1999)

Die eingeblendeten Ausschnitte des Lebens außerhalb des Lagers werden dabei nicht nur positiv bewertet. Der neue Stil, dokumentarisches Material einzublenden, verwirrt daher auch zunächst. Egon Netenjakob schreibt in seiner Kritik vom 20. Mai 1965:

„Zwischendurch wird kurz eingeblendet, wie es ‚unter ordentlichen Menschen‘ aussieht. [...] Es war wohl kein glücklicher Einfall, die Einheit des schrecklichen Ortes zu verlassen, um das normale Leben neben das Verbrechen zu setzen und es so verdächtig zu machen. Gerade eine so gründliche Dokumentierung sollte sich vor unklaren Andeutungen hüten.“ (Netenjakob 1965, S. 17)

⁸ Auf die Besonderheiten des Tons wird im Abschnitt *Analyse wichtiger Sequenzen* in diesem Kapitel noch genauer eingegangen.

Netenjakob erkennt hier nicht, dass die Menschen im „normalen Leben“ sich nicht nur verdächtig gemacht haben, sondern durch ihr Schweigen mitschuldig an den Verbrechen des Dritten Reichs sind.

Durch die Entdämonisierung wird es dem Zuschauer möglich, sich mit diesem Kapitel seiner Vergangenheit auseinanderzusetzen. Auch hier folgt Monk einer Intention des Brechtschen Lehrstückes: Erst durch die Entmystifizierung ist es dem Rezipienten möglich, sich nicht von der Handlung gefangen nehmen und sich durch das Gezeigte in Furcht und Schauern (im aristotelischen Sinne) versetzen zu lassen. Durch den damit entstandenen Abstand wird erst eine tiefgreifendere Auseinandersetzung mit dem Thema möglich. Ein weiteres Anliegen Monks ist es,

„das Konzentrationslager als Teil der staatlichen Ordnung zu zeigen, in der es sich, gehört man nicht zu den Verfolgten, noch eine Zeitlang leben läßt, die aber am Ende auch diejenigen verschlingt, die sich draußen hielten. Am Schluß des Films ist zu sehen, wie sich der SS-Lagerführer in die benachbarte Stadt fahren läßt, wo er ein bürgerliches Restaurant aufsucht, um zu Abend zu essen. Von keinem beachtet, unter ordentlichen und anständigen Menschen, wie es in dem diese Szene ankündigenden Titel heißt. Unter Arglosen, die nicht hören, was die Zuschauer hören, die Schreie der Gequälten aus dem Lager, und die nicht wissen, dass Hitler sie ein halbes Jahr später in den Krieg schicken wird.“ (Monk 1999b, S. 84)

Auch die Wahl, *Ein Tag* in einem Schutzhaftlager und nicht in einem der großen Massenvernichtungslagern wie Auschwitz spielen zu lassen, unterstützt die Entmystifizierung.

2.3 Eine genaue Dokumentation mit Liebe zum Detail

Im Unterschied zu seinen früheren Fernsehspielen wie *Mauern* oder *Anfrage* verzichtet Monk bei *Ein Tag* auf Studioaufnahmen, die eine Theateratmosphäre vermitteln. Vielmehr wird Wert auf den dokumentarischen Charakter der Beschreibung eines ganzen Tages gelegt.

Anders als Historiker, die nicht ins Detail gehen können, geht Monk nicht über Einzelheiten hinweg. Da in der Nachkriegszeit immer wieder von dem unfassbaren Grauen des Krieges und des Hitlerfaschismus gesprochen wird, betrachtet Monk es als seine Aufgabe, diese ‚Unfassbarkeit‘ zu widerlegen. Wie eingangs schon erwähnt, waren diese Verbrechen eben nicht unfassbar, sondern „ganz konkret“ (Monk 1995, S. 67) und dies soll dargestellt werden. Das Konzentrationslager soll

„...als eine staatliche Einrichtung [dargestellt werden S.P.] [...], als die Perversion durchaus bekannter administrativer Ordnung im Lande, von den meisten anderen staatlichen Institutionen sich nur dadurch unterscheidend, dass dort am pursten die Grundsätze des Nationalsozialismus praktiziert wurden. *Ein Tag* versucht das Konzentrationslager als eine von Menschen geschaffene Einrichtung zu zeigen und die dort gezeigten Zustände als herbeigeführt durch Menschen. Da es so war, sind die Konzentrationslager dann tatsächlich auch durch Menschen abgeschafft worden. Da es so war, müssen sie aber auch, so peinigend der Gedanke ist, als durchaus wiederholbar gelten.“ (Ebd., S. 68)

Monk will nicht ein umfassendes Bild eines Konzentrationslagers darstellen. Vielmehr beschränkt er sich auf einige Details, die dann aber ihrerseits von großer Bedeutung sind. Kurz: Es soll wenig, aber wesentliches, gezeigt werden (vgl. ebd., S. 69). In einem Interview aus dem Jahre 1999 äußert sich Monk dazu:

„*Ein Tag* hat natürlich auch eine Vorgeschichte. Ich ging eines Tags mit mehreren Mitarbeitern in eine Vorführung. An diesem Tag sahen wir einen französischen Film, dessen Schauplatz das KZ war, der sich aber eigentlich weniger mit dem KZ beschäftigte als mit Psychologie. Mir gefiel der Film nicht so sehr, und ich dachte, dass es eigentlich eine Schande sei, dass es im Jahr '64, also fast 20 Jahre nach Kriegsende noch immer keinen Film über das, so sagte und schrieb ich es damals, deutscheste aller Themen gab, nämlich die Konzentrationslager. Zwar war hin und wieder das KZ in Spielfilmen mal aufgetaucht, aber eigentlich nur als interessanter Schauplatz. Die Handlungen, die sich da abspielten, waren meist läppisch, von fürchterlicher Art, um es mal nackt zu sagen. Aber das KZ als Schauplatz einer Haupthandlung über ein Konzentrationslager, die Bewacher sowohl wie die Häftlinge, gab es noch nicht.“ (Interview 1999)

Um aber das Wesentliche erzählen zu können, ist es notwendig, möglichst alles über die Zustände in einem Konzentrationslager zu wissen. Also sucht Monk Zeitzeugen, die genaues Wissen über die Zustände in einem Konzentrationslager haben. Schließlich findet er eine Person, deren qualvolle Erfahrungen ihm helfen: Gunther R. Lys.

