Erika Linz

6 Transkriptive Praktiken der Kunstkommunikation

6.1 Einleitung: Pausengespräche als Anschlusskommunikation

Pausen- bzw. Foyergespräche gehören zum Theater ebenso konstitutiv wie die Aufführung selbst. Anders als bei anderen Medienangeboten, etwa denen der Massenmedien, ist die Anschlusskommunikation in der Gruppe im Theater institutionalisierte Praxis, sie ist bereits in das Dispositiv Theater als Rahmen eingeschrieben. Dieser Rahmen manifestiert sich gewöhnlich sowohl räumlich als auch zeitlich (vgl. Kapitel 1, i.d.B.). In räumlicher Hinsicht zeigt er sich in einer Architektonik des Theaterbaus, die neben Bühne und Zuschauerraum mit dem Foyer, der Garderobe etc. einen separaten „zwischen Außen- und Spielwelt angesiedelten **Zwischenraum**“ (Balme 2014, 156; Hervorh. im Original) vorsieht, in dem sich die Zuschauer(innen) vor und nach der Aufführung sowie insbesondere in der Theaterpause aufhalten können. In zeitlicher Hinsicht sind Gong und Vorhang gängige Mittel, um den Wechsel zwischen Aufführung und publikumsinterner Kommunikation zu markieren und eine eigens für die Anschlusskommunikation vorgesehene Pause zu rahmen.

Die besondere Relevanz der Publikumskommunikation für den Theaterbesuch tritt insbesondere dann hervor, wenn man sich die Differenzen zwischen Theater und anderen performativen Medien- und Bühnenereignissen vor Augen führt. Wie in der massenmedialen Rezeptionsforschung (vgl. Ayaß 2012) hat sich auch in der Theaterwissenschaft die Auffassung durchgesetzt, dass die Zuschauer(innen) nicht nur passiv rezipieren, sondern sich Theateraufführungen in einem konstruktiven (interaktiven) Aneignungsprozess erschließen (Freshwater 2009, 11–17; Balme 2014, 140–143; Fischer-Lichte 2004). Konversationsanalytisch orientierte Studien (Atkinson 1984; Broth 2011) haben darüber hinaus zeigen können, wie durch die räumliche Kopräsenz und die Performativität der Aufführung Interaktionen innerhalb des Publikums sowie zwischen Schauspieler(inne)n und Publikum entstehen, die weit über die traditionellen Vorstellungen eines rein rezipierenden Publikums hinausreichen (vgl. zu Präsenzpublika auch Knoblauch 2016). So koordinieren Akteure und Publikum ihre Handlungen wechselseitig und stimmen ihre Reaktionen nicht nur im Falle von Lachen und Klatschen, sondern selbst bei störenden Äußerungen wie Husten oder Räuspern aufeinander ab (Broth 2011; vgl. dazu Linz 2016). Gleichwohl ist

aufgrund der in der westlichen Theaterpraxis vorherrschenden Konvention, die Theateraufführung – mit Ausnahme weniger legitimer Handlungen wie Lachen, Klatschen oder Buhen – weitgehend schweigend zu verfolgen, während der Aufführung unter den Besucher(inne)n keine ausführlichere sprachliche Verständigung über das Erlebte möglich. Rezeptionsbegleitende Interaktionen, wie sie etwa für den Ausstellungs- und Museumsbesuch, das Fernsehen oder für Sportveranstaltungen charakteristisch sind, sind damit weitgehend ausgeschlossen. Dadurch gewinnt das Gespräch im Anschluss an die Aufführung als Möglichkeit der kommunikativen Bearbeitung und des Abgleichs von Deutungen besondere Bedeutung für die Aneignung des Gesehenen und Gehörten.

Im Kontext von Goffmans Rahmentheorie lässt sich die institutionalisierte Bedeutung der Pausenkommunikation über die Unterscheidung eines inneren und äußeren Theaterrahmens pointieren. Mit dem Begriff des Rahmens verweist Goffman generell auf die soziokulturell erworbenen Strukturierungsprinzipien, mit denen wir Situationen einen Sinn zuweisen (vgl. dazu ausführlicher Kapitel 4, i.d.B.). Rahmen bilden nicht nur die Grundlage unserer Interpretationen sozialer Situationen, sondern liefern auch das Orientierungswissen für unsere Handlungen in bestimmten Situationen. Goffman zufolge ist der Theaterbesuch durch einen zweifachen Rahmen strukturiert, den inneren „Aufführungs-Rahmen“ (Goffman 1977, 97) und den äußeren Rahmen des Theaterbesuchs. Die Aufführung selbst, das „Spiel“, wie Goffman es unter Rekurs auf Pike (1954) nennt, ist nur ein Teil des „Spektakulums“, also des Theaterbesuchs als sozialer Veranstaltung (Goffman 1977, 289). „Der innere Rahmen der Aufführung (das ‚Spiel‘) ist zwar Voraussetzung für die Existenz des äußeren Rahmens, doch zugleich ist der innere Aufführungsrahmen an den äußeren Rahmen des Theaterbesuchs (das ‚Spektakulum‘) gekoppelt, der durch ‚ein gewisses Maß standardisierter Vor- und Nach-Aktivität‘ gekennzeichnet ist.“ (Linz, Hrnkal & Schlinkmann 2016, 525 mit Bezug auf Goffman 1977, 289). Beide, Spiel wie Spektakulum, sind „von dem umgebenden Fluß der Ereignisse durch bestimmte konventionelle Grenzzeichen abgesetzt“ (Goffman 1977, 278), die einen Vorgang einfassen und damit wahrnehmbar einen Rahmenwechsel markieren.

Das Ende der Aufführung bedeutet damit keineswegs das Ende der sozialen Veranstaltung, sondern leitet nur einen Rahmenwechsel ein, der allerdings mit unterschiedlichen Partizipationsrollen, Rezeptions- und Kommunikationsweisen und Erwartungen der Theaterbesucher(innen) einhergeht. Wesentlich ist dieser Rahmenwechsel sowohl für den breiteren Fokus des Theaterbesuchs als geselliges Ereignis (vgl. Kapitel 5, i.d.B.) als auch im Hinblick auf die spezifischen kunstbezogenen Fragen einer kommunikativen Aneignung künstlerischer Produktionen. Bezogen auf die Rezeption der Theaterproduktion ist er

insbesondere mit einer Änderung der Publikumsrolle und daran geknüpften unterschiedlichen Aneignungspraktiken verbunden. Während das Publikum innerhalb des inneren Rahmens der Aufführung primär in seiner Funktion als Zuschauer agiert, tritt es innerhalb des äußeren Rahmens als Theaterbesucher in Erscheinung, zu dessen üblichen Aktivitäten die Anschlusskommunikation in der gemeinsamen Besuchergruppe gehört.

Aufschluss über die Bedeutung der doppelten Rahmung des Theaterbesuchs geben u.a. Gesprächsaufnahmen aus unserem Datenkorpus zu einer Inszenierung, bei der die konventionelle Abgrenzung von Aufführung und Pausengespräch (zwischen innerem und äußerem Rahmen, zwischen Spiel und Spektakulum) durchbrochen und das Spiel bereits während der Pause im Theaterfoyer wieder aufgenommen und in das Pausengeschehen integriert wird. Ähnlich wie bei Krisenexperimenten erlauben die Reaktionen der Beteiligten auf die nicht markierte, weder räumlich noch zeitlich den Konventionen entsprechende Fortsetzung des Bühnengeschehens in der Pause Rückschlüsse auf die Erwartungen, die mit den institutionalisierten doppelten Rahmungen eines Theaterbesuchs verbunden sind. So löst die Realisierung, dass die Aufführung schon in der Pause fortgesetzt wird, Unmutsäußerungen aus:

Ausschnitt 1: „oh !NEIN! es geht WEIter-“¹

0972 Schauspieler 1: die me: die me:nschen sin geKOMmen-
 0973 um-
 0974 Schauspieler 1: [um auf]der
 0975 Timo: [oh NEIN.]
 0976 Schauspieler 1: (WE:LT +++++ zu sein.)
 0977 Lola: oh !NEIN! es [geht WEIter-]
 0978 Victoria: [es geht schon]
 0979 Schauspieler 1: [(willKOMmen.)]
 0980 Victoria: [LO:S.]
 0981 Schauspieler 1: [((unverständlich))]
 0982 Kommentar: ((Schauspieler 1 spricht weiter:
 unverständlich))
 0983 Lola: ey[das GEHT nich leu]te.]
 0984 Victoria: [also des GEHT ja]net.]