Lys ist von 1941 bis 1945 Häftling im KZ Sachsenhausen. Seine Erinnerungen werden zur Grundlage für das Fernsehspiel. Lys, der strikter Antifaschist und Kommunist ist, zieht sich nach Kriegsende aus dem politischen Leben zurück, um in einem Arbeiterviertel in West-Berlin eine Leihbücherei zu betreiben (vgl. Netenjakob 1984, S. 161). Monk holt ihn nach Hamburg, damit er für den NDR Fernsehmanuskripte schreiben kann (vgl. ebd.). Er stützt sich dabei aber nicht allein auf die Aussagen von Lys, sondern verarbeitet alles, was er an Material über Konzentrationslager finden kann. Durch Lys lernt er auch Harry Nauoks kennen, der Lagerältester in Sachsenhausen war. Monk schildert die Zusammenarbeit mit Lys folgendermaßen:

„Es war von Anfang an eine Zusammenarbeit, [...] wobei die Hauptlast von Anfang an auf Lysens Schultern lag, denn er war der einzige, der das Lager aus eigener Erfahrung kannte. Und das, wie ich bald lernte, ließ sich nicht ersetzen durch Lektüre von Büchern. Erstens gab es damals noch nicht so furchtbar viel, natürlich kannte ich Kogons ‚SS-Staat‘, der schon eine sehr genaue Beschreibung des Lagerlebens enthält, aber nicht mit den entscheidenden Details, die für einen Film wichtig sind und die ich auch aus Lys manchmal beinahe mit Gewalt herausfragen wollte, weil auch ihm schien, dass es gerade auf diese Details nicht ankäme, sondern mehr auf das große Ganze. Auf's große Ganze kommt's und kam's damals auch den Historikern an, die sich nicht mit Details, wie man so sagt, verläppern wollten, sondern bei der Hauptlinie bleiben, nicht das, was Konzentrationslager tatsächlich bedeuteten für die, die drin waren und für diejenigen, die nach dem Krieg sagten, sie hätten von alledem nichts gewusst. Und das konnte nur Lys leisten, so dass also alle wichtigen Details, die in diesem Film zu sehen sind und die dann auch im Drehbuch standen.“ (Interview 1999)

2.4 Analyse wichtiger Sequenzen

Monk beherrscht es, durch bestimmte innersequentielle Montagemuster die Beziehungen und Verhältnisse der verschiedenen Personen und Situationen auszudrücken. Um dies zu verdeutlichen, sollen an dieser Stelle einige wichtige Sequenzen des Fernsehspiels näher betrachtet und analysiert werden.

Durch die bewusste Verweigerung bzw. den sparsamen Einsatz etablierter Montagemuster wie des Schuss/Gegenschuss-Prinzips vermittelt Monk dem Zuschauer die zwischenmenschlichen Verhaltensmuster im Lager. Nur wo die Menschlichkeit überwiegt, setzt er dieses Prinzip ein. Findet eine Interaktion zwischen den SS-Aufsehern und den Häftlingen statt, vermisst man es hingegen fast völlig.

Im Kapitel *Geschäfte Schwierigkeiten Sorgen* sitzen der Rapportführer und der Lagerkommandant zusammen beim Mittagessen. Das begeisterte Gesicht Eichners, als er neue Befehle erhält, um die Häftlinge zu quälen, zeigt seinen sadistischen Charakter. Monk verzichtet hier darauf, diese Sequenz in einem klassischen Schuss/Gegenschuss-Reigen aufzulösen, der es dem Zuschauer ermöglichen würde, sich von dem Geschehen gefangen nehmen zu lassen. Der Zuschauer kann vielmehr die Schrecklichkeit dieser Szene begreifen: Man sieht Menschen, deren alltägliche Arbeit darin besteht, nach dem Aufstehen andere Menschen zu quälen und beim Mittagessen zu entscheiden, wie man diese Menschen noch effektiver quälen kann. Dann quälen und töten sie weiter, um sich am Abend unter ‚ordentliche Menschen‘ zu begeben. Lediglich zwei Schnitte⁹ am Anfang unterbrechen die Plansequenz. Beim zweiten Schnitt würde man nach dem etablierten Montagemuster den Schuss/Gegenschuss-Reigen erwarten. Stattdessen schwenkt die Kamera immer in der gleichen nahen bis halbnahen Kadrierung zwischen den Protagonisten dieser Sequenz hin und her.

⁹ Die Schnitte finden nach 27 Sekunden und nach 1 Minute, 28 Sekunden statt.

Monk verdeutlicht außerdem die Reduzierung der Gefangenen auf ihre Funktionen, indem er das Gesicht eines Häftlings, der im Lager als Kellner arbeitet, nur kurz in einem *establishing-shot* zeigt. Der Zuschauer kennt die Regeln im Restaurant: Der Kellner kommt an den Tisch, fragt nach den Wünschen, nimmt die Bestellung auf, bringt die Getränke und das Essen und wünscht einen guten Appetit. Im Lager steht der Kellner schweigend am Tisch und erhält lediglich die Befehle „Schnitzel!“ und „Bier!“. Durch das Verfremden dieses alltäglichen Vorgangs kann der Zuschauer angeregt werden, darüber nachzudenken, warum ihm diese Situation so befremdlich vorkommt, was im Idealfall zu einer aktiven Rezeption führt. Der Verfremdungseffekt wird dadurch verstärkt, dass Monk die Atmosphäre dieser Sequenz so gestaltet, als könnte sie tatsächlich in einem Lokal stattfinden. So hört man im Hintergrund Tanzmusik und Gelächter von den Nebentischen, während sich die beiden Protagonisten neben den Vorgängen im Lager auch über „Alltagsprobleme“, wie die Lernschwierigkeiten von Eichners Sohn, unterhalten. Die Rolle als besorgter Familienvater entlarvt nur um so mehr das organisierte Töten und Quälen als normale Alltagsarbeit. Dass sein Sohn sich an eine neue Umgebung gewöhnen muss, ist für ihn bedeutender als das Quälen und Töten.