¹ Köln_14-10-02_Sezuan_Gr.1.

Die fehlende Abgrenzung zwischen Spiel und Spektakulum führt zudem zu Irritationen hinsichtlich der Einordnung unerwarteter Handlungen („*was war des für_n SCHREI?*“²) und kann eine Aushandlung angemessener eigener Handlungen notwendig erscheinen lassen. Unsicherheiten hinsichtlich der Rahmung zeigen sich teilweise auch in Gesprächen, die nicht in einer regulären Pause während der Aufführung, sondern in einer Pause zwischen der beendeten Theateraufführung und einem anschließenden Publikumsgespräch mit Dramaturg(in) und Schauspieler(inne)n stattfinden wie in dem folgenden Ausschnitt aus einem Gespräch, das zwischen beendeter Aufführung und anschließendem Publikumsgespräch stattfand:

Ausschnitt 2: „aber meinst du nich die GONgen?“³

648 Anna: äh JA.=
 649 =wollen wir mal GÜcken wo das is?=
 650 =weil keine AHnung-
 651 ob wir son[st MI]Tkriegen-
 652 Jasmin: [ja-]
 653 Anna: wann das ANfängt-
 654 Pause: (1.64)
 655 Pascal: aber meinst du nich die GONgen?
 656 Pause: (1.92)
 657 Anna: hm?

Aufgrund der mangelnden Konventionalisierung des Formats „Publikumsgespräch“ müssen die Gesprächsbeteiligten hier erst interaktional zu klären versuchen, durch welche räumlichen und zeitlichen Grenzzzeichen ein Rahmenwechsel angezeigt wird.⁴

Interaktional aufgegriffen und ausgehandelt werden auch Vorkommnisse während regulär gerahmter Aufführungen, bei denen eine Unsicherheit besteht, inwiefern sie zum inneren Rahmen des Spiels gehören. Dies betrifft etwa den Lärm von Flugzeugen, der einerseits bisweilen von außen zu hören ist, weil die Spielstätte in einer Einflugschneise liegt, andererseits aber auch als Bestandteil

² Köln_14-10-02_Sezuan_Gr.1.

³ Siegen_14-10-26_Blut_Gr.2.

⁴ Mit Androutsopoulos & Weidenhöffer (2015, 35) lassen sich solche Äußerungen der Handlungskategorie „Rezeptionsergebnis rahmen“ zuordnen.

der Aufführung aus Lautsprechern eingespielt wird. Analog wird das auffällige Verhalten einer Person während der Aufführung thematisiert:

Ausschnitt 3: „musste der auf toilette oder gehörte der mit zum stück“⁵

028 Cecilia: sag mal der mensch der eigentlich vorhin
hier runtergerannt is musste der auf
toilette oder gehörte der mit zum stück
029 Pause: (0.45)
030 Gabriele : äh (.) ich glaube es war was hinter der
ähm ((schnalzt)) hinter der bühne
passiert was er klariern musste °h
031 Pause: (0.27)
032 Cecilia: verstehe
033 Pause: (1.86) (0.43)
034 Cecilia: weil der so trampelte wie
[die schaus]pieler h°
035 Gabriele : [ja]
036 der is ganz ganz schnell ich glaub es
war irgend irgendwas hat gebrannt es hat
auch komisch gerochen zwischen[durch]
037 Cecilia: [ah o]kay

In allen diesen Fällen weisen die Gesprächssequenzen darauf hin, dass der Theaterbesuch mit festen Erwartungen an eine eindeutige Abgrenzung von Spiel und Spektakulum einhergeht, die zugleich mit bestimmten Handlungserwartungen verbunden sind.

Die weiteren Ausführungen richten sich nun auf die Frage, wie die Theaterbesucher in der Anschlusskommunikation der Theaterpause auf den inneren Rahmen und die damit verbundene Rolle als Zuschauer Bezug nehmen. Wie unter Rückgriff auf unser Datenkorpus gezeigt wird, geben die Pausengespräche sowohl Aufschluss über die Aneignungspraktiken der Theaterbesucher in der Anschlusskommunikation der Theaterpause als auch über die Zuschauererfahrungen und -erwartungen während der Aufführung.