Abb. 3 und 4: verweigerter S/RS

In einer Szene im Kapitel *Der Tod des Anwalts Katz* findet man erneut einen Hinweis auf die Verweigerung etablierter Montagemuster des identifikatorischen Kinos. Als ein Pfarrer, der einem Sterbenden die letzte Ölung gegeben hat, sich vor Eichner zu seiner „Straftat“ äußern soll, lehnt Monk es ab, die Szene dialogisch im Sinne des Schuss/Gegenschuss-Prinzips aufzulösen. Vielmehr zeigt er die beiden Kontrahenten nur im seitlichen Profil und führt damit die Worte Eichners „Wir kommen uns näher“ ad absurdum (vgl. Abbildung 3 und 4). Wenn Monk hingegen das Schuss/Gegenschuss-Prinzip einsetzt, geschieht dies sehr auffällig und begründet.

Am Ende des Kapitels *Geschäfte Schwierigkeiten Sorgen* gibt es in der Schreibstube existenzielle Probleme.¹⁰ Der „Neuzugang“ Ernst Springer (Hartmut Reck) wird verdächtigt, als Spitzel eingeschleust worden zu sein. Schließlich verhört der erste Lagerälteste Karl Herrmann den Verdächtigen, dem er misstraut. Monk verweigert am Anfang dieser Sequenz den *establishing-shot*, möglicherweise um dem Zuschauer klarzumachen, dass es hier um einen verwirrenden Rollenwechsel vom Gefangenen zum Verhörenden geht. Die Sequenz beginnt mit einer Großaufnahme von Karl Herrmann, der dem Verdächtigen ein Stück Brot zuschiebt. Durch einen Kameraschwenk auf Springer verändert sich die Kadrierung auf halbnah. Mit dieser Aufnahme wird der Schuss/Gegenschuss-Reigen, der in der gleichen Einstellungsgröße aufgenommen ist, eingeleitet. Er wird durch einen verunsicherten Blick des Verhörten auf den im Hintergrund stehenden Alwin Reusch unterbrochen. Nur von der Seite, durch Tageslicht er-

¹⁰ Von dieser Sequenz befindet sich im Anhang eine detaillierte Sequenzanalyse.

hell, steht dieser im dunklen Hintergrund und beobachtet niedergeschlagen das Geschehen außerhalb der Schreibstube. Auf der Tonebene hört man deutlich die Befehle der Peiniger. Diese Asynchronität von Bild und Ton verwendet Monk immer wieder in diesem Fernsehspiel.

Als das Verhör dem zweiten Lagerältesten zu viel wird, will er den Raum verlassen. Auf die Aufforderung des Lagerältesten, doch im Raum zu bleiben, reagiert er, indem er Karl Herrmann mitteilt, dass draußen die Leute „krepieren“, während er hier Verhöre führt.

Alwin Reusch tritt an den Tisch heran und wird nun in den Schuss/Gegenschuss-Reigen mit einbezogen. Er und Herrmann unterhalten sich über das Schicksal des vermeintlichen Spitzels. Die Kamera bleibt während dieses Gesprächs die ganze Zeit auf den Verhörten gerichtet, nun allerdings in einer nahen bis großen Kadrierung.

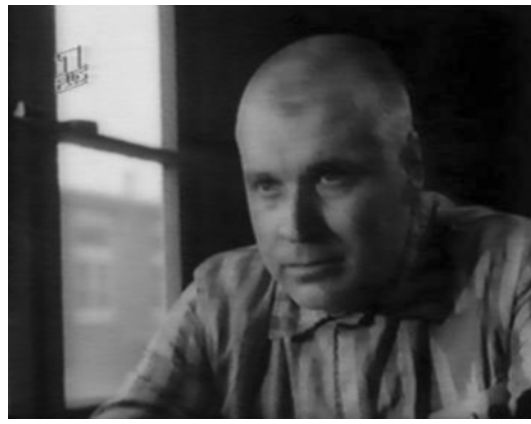


Abb. 5 und 6: nahe Kadrierungen

Im ganzen Fernsehspiel findet man relativ wenige Aufnahmen mit verdichteten Einstellungsgrößen. Die hier stattfindende Verdichtung der Szene ist durch einen hohen Grad an Emotionalität bestimmt. Der Lagerälteste ist gezwungen, in die Rolle eines verhörenden Gestapo-Offiziers zu schlüpfen, um die Gefahr, die von einem Spitzel für die anderen Häftlinge ausgehen würde, abzuwenden. Seine Alternative besteht darin, ihn dem Strafkompagnieältesten zu übergeben, damit er dort „fertiggemacht“ wird. Alwin Reusch erkennt als einziger, dass die Häftlinge sich so gegenseitig ans Messer liefern und damit zu Handlangern der SS werden. Er kann den Lagerältesten davon zu überzeugen, Springer nicht an den Ältesten der Strafkompagnie, Mennes auszuliefern. Nun, da der Lagerälteste seine humanen Züge wieder gefunden hat, nimmt ihn die Kamera in einer nahen Kadrierung auf. Der *Re-establishing-shot* auf die drei Akteure verschafft dem Zuschauer Klarheit über die nun entworfene Situation.

Im vierten Kapitel wird die Sinnlosigkeit der Beschäftigungen im Lager deutlich. Die am Vormittag ausgehobene Grube wird wieder zugeschüttet. Die Quälerei der Häftlinge wird im Bild grotesk auf den Höhepunkt getrieben: der Haufen, auf den die sich zu Tode gearbeiteten Gefangenen gestapelt werden, wächst stetig an, während der Berg der von ihnen aufgestapelten Steine immer kleiner wird. Ihr Tod war also völlig sinnlos.