5 Köln_14-09-23_Sezuan_Gr.1.

6.2 Praktiken der Kunstkommunikation

Im Mittelpunkt des Kapitels stehen diejenigen Aspekte der Anschlusskommunikation, die sich im weiteren Sinne dem Bereich der Kunstkommunikation als einem spezifischen funktionalen Kommunikationsbereich der Gesellschaft zu-rechnen lassen (vgl. Hausendorf 2011, 509 f.). Betrachtet man das Theater in diesem Sinne als Teil des Kunstbetriebs, so rücken die Pausengespräche neben ihrer sozialen Funktion als geselliges Ereignis auch als eine typische Form der alltagsnahen Kunstkommunikation in den Blick. In Analogie zum Bereich der bildenden Kunst lassen sich die Differenzen in den Aneignungsformen zwischen innerem und äußerem Rahmen dann über die Unterscheidung zwischen Kommunikation *durch* Kunst und Kommunikation *über* Kunst charakterisieren. Die Rezeptionssituation während der Aufführung und die dabei stattfindende Interaktion zwischen Bühnendarstellern und Zuschauern fällt demnach in den Kontext einer Kommunikation *durch* Kunst, die Knappe (2016, 155 f.) auch als „primordiale Kunstkommunikation“ bezeichnet hat. Im Gegensatz zu dem immersiven ästhetischen Erlebnis während der Aufführung handelt es sich bei dem Reden *über* Kunst im anschließenden Pausengespräch als „Besprechen von Kunst“ um eine „konversationale Kunstkommunikation“ (Knappe 2016, 156).⁶

Anders als es der Begriff der primordialen Kommunikation nahelegt, folgen wir im Weiteren aber nicht der konsekutiven Logik einer vorgängigen und ursprünglichen Kommunikationserfahrung mit dem Kunstwerk und einer nachträglichen Rede über die Primärerfahrung. Bezogen auf den Bereich der bildenden Kunst erscheint solch eine Logik von vorgängiger Kommunikation *durch* und nachträglicher Kommunikation *über* Kunst spätestens dann problematisch, wenn man den Museums- oder Ausstellungsbesuch als Exempel wählt. Wie entsprechende Studien gezeigt haben (u.a. vom Lehn, Heath & Knoblauch 2001; vom Lehn & Heath 2016; Hausendorf 2007), beeinflusst die Kommunikation vor dem Kunstwerk bereits unmittelbar den Akt der Wahrnehmung des Kunstwerks und damit die vermeintlich primordiale Kommunikation mit dem Kunstwerk. Die ästhetische Aneignung der Kunstwerke stellt hier von Beginn an einen sozialen, interaktiven Prozess dar, der durch die konversationale Kunstkommunikation geprägt wird. Demgegenüber scheint die Theatererfahrung eher einer konsekutiven Logik der Kunstkommunikation zu entsprechen, vollzieht sich die Rezeption einer Theateraufführung doch zunächst weit mehr als individueller Aneignungsprozess, der erst im Anschluss kommunikativ bearbeitet wird. An-

⁶ Vgl. zum „wichtige[n] Unterschied von Kommunikation durch Kunst und Kommunikation über Kunst“ auch Luhmann (1997/2015), hier 40, Anm. 40.

ders als beim Museumsbesuch ist hier eine sprachliche Verständigung über die Erfahrungen als Zuschauer erst im Anschluss an das Wahrnehmungserlebnis möglich.⁷ Trotz dieser chronologischen Aufeinanderfolge lässt sich, so die These, jedoch auch für das Theater zeigen, inwiefern „die Kommunikation mit und durch Kunst [...] letztlich auf die Kommunikation *über* Kunst angewiesen ist“ (Hausendorf 2005, 103, Anm. 2; vgl. dazu unten insb. Abschnitt 6.3 und 6.5).

Hausendorf hat als einer der ersten darauf hingewiesen, dass es sich bei alltagsnahen Formen des Sprechens über Kunst, „wie sie sich typischerweise nach einer Ausstellung von Kunstwerken oder in der Pause nach dem ersten Akt im Theaterfoyer ergeben“ (Hausendorf 2005, 99) um „eine Kommunikationspraxis eigener Art handelt, mit typischen kommunikativen Aufgaben, typischen Strategien zur Bewältigung dieser Aufgaben und – nicht zuletzt – typischen sprachlichen Formen, in denen sich diese Strategien an der Oberfläche des Gesprochenen manifestieren“ (Hausendorf 2005, 99).⁸ Dabei unterscheidet er analytisch zunächst vier (Hausendorf 2005), in späteren Arbeiten fünf (Hausendorf 2011; 2016) „zentrale kommunikative Aufgaben“, die für ihn das „Grundgerüst“ des Sprechens über Kunst ausmachen: *Bezugnehmen*, *Beschreiben*, *Erläutern*, *Deuten* und *Bewerten* (Hausendorf 2005, 108; 2011, 518–524). Voraussetzung für letztere vier Aufgaben ist die – von Hausendorf allerdings erst in späteren Arbeiten als eigenständige Kategorie hinzugefügte – Aufgabe des Bezugnehmens. Die darauf aufbauenden kommunikativen Prozeduren des Beschreibens, Erläuterns und Deutens grenzt Hausendorf über Differenzen zwischen den epistemischen Status, die er jeweils mit den einzelnen Aufgaben verbunden sieht, voneinander ab. Beschreibungen heben nach Hausendorf insbesondere hervor, dass beim Reden über Kunst etwas sinnlich Wahrnehmbares im Fokus steht. Gegenstand der Beschreibung können dabei sowohl das Wahrgenommene als auch der Wahrnehmungsprozess selbst sein. (Hausendorf 2005, 108 f., 114 f.) Während für das Beschreiben die „prima-facie-Evidenz des Erkennens“ typisch sei, basiere das Erläutern auf der „epistemologischen Gewissheit des Wissens“ (Hausendorf 2005, 110). In den Erläuterungen zu einem Kunstwerk zeigen die Sprechenden ihr Vorwissen und ihre Bildung. Die Sicherheit des ‚Wissens‘, die

⁷ Allerdings bleiben auch hier die kollektiven Reaktionen des Publikums nicht ohne Auswirkung auf das Wahrnehmungserlebnis und machen es – über die Interaktionen mit den Darsteller(inne)n hinaus – bereits zu einer sozialen Erfahrung (vgl. dazu näher Linz 2016).

⁸ Vgl. zuvor bereits Kindt (1982, 404), der in einer der ersten konversationsanalytisch orientierten Untersuchungen alltagsnaher Kunstkommunikation auch schon „a socially standardized communication pattern“ mit den wesentlichen Komponenten Beschreiben und Bewerten herausgefunden hat. Später hat er fakultativ auch das Deuten (bei ihm Interpretieren) als wesentliche Aufgabe der Kommunikation über Kunst hinzugefügt (Kindt 2007, 59).

in Erläuterungen zum Ausdruck komme, markiert für Hausendorf zugleich den Unterschied zum Handlungsmuster des Deutens. Anders als das mit Wissen und Expertise verbundene Erläutern zeichne sich das Deuten durch die „epistemische Modalität eines ‚unsicheren Für-Wahr-Haltens‘“ aus (Hausendorf 2011, 52, unter Rekurs auf von Polenz 1988, 214 f.). Deutungshandlungen setzen demnach dann ein, wenn die Kommunikation die Ebene des Wahrnehmbaren verlässt und an die Stelle der Sicherheit des Wissens eine „Unsicherheit‘ des Verstehens“ (Hausendorf 2005, 110) tritt.