Monk benutzt diese Szene, um den Mord an dem jüdischen Anwalt Katz vorzubereiten. Obwohl er krank ist, ist Katz nicht so geschwächt, dass ihn die Arbeit umbringt. Da der Rapportführer ihn aber am Abend nicht mehr sehen will, muss er anderweitig umgebracht werden. Freilich ohne die Regeln zu verletzen, denn „der Lagerführer sieht solche Eigenmächtigkeiten nicht gern“, wie Alwin Reusch einem Blockführer mitteilt. Also tötet man ihn, indem ein Aufseher ihm die Mütze vom Kopf reißt und in den elektrisch geladenen Zaun wirft. Katz soll nun seine Mütze holen, muss dabei aber die Postenkette überschreiten. Sobald er das tut, wird auf ihn geschossen.

Mit präziser Genauigkeit zeigt der Film hier die letzten Augenblicke im Leben des Anwalts Katz. Josef Scharper vermittelt dabei durch seine Mimik die Angst, Müdigkeit, Verzweiflung und zum Schluss Entschlossenheit und Gefasstheit des Anwalts. Im letzten Moment wird auch in seinem Verhalten gezeigt, dass Katz sehenden Auges in den Tod geht: Der Besitz von Schuhen kann im Konzentrationslager über Leben und Tod mitentscheiden. Also wirft Katz, der sich nun seines bevorstehenden Todes bewusst geworden ist, die Schuhe in die Masse der stampfenden Häftlinge – sein Abschiedsgeschenk an die Überlebenden (vgl. Koebner 1995, S. 57).

Bis dahin zeigt Monk den jüdischen Anwalt Katz nur in relativ weiten Kadrierungen. Der Zuschauer hat also keine Möglichkeit, ein Verhältnis zu dieser Figur aufzubauen. „Vielleicht erlaubt die Totale auch nicht zu verstehen, was den mordgierigen Haß des Rapportführers hervorgerufen hat – oder ist es gerade das Defensive, das Gehorsame, das Unbeholfene des alten Mannes, was den Destruktionstrieb besonders hervorlockt?“, fragt Koebner (ebd.). Als Katz bewusst wird, dass es vor dem Tod für ihn nun kein Entrinnen mehr gibt, verwandelt sich seine bisher



Abb. 7: Großaufnahme von Katz

jeden Widerstand lähmende Angst in stumme Gefasstheit (vgl. ebd.) Die Kamera springt von einer amerikanischen in eine große, fast *Detail*-Kadrierung, die das plötzlich gefasste Gesicht des Anwalts zeigt (vgl. Abbildung 7). Es ist die eine Einstellung in dieser Sequenz mit dieser Kadrierung.

Anschließend zeigt die Kamera das Geschehen im Lager. Während sich Katz die Schuhe auszieht, um sie in die anonymisierte Masse zu werfen, werden in dieser Einstellung nicht einmal die Köpfe gezeigt; man hört nur das Stampfen der Häftlinge, die inzwischen mit dem befohlenen Gesang aufgehört haben. Dieses Geräusch klingt im Hintergrund wie marschierende Soldaten – was als Ankündigung des bevorstehenden zweiten Weltkriegs anmutet. Der Blockführer befiehlt „Musik!“ und somit wird der Tod des Anwalts Katz auch auf der Tonebene weiter vorbereitet. Unter dem zuvor vom Blockführer befohlenen Gesang der jüdischen Häftlinge „und Juda den Tod“ geht Katz aufrecht in seinen Tod. Die jüdischen Inhaftierten werden gezwungen, ihren eigenen Tod mit einem Gesang, der mehr zum Sprechchor wird, zu fordern.

Eine der auffälligsten Sequenzen dieses Fernsehspiels ist das Schlusskapitel „Unter ordentlichen Menschen“: hier findet kein Dialog statt. Die Kamera nimmt eine rein beobachtende Position ein. Das ganze Kapitel besteht aus nur vier Einstellungen.

In dem ersten Kapitel sieht man in einer Totalen das Restaurant. In das Blickfeld der Kamera läuft der Lagerleiter Rüttig, die Kamera schwenkt in einer nahen bis halbnahen Kadrierung mit ihm mit. Nach sechzehn Sekunden folgt der erste Schnitt. In der anschließenden Einstellung sieht man eine interessante Parallele zu der oben analysierten Sequenz des Mittagessens: Der Zuschauer erkennt nun die ihm bekannte Restaurantsituation. Man sieht das freundlich lächelnde Gesicht des Kellners, der in der nächsten Einstellung (nach weiteren acht Sekunden) Rüttig den Mantel abnimmt, wobei dieser ihm ins Gesicht sieht und etwas zu ihm sagt. Die Kamera verfolgt den Lagerkommandanten, der sich an einen Tisch setzt. Der Zuschauer beobachtet durch das „Auge“ der

Kamera das Geschehen im Restaurant. Interessanterweise nimmt die Kamera nun eine heimlich beobachtende Position ein, indem sie durch die Garderobe filmt.

In der letzten Einstellung des Fernsehspiels (nach weiteren sechzehn Sekunden) verlässt die Kamera ihr „Versteck“ und beobachtet weiter die Menschen in dem Restaurant, wobei sie immer auf Grüppchen verharrt und das Bild verdichtet. Das Bemerkenswerteste an dieser letzten Sequenz ist aber das Verhältnis zwischen Bild- und Tonebene. Monk zeigt anfangs das Geschehen mit der normalen Geräuschkulisse, die man in einem Restaurant erwartet: Gemurmel der Gäste, Geschirrkloppern etc. Nach ca. einer Minute setzt er eine gestaltete Irritation ein: Während die Kamera weiter das Geschehen im Restaurant dokumentiert, findet auf der Tonebene eine Überblendung zu den Ereignissen im Lager statt. Man hört die Befehle des 1. Blockführers, der einige Gefangene malträtiert.