Ein anderer Versuch der Typologisierung von sprachlichen Handlungskategorien in der Aneignungskommunikation kommt aus dem Bereich der Medienaneignung, genauer gesagt aus dem Bereich der Fernsehrezeption. In ähnlicher Weise wie Hausendorf mit seiner Kategorisierung unterschiedlicher Aufgaben der Kunstkommunikation hat Klemm (2001) eine funktional motivierte Handlungstypologie für die sprachliche Aneignung von Fernsehangeboten aufgestellt.⁹ Während Hausendorfs Kategorisierung als allgemeine, kontext- und medienunabhängige Typologie der sprachlichen Kunstaneignung konzipiert ist, die gleichermaßen auf schriftliche wie auf mündliche Kommunikationsformen anwendbar sein soll, bezieht sich Klemms Typologie zunächst allein auf den Kontext des rezeptionsbegleitenden Sprechens beim Fernsehen. Er unterscheidet als fernsehbezogene¹⁰ Handlungskategorien *Organisieren*, *Verarbeiten*, *Verständnissichern*, *Deuten*, *Bewerten*, *Übertragen* und *Einordnen* sowie *Vergnügen*. Unter der Kategorie *Organisieren* fasst Klemm Sprechhandlungen, die die situative Rahmung der Medienrezeption betreffen, *Verarbeiten* bezieht sich auf die emotionale Verarbeitung von Fernsehangeboten und beinhaltet expressive Sprechhandlungen, aber auch Äußerungstypen, die Involviertheit oder Distanz bekunden. Die Hausendorfsche Kategorie des Erläuterns fällt bei Klemm unter die Kategorie *Verständnissichern*, in die er darüber hinaus auch unterschiedliche Fragetypen wie Identifikations-, Nach- und Orientierungsfragen sowie Medienverweise und -rekonstruktionen (vgl. Kapitel 8, i.d.B.) einordnet. Abweichend zu Hausendorf zählt Klemm zur Kategorie *Deuten* neben Spekulationen und Umdeutungen auch Beurteilungen und solche Interpretationen, die auf einem fundierten Wissen basieren, wobei er selbst darauf hinweist, „[w]ie fließend die Grenzen zwischen verständnissichernden und interpretierenden Sprachhandlungen sind“ (Klemm 2001, 91). Seine Kategorie des *Bewertens*

⁹ Vgl. ähnlich auch Holly (2002) sowie Androutsopoulos & Weidenhöffer (2015), die Klemms Kategorien in abgewandelter Form auf die fernsehbegleitende Kommunikation im Social Web übertragen.

¹⁰ Zu den ‚fernsehunabhängigen Sprachhandlungen‘ vgl. Klemm (2001, 108).

deckt sich weitgehend mit Hausendorfs Definition. Eigene Kategorien bilden bei Klemm das *Übertragen und Einordnen* und das *Sich Vergnügen*. Unter das *Übertragen und Einordnen* fallen für ihn diejenigen Sprachhandlungen, die eine Verbindung zwischen Gesehenem und der eigenen Erfahrungswelt herstellen. Dazu gehören nicht nur ‚Integrationen‘ des Gesehenen in den gesellschaftlichen oder privaten Lebenskontext, sondern auch ‚Projektionen‘, bei denen sich die Rezipienten in eine Fernsehfigur versetzen, also die eigene Lebenswelt auf das Medienangebot übertragen. Die Kategorie des *Sich Vergnügens* schließlich umfasst alle Formen von Scherzkommunikation und spielerischer Aneignung wie Parodien etc.

Wie wenig trennscharf solche Kategorisierungsversuche bleiben (müssen), zeigt sich u.a. darin, dass bei Klemm Sprachhandlungen teilweise mehrfach unter verschiedenen Kategorien diskutiert werden (z.B. Lästern, Bewerten, Beurteilen). Androutsopoulos & Weidenhöffer (2015) sehen darüber hinaus insbesondere das Bewerten als einen ubiquitären Handlungstypus an, der in allen Kategorien der rezeptionsbegleitenden Aneignungskommunikation zu finden ist und daher ihnen zufolge nicht als separate Kategorie ausgewiesen werden sollte. Zudem betrachten sie das *Sich Vergnügen* eher als ein übergeordnetes Kommunikationsziel denn als eine eigenständige Analysekategorie. In ähnlicher Weise stellt sich auch hinsichtlich der Hausendorfschen Kategorie des Bezugnehmens die Frage, inwiefern hierfür sinnvollerweise eine separate Kategorie anzunehmen ist oder ob es sich dabei nicht vielmehr um ein grundlegendes Verfahren handelt, das als integraler Bestandteil der übrigen vier Aufgaben betrachtet werden sollte, denn keine Beschreibung, keine Erläuterung, keine Deutung und keine Bewertung kommt ohne Bezugnahme auf etwas Vorhandenes aus, das beschrieben, erläutert, gedeutet oder bewertet wird. Auch mit Blick auf die eindeutige Abgrenzbarkeit der Kategorien ergeben sich vergleichbare Probleme. So fallen etwa für Klotz (2013, 73 f.) Bezugnahmen unter die Kategorie des Beschreibens.