Die Asynchronität von Bild und Ton befremdet zunächst, hat aber die Funktion, den Zuschauer zum Nachdenken über die gezeigte Situation anzuregen.¹¹ Er muss sich fragen, ob die anderen Gäste im Restaurant nichts über die Gräueltaten des Mannes in der SS-Uniform wissen, der in aller Selbstverständlichkeit unter ihnen speist. Die Antwort wird dann auf der Tonebene gegeben. Dieses verfremdende Mittel der Asynchronität von Bild und Ton ist aber keine Erfindung Monks. In dem schon erwähnten Interview aus dem Jahre 1999 äußert er sich zu dieser Szene seines Fernsehspiels wie folgt:

„Als ich Regieschüler der ersten Filmschule Deutschlands war, las ich natürlich eine Menge, alles, was ich über den Film kriegen konnte, und fand in einem Antiquariat eine alte Schrift von Pudowkin. In ihr befanden sich Überlegungen zum Tonfilm und die Warnung Pudowkins vor der nahe liegenden törichten Idee, Ton und Bild parallel laufen zu lassen. [...] Die Trennung von Bild sollte bei den Zuschauern zu einer Einsicht führen, die sich auf andere Weise nicht erzielen lässt. Dazu bot sich die Gelegenheit bei ‚Ein Tag‘. Die letzte Szene besteht daraus, dass drei Häftlinge malträtiert wurden. Der Ton von diesem Gebrüll, von dieser Quälerei der 3 Häftlinge wurde hinübergezogen auf die Szene, die mit dem Titel, ‚Unter ordentlichen Menschen‘ überschrieben war. Der Titel schon lenkte den Blick, das Gemüt oder den Verstand des Zuschauenden in einer gewissen Weise, das ist ja der Sinn von Titeln, für mich jedenfalls. Die dann stattfindende, von einem bestimmten Augenblick an stattfindende Trennung von Bild und Ton, dass man also das Lokal mit fröhlichen Essern sieht, darunter den Lagerkommandanten und den Ton aus dem Lager hört, wie diese drei Leute geschunden werden, ergab das erwünschte Ergebnis, nämlich die Einsicht in beides. Dass man sich sowohl unter ordentlichen Menschen befand, denen nicht vorzuwerfen war, dass ihnen das Essen schmeckte, als auch, was gleichzeitig sich abspielte und wonach sie sich, wozu der Film ja aufforderte, nicht erkundigt hatten.“ (Interview 1999).

Bei der erwähnten Schrift handelt es sich um das *Manifest zum Tonfilm* von Sergej M. Eisenstein, Wsewolod Pudowkin und Grigorij W. Alexandrow (Eisenstein 1998b, S. 54-57). Die wesentlichsten Punkte dieses Manifestes seien an dieser Stelle kurz zusammengefasst:

Eisenstein, Pudowkin und Alexandrow gingen davon aus, dass das elementarste Mittel für die Wirkung eines Films die Montage ist. Durch die Entwicklung des Tonfilms befürchteten die Autoren des Manifestes anfangs, dass „eine falsche Auffassung von den Möglichkeiten innerhalb dieser neuen technischen Entdeckung [...] nicht nur die Entwicklung und Perfektionierung des Films als Kunst behindern [könnte, S.P.], sondern sie droht auch alle seine gegenwärtigen formalen Leistungen zu zerstören.“ (Ebd. S. 54)

Bei naturalistischer Verwendung des Tons im Film, so wurde befürchtet, würde die Montage-Kultur zerstört, weil bei einer Übereinstimmung von Ton und einem visuellen Montage-Bestandteil die Wirkung der Montage verloren ginge (vgl. ebd. S. 55). Der Ton sollte kontrapunktisch verwendet werden.¹² „Die erste experimentelle Arbeit mit dem Ton muss auf seine deutliche Asynchronisation mit den visuellen Bildern ausgerichtet werden,“ (Eisenstein 1998b, S. 56), fassten die Autoren zusammen. Es sollte also ein orchestraler Kontrapunkt visueller und akustischer Bilder geschaffen werden.

¹¹ In *Anfrage* sieht man zu Beginn einen leeren Gerichtssaal und hört das Schlusswort eines imaginären Prozesses. Vgl. Prümm (1995), S. 36.

¹² Ein bekanntes Beispiel dafür ist Pudowkins Film *Der Deserteur* aus dem Jahre 1933.

2.5 Zusammenfassung

Monks Fernsehspiel *Ein Tag* ist losgelöst von der Studioatmosphäre eines Live-Spiels und hat einen dokumentierenden Charakter. Die bekannten Montagemuster des identifikatorischen Kinos werden bewusst sparsam eingesetzt, um den dokumentarischen Charakter zu unterstreichen. Es wird zu Stilmitteln wie Reißschwenks gegriffen, was den Grad an Authentizität erhöht. Gerade bei Interaktionen wird sehr oft auf die gängige Auflösung im Schuss/Gegenschussverfahren zugunsten von Plansequenzen verzichtet. Damit wird zum einen der beobachtende Charakter der Kamera betont und zum anderen wird dadurch der Zuschauer auf Distanz zur Handlung gehalten.

Um die Authentizität des Dokumentarischen zu gewährleisten, ist dieser Film in schwarz/weiß gedreht, gleichzeitig bringen die monochromen Töne den Zuschauer aber auf Distanz und verhindern eine mögliche Identifizierung mit der einen oder anderen Person. Der großen Verantwortung, ein Fernsehspiel über das Leben in einem Konzentrationslager zu drehen, werden die Macher durch den Verzicht von jeglichem überflüssigem Pathos gerecht.

Anhang

Einstellungsprotokoll der Verhörsequenz

Ein- stellung	hh:mm:ss:ff	Kamera- position/- Bewegung	Kadrierung	Wer / Was	Kommentar
1	00:00:00:00	Schwenk	N→G	Ernst Springer	Herrmann reicht Springer Brot und Kaffee; Kamera schwenkt mit und leitet SRS-Reigen ein
2	00:00:14:13	S	HN	Karl Herrmann	Herrmann beobachtet Springer
3	00:00:17:24	RS	HN	Ernst Springer	Springer trinkt Kaffee
4	00:00:19:13		T	Alwin Reusch	Reusch steht im Abseits im Dunkeln, nur von dem Tageslicht, das durch das Fenster scheint, erhellt und beobachtet das Treiben außerhalb der Schreibstube
5	00:00:23:18	RS	HN	Ernst Springer	Springer isst das Brot
6	00:00:29:22	S	HN	Karl Herrmann	Herrmann sieht aus dem Fenster, stellt sich und Alwin vor; sagt, dass ein Verdacht besteht
7	00:00:52:15	RS	HN	Ernst Springer	Springer fragt, welcher Verdacht das sei; Herrmann äußert (aus dem „off“) den Verdacht der Spitzelei; Springer fragt nach dem Grund; Dialog findet ohne umschweifende Worte statt (Hinweis auf die Verhör-situation)
8	00:01:04:06	S	HN	Karl Herrmann	Diskussion zwischen Herrmann und Springer über die Situation
9	00:01:12:03	RS	HN	Ernst Springer	
10	00:01:19:12	S	HN	Karl Herrmann	
11	00:01:28:23	RS	HN	Ernst Springer	
12	00:01:35:23	S	HN	Karl Herrmann	
13	00:01:47:21	RS	HN	Ernst Springer	
14	00:01:53:12	S	HN	Karl Herrmann	
15	00:01:54:21	RS	HN	Ernst Springer	
16	00:01:58:04		T	Alwin Reusch	Reusch steht wie in Einstellung 4; weist Herrmann darauf hin, dass Springer bereits Antworten gegeben hat (er will ihm vertrauen)
17	00:02:02:09	S	HN	Karl Herrmann	Herrmann befragt Springer weiter
18	00:02:28:16	RS	HN	Ernst Springer	
19	00:02:32:02		T	Alwin Reusch	Reusch tritt an den „Verhör-Tisch“ heran; Kamera schwenkt mit
20	00:02:43:10	S	N	Karl Herrmann	da Emotionen ins Spiel kommen, verdichtet die Kamera
21	00:02:56:22	S	N	Alwin Reusch	neue Handlungsachse zwischen Reusch und Springer
22	00:03:05:21	RS	N	Ernst Springer	während die Kamera auf Springer gerichtet bleibt, diskutieren Herrmann und Reusch über dessen Schicksal
23	00:03:56:07	S	N	Karl Herrmann	
24	00:04:05:13	S	N	Alwin Reusch	Reusch fordert Vertrauen
25	00:04:08:00	S	N	Karl Herrmann	Herrmann äußert, dass es im Lager kein Vertrauen gibt
26	00:04:15:08	S	N	Alwin Reusch	Reusch klärt Herrmann dahingehend auf, dass man sich durch sein Verhalten gegenseitig „ans Messer liefert“ und so zum Helfers-helfer des Regimes wird
27	00:04:29:15	S	N	Karl Herrmann	Herrmann wagt Vertrauen
28	00:04:40:12	REst	T	Ernst Springer/ Alwin Reusch/ Karl Herrmann	Re-establishing-shot verschafft Klarheit auf die nun entworfene Szene

Verwendete Abkürzungen

Kadrierungen

Am	Amerikanisch
D	Detail
G	Groß
HN	Halbnah
N	Nah
T	Total

Kamerapositionen

p.o.v.	point of view
S	Shot (Schuss)
RS	Reverse-Shot (Gegenschuss)
REst	Re-establishing-shot
Est	establishing-shot
o.sh.	over-the-shoulder

Literatur

- Albersmeier, F.-J. (Hg.), 1998. Texte zur Theorie des Films. Stuttgart. (3. Aufl.)
- Beller, H. (Hg.), 1995. Handbuch der Filmmontage. Praxis und Prinzipien des Filmschnitts. München. (2. Aufl.)
- Beller, H., 1995. Aspekte der Filmmontage. Eine Art Einführung. In: Beller (Hg.), S. 9-32.
- Beller, H., 1995. Filmediting / Filmmontage / Filmschnitt. Berufsbild: Cutter / Schnittmeister. In: Beller (Hg.), S. 78-83.
- Bleicher, J.K. (Hg.), 1996. Fernseh-Programme in Deutschland. Konzeptionen, Diskussionen, Kritik (1935-1993). Ein Reader. Opladen.
- Bordwell, D.; Thompson, K., 1997. Film Art. An Introduction. New York u.a. (7. Aufl.)
- Brecht, Bertolt, 1957. Kleines Organon für das Theater. In: B. Brecht: Schriften zum Theater. Über eine nicht-aristotelische Dramatik. Frankfurt a.M., S. 128-173.
- Comolli, J.-L., 1980. Der Umweg über das direct. In: Hohenberger (Hg.) 1998, S. 242-265.
- Eckert, G.: Was ist das Fernsehspiel? Gedanken zur Dramaturgie einer werdenden Kunstform. In: Schneider (Hg.), S. 49-55.
- Eisenstein, S. M. u.a., 1998. Manifest zum Tonfilm. In: Albersmeier (Hg.), S. 54-57.
- Eisenstein, S. M., 1998. Dramaturgie der Film-Form. In: Albersmeier (Hg.), S. 275-304.
- Eisenstein, S. M., 1998. Montage der Attraktionen. In: Albersmeier (Hg.), S. 58-73.
- Elsner, M., u.a., 1993. Zur Entstehung des Dispositivs Fernsehen in der Bundesrepublik Deutschland der fünfziger Jahre. In: Hickethier (Hg.), 1993a, S. 31-66.
- Felix, J.; u.a. (Hg.), 1995. Deutsche Geschichten. Egon Monk – Autor, Dramaturg und Regisseur. In: Augenblick: Marburger Hefte zur Medienwissenschaft. Heft 21.
- Gottschalk, H., 1980. Fernsehspiel und Fernsehfilm. In: Schneider (Hg.), S. 67-70.
- Grob, N., 1993. Film der sechziger Jahre. In: Jacobsen; u.a. (Hg.), S. 211-248.
- Hasecke, J.U. „Das Realismuskonzept in Krzysztof Kieslowskis DEKALOG“
<<http://www.koeln.netsurf.de/~janulrich.hasecke/Dekalog/Theorie/neorealismus/neorealismus.html>> (13.10.2000).
- Hickethier, K. (Hg.), 1993a. Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik Deutschland. Band 1: Institutionen, Technik und Programm. Rahmenaspekte der Programmgeschichte des Fernsehens. München.
- Hickethier, K. (Hg.), 1993b. Deutsche Verhältnisse. Beiträge zum Fernsehspiel in Ost und West. In: Arbeitshefte Bildschirmmedien, H. 41. Siegen.
- Hickethier, K.; Hoff, Peter, 1998. Geschichte des deutschen Fernsehens. Stuttgart / Weimar.
- Hickethier, K.; Killy, Walter (Hg.), 1998. Literatur Lexikon. Autoren und Werke deutscher Sprache. Gütersloh u.a., S. 24346-24351.
- Hickethier, K., 1980. Das Fernsehspiel der Bundesrepublik. Themen, Form, Struktur, Theorie und Geschichte 1951-1977. Stuttgart.
- Hickethier, K., 1994. Das Fernsehspiel oder der Kunstanpruch der Erzählmaschine Fernsehen. In: Schanze / Zimmermann (Hg.), S. 303-348.