Für die von uns untersuchte Form der Aneignungskommunikation in der Theaterpause ist zunächst entscheidend, dass sie sich in einigen wesentlichen medialen Aspekten sowohl von Hausendorfs als auch von Klemms untersuchten Kommunikationsformen unterscheidet. Zum einen erfolgt sie nicht rezeptionsbegleitend und zum zweiten wird sie als zeitlich eingegrenztes mündliches Gespräch vollzogen. Es fehlen damit sowohl monologische Textformen als auch all jene Einzeläußerungen vor dem Fernseher, die entweder als kurze schriftliche Beiträge über Twitter oder mündlich in einem open-state-of-talk als „blurtings“ (Goffman 1981, 121; Püschel 1993, 121–124) oder andere „freistehende Äußerungen“ (Baldauf 2001, 65) zwar an Mitrezipienten adressiert sind, aber nicht

zwingend in eine interaktionale Sequenz eingebettet sein müssen. Die Differenzen lassen darüber hinaus auch die Hausendorfsche Bestimmung der Aufgaben entlang unterschiedlicher epistemischer Zustände nicht problemlos übertragbar erscheinen. Anders als die Interaktion vor dem Kunstwerk bezieht sich die Kunstkommunikation in der Theaterpause nicht auf statische Bilder, sondern auf multimediale, transitorische Darbietungen, die vielfältige audiovisuelle, nicht selten auch olfaktorische Performanzen umfassen. Zudem handelt es sich nicht um eine Kommunikation in der Präsenz des Exponats, sondern um eine nachträgliche und damit notwendig rekonstruktive Form der kommunikativen Aneignung (vgl. Kapitel 8, i.d.B.). Anstelle einer „prima-facie-Evidenz“ und wahrnehmungsgebundener Bezugnahmen kann damit nur eine Rekonstruktion vergangener Wahrnehmungen treten, die aufgrund ihrer Depräsenz notwendig an den hypothetischen Status der Erinnerung gebunden bleiben muss.

Als Redezüge und interaktionale Sequenzen informeller Gespräche folgen die Beiträge kaum einem so elaborierten Muster, wie es Hausendorf in der Exemplifizierung seiner Aufgaben etwa am Beispiel der Bildbeschreibung oder des Audioguides vorführt. Stattdessen zeichnet sich die Themenbehandlung im Kontext der Pausengespräche eher durch kurze, schnell wechselnde Themen- und Sprechhandlungsfolgen aus. Zudem ist die bei Hausendorf generell nur ungenügend berücksichtigte (vgl. Linz, Hrnkal & Schlinkmann 2016, 530), bei Klemm unter der Kategorie der Verständnissicherung gesondert ausgewiesene interaktionale Ausrichtung einschließlich der Formulierung von Fragen ein grundlegendes Kriterium von Gesprächen, das die Realisierung sämtlicher Praktiken bestimmt. Die ebenso dieser Kategorie zugerechneten informierenden, erklärenden und belehrenden Sprachhandlungen lassen sich Hausendorfs Kategorie des Erläuterns zuordnen. Bei den Medienverweisen und -rekonstruktionen handelt es sich schließlich, wie Schlinkmann in Kapitel 8 herausarbeitet, um grundlegende sprachliche Verfahren, die auch im Kontext unterschiedlichster anderer Handlungstypen gebraucht werden können bzw. müssen.

In einer Zusammenführung der beiden Kategoriensysteme und ihrer Anpassung an die spezifische Situation der interaktionalen Kunstkommunikation in der Theaterpause erscheint uns – bei allen Problemen einer mangelnden Trennschärfe – insbesondere eine Ergänzung der Hausendorfschen Kategorien um die Praktik des *Übertragens* sinnvoll (vgl. Linz, Hrnkal & Schlinkmann 2016, 530). Die von Klemm unter *Organisieren* gefassten sprachlichen Handlungen sind zwar in analoger Weise auch für das Pausengespräch charakteristisch, sie fallen aber ähnlich wie die übrigen, primär geselligen Gesprächsanteile (vgl. Kapitel 5, i.d.B.) nicht in den genuinen Bereich der Kunstkommunikation, sondern lassen sich eher als situationsbezogene Interaktionen bestimmen. Im Gegensatz zu

Hausendorfs Formulierung von Aufgaben und damit verbundener Strategien zu ihrer Bearbeitung ziehen wir jedoch den Begriff der Praktik (vgl. dazu näher Kapitel 1 und Kapitel 3.4, i.d.B.) vor, weil er – wie bereits in der Einleitung ausgeführt – stärker noch die Kopplung von Musterhaftigkeit und gleichzeitiger Prozessualität betont (vgl. auch Androutsopoulos 2016, 341). Auch der Praktiksbegriff hebt auf Routinisierung und Erwartbarkeiten ab, schließt aber zugleich Flexibilität und Unabgeschlossenheit (Habscheid 2016; Scollon 2001, 5) ein, die mit dem Vollzug von Praktiken verbunden sind. Zudem vermeidet er ein teleologisches, zielgerichtetes Moment, wie es im Begriff der Aufgabe angelegt bleibt, und bezieht komplexe kulturelle Verstehenshintergründe von vornherein mit ein.

Bezugnehmen, Beschreiben, Erläutern, Deuten, Bewerten und Übertragen sind demnach alles (Bestandteile von) Praktiken, die sich – wenn auch in unterschiedlichen Gewichtungen – in unseren Pausengesprächen wiederfinden. Die Gesprächsanalysen zeigen allerdings, dass sie in der Regel kombiniert auftreten und sich häufig nicht eindeutig isolieren lassen (ähnlich auch Klemm 2001, 108–111). So können etwa, um nur ein Beispiel zu nennen, Bewertungen ebenso Einstieg in eine Deutungs- oder Erläuterungssequenz sein wie das Ergebnis einer Deutung oder Erläuterung bilden (vgl. dazu ausführlicher Kapitel 7, i.d.B.). Hilfreicher als der Versuch, eine umfassende und erschöpfende Typologie aufzustellen, scheint uns daher, im Anschluss an Scollon (2001, 98, 148) vom Konzept eines „*nexus of practice*“ auszugehen. Ein „*nexus of practice*“, von Androutsopoulos (2016, 341) mit „Praktikengefüge“ übersetzt, zeichnet sich durch eine Verknüpfung unterschiedlicher Praktiken aus, die aber nicht notwendig alle zusammen und simultan ausgeführt werden müssen: „What forms the nexus is the multiple linkages among these different practices and the recurring production of such links in ever new and different combinations.“ (Scollon 2001, 148).

6.3 Transkriptivität der Kunstkommunikation

Eines der Konzepte, mit denen sich die Spezifika einer rekonstruktionsbasierten Aneignung in der zeitversetzten Anschlusskommunikation eines Pausengesprächs erfassen lassen, ist das von Bergmann und Luckmann entwickelte Konzept der rekonstruktiven Gattungen (vgl. dazu näher Kapitel 8, i.d.B.). Mit Jäger lassen sich solche rekonstruktiven Gattungen näherhin auch als transkriptive Verfahren charakterisieren. Während unter dem Begriff der rekonstruktiven Gattung vor allem die sozialen und interaktionalen Funktionen in den Blick genommen werden, rückt der Begriff der Transkriptivität stärker die semanti-

sche, sinngenerierende Dimension der Anschlusskommunikation in den Fokus. Zudem ermöglicht er es, die Bedeutung der Kommunikation über Kunst für die Kommunikation mit und durch Kunst zu pointieren und damit eben jene konsequente Logik aufzubrechen, wie sie etwa in Knapes Unterscheidung von primordialer und konversationaler Kommunikation noch durchscheint.

Grundlegend für das Transkriptivitätskonzept (Jäger 2008; 2012) ist die Annahme, dass Sinn wesentlich über Verfahren der rekursiven Bezugnahme wie Paraphrasen, Zitate, Kommentare, Visualisierungen und Explikationen erzeugt wird, mittels derer Ausschnitte aus Texten und multimodalen Produkten – in unserem Fall aus einer Theateraufführung – herausgegriffen und einer aktualisierten resemantisierenden Deutung unterzogen werden. Durch solche „Praktiken des Sekundären“ (Fehrmann et al. 2004) werden sprachliche, bildliche, musikalische oder andere mediale Produkte oder Produktausschnitte aus ihrem ursprünglichen Kontext herausgelöst und einer adressaten- und situationsbezogenen Rekontextualisierung unterzogen, d.h. mit Blick auf den jeweiligen Nutzungskontext ausgewählt, interpretiert und neu situiert. Der Begriff der Transkription