- Hickethier, K., 1995. Egon Monks „Hamburgische Dramaturgie“ und das Fernsehspiel der 60er Jahre. In: Felix (Hg.), S. 19-33.
- Hickethier, K., 1989. Fernsehspielforschung in der Bundesrepublik und der DDR. 1950-1985. In: Knilli, F.; S. Zielinski (Hg.), 1995: Germanistische Medienwissenschaft. (Jahrbuch für internationale Germanistik: Reihe C, Forschungsberichte Bd. 4) Bern u.a.
- Hickethier, K., 1996. Film- und Fernsehanalyse. Stuttgart / Weimar. (2. überarbeitete Aufl.)
- Hickethier, K., 1999. Rezeptionsgeschichte des Fernsehens. Ein Überblick. In: Klingler; u.a. (Hg.). S. 129-142.
- Hohenberger, E. (Hg.), 1998. Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms. Berlin.
- Holzamer, K., 1996. Die Bilderflut des Fernsehens. In: Bleicher (Hg.). S. 92-94.
- Hubalek, C., 1966. Nachwort zu Preis der Freiheit. In: Rundfunk und Fernsehen, Heft 1, S. 117.
- Jacobsen, W.; u.a. (Hg.), 1993. Geschichte des deutschen Films. Stuttgart / Weimar.
- Klingler, W.; u.a. (Hg.), 1999. Medienrezeption seit 1945. Forschungsbilanz und Forschungsperspektiven (Forum Medienrezeption, Bd. 1). Baden-Baden. (2. überarbeitete Aufl.)
- Koebner, Th., 1995. Rekonstruktion eines Schreckenortes. Egon Monks Film *Ein Tag*. In: Felix (Hg.), S. 52-64.
- Kreuzer, H.; Thomsen, Chr. W. (Hg.), 1993-1994. Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik Deutschland München (5 Bände). München.
- Kubitz, P. P. (Hg.), 1997. Der Traum vom Sehen. Zeitalter der Televisionen. Amsterdam / Berlin.
- Monk, E., 1995. Anmerkungen zu *Ein Tag*. Rede zur Verleihung des DAG-Fernsehpreises in Berlin am 23. April 1966. In: Felix (Hg.), S. 65-71.
- Monk, E., 1999. Anmerkungen zum Wilhelmsburger Freitag. In: Wiebel (Hg.), S. 72-78.
- Monk, E., 1999. Ein Tag – Ein Film für, nicht gegen Zuschauer. In: Wiebel (Hg.), S. 81-83.
- Netenjakob, E., 1989. Eberhard Fechner. Lebensläufe dieses Jahrhunderts im Film. Weinheim, Berlin.
- Netenjakob, E., 1966. Eine politische Mission. Fünf Jahre Fernsehspiel des NDR (1961-1965) – Eine Konzeption und ein Spielplan. In: Funkkorrespondenz, Nr. 47, S. 1-4.
- Netenjakob, E., 1984. Liebe zum Fernsehen und ein Porträt des festangestellten Filmregisseurs Klaus Wildenhahn. Berlin.
- Peulings, B., 1993. Die Ost-West-Geschichte im bundesrepublikanischen Fernsehspiel. Inhalte und Entwicklung eines Genres. In: Hickethier (Hg.) 1993b, S. 113-140.
- Pfau, S., 2000. Das frühe Fernsehspiel Egon Monks. Magisterarbeit. Universität Halle.
- Prümm, K., 1995. Inszeniertes Dokument und historisches Erzählen. Die Fernsehfilme von Egon Monk. In: Felix (Hg.), S. 34-51.
- Schanze, H., Zimmermann, B. (Hg.), 1994. Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik Deutschland München. Band 2: Das Fernsehen und die Künste. München.
- Schneider, I., 1980. Dramaturgie des Fernsehspiels. Die Diskussion um das Fernsehspiel 1952-1979. München.
- Schoenberner, G., 1995. Frühe Theaterarbeit. In: Felix (Hg.), S. 6-18.
- Steinmetz, R., 1999. Initiativen und Durchsetzung privat-kommerziellen Rundfunks. In: Wilke (Hg.), S. 167-191.
- Storz, O., 1980. Gibt es schon Fernseh-Regeln, und wie kann man sie lernen? In: Schneider (Hg.), S. 133-141.
- Stuiber, H.-W., 1998. Medien in Deutschland. Band 2: Rundfunk (Teil 1). Konstanz.
- Toeplitz, J., 1992. Geschichte des Films (Band 5). 1945-1953. Berlin.
- Vale, E., 1987. Die Technik des Drehbuchschriftens für Film und Fernsehen. München.
- Waldmann, W., 1977. Das deutsche Fernsehspiel. Ein systematischer Überblick. Wiesbaden.

- Wiebel, M. (Hg.), 1999. Deutschland auf der Mattscheibe. Die Geschichte der Bundesrepublik im Fernsehspiel. Frankfurt a.M.
 Wilke, J. (Hg.), 1999. Mediengeschichte der Bundesrepublik Deutschland. Bonn.

Quellenmaterial

Rezensionen

- Jens, W. (Pseudonym: „Momos“): Wilhelmsburger Freitag. In: Die Zeit, 27. März 1964. Nachgedruckt in: Wiebel (Hg.) 1999, S. 71 f.
 Netenjakob, E.: Die einzig mögliche Form. In FUNK-Korrespondenz, Nr. 21 / 20. Mai 1965. S. 17.
 Netenjakob, E.: Nullpunkt der Dramaturgie. In FUNK-Korrespondenz, Nr. 13 / 26. März 1964. S. 19.
 Ross, D.: Ein künstlerischer Bericht. Bemerkungen zur Form des Fernsehspiels „Preis der Freiheit“. In: Rundfunk und Fernsehen, H. 1 / 1966. S. 119 f.
 Trapmann, M.: Dreimal Frieden. In: Funk-Korrespondenz Nr. 49 / 2. Dezember 1965. S. 18f.
 Trapmann, M.: Egon Monk: ein Stil. In: FUNK-Korrespondenz, Nr. 9 / 24. Februar 1966. S. 17f.
 Zu viel Selbstgerechtigkeit. In: FUNK-Korrespondenz, Nr. 8 / 22. Februar 1962. S. 15.

Zeitschriften

- Funk-Korrespondenz Nr. 11 / 12. März 1958/B
 Funk-Korrespondenz Nr. 13 / 26. März 1964
 Funk-Korrespondenz Nr. 21 / 20. Mai 1965
 Funk-Korrespondenz Nr. 47 / 17. November 1966
 Funk-Korrespondenz Nr. 49 / 2. Dezember 1965
 Funk-Korrespondenz Nr. 8 / 20. Februar 1963
 Funk-Korrespondenz Nr. 8 / 22. Februar 1962
 Funk-Korrespondenz Nr. 9 / 24. Februar 1966

Unveröffentlichte Quellen

- Interview mit Egon Monk: geführt im Juni 1999 von Gerhard Lampe.
 Interview mit Egon Monk: geführt im Januar 1975 von Manfred Jenke.

Anschrift des Autors:

Sebastian Pfau, M.A.
 Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg
 Medien- & Kommunikationswissenschaften
 06099 Halle
pfau@medienkomm.uni-halle.de

HALMA. Hallische Medienarbeiten

HALMA. Hallische Medienarbeiten 1, 1995: Andrea Guder. Temple, Cox und Konsorten: Zum Kriminalhörspiel der fünfziger Jahre.

HALMA. Hallische Medienarbeiten 2, 1996: Karin Wehn. Die deutschen Synchronisation(en) von Magnum, P.I. Rahmenbedingungen, serienspezifische Übersetzungsprobleme und Unterschiede zwischen Original- und Synchronfassungen.

HALMA. Hallische Medienarbeiten 3, 1996: Andrea Guder. Das Kriminalgenre im Fernsehen der DDR; Aktueller Forschungsstand und Auswahlbibliographie.

HALMA. Hallische Medienarbeiten 4, 1996: Ingrid Brück (Hrsg.). Einem erfolgreichen Genre auf der Spur: Forschungsstand und Auswahlbibliographie zum westdeutschen Fernsehkrimi.

HALMA. Hallische Medienarbeiten 6, 1997: Karin Wehn. Application of the „Canon“-Concept to Television: Approaching a Canon of German and US-American Crime Series.

HALMA. Hallische Medienarbeiten 7, 1997: Henk de Berg. Sinn und Unsinn einer systemtheoretischen Literatur- und Kommunikationswissenschaft.

HALMA. Hallische Medienarbeiten 8, 1998: Reinhold Viehoff (Hrsg.). Stahlnetz, Tatort, Polizeiruf 110: Transitions in German Police Series.

HALMA. Hallische Medienarbeiten 9, 1998: Karin Wehn. Deutsche Krimitraktionen im Überblick: Krimi-Reihen und -Serien im dualen Rundfunksystem.

HALMA. Hallische Medienarbeiten 11, 1998: Günther, Cordula: „Dann hat der Alltag und die Realität wieder das Vorrecht...“ Hefromanleserinnen und -leser in den neuen Bundesländern.

HALMA. Hallische Medienarbeiten 12, 1998: Günther, Cordula: „Ich wollte das lesen, und alles andere war mit ziemlich egal.“ Perry Rhodan-Leser in Ost und West.

HALMA. Hallische Medienarbeiten 13, 2001: Dietrich Löffler: Zwischen Literaturvertrieb und Buchmarkt. Der Buchmarkt der DDR seit den siebziger Jahren.

HALMA. Hallische Medienarbeiten 14, 2001: Roland Mangold: „Digitale Emotionen“ - Wo bleiben die Gefühle bei medialen Informationsangeboten?

HALMA. Hallische Medienarbeiten 15, 2002: Reinhold Viehoff: Globale Kommunikation regional; Gerhard Lampe: Konstruktionen von Ort, Zeit und Handlung im Film

HALMA. Hallische Medienarbeiten 16, 2002: Dietrich Löffler: Literaturplanung in der DDR. Das Beispiel Aufbau-Verlag zwischen 1971 und 1975

HALMA. Hallische Medienarbeiten 17, 2003: Studentenwerkstatt I: Fernsehanalysen. Claudia Kusebauch: Die politische Talkshow in Deutschland. Sebastian Pfau: „Ein Tag. Bericht aus einem deutschen Konzentrationslager 1939.“

Erhältlich beim Institut für Medien- und Kommunikationswissenschaft, Universität Halle oder als PDF-Download: <http://www.medienkomm.uni-halle.de/halma/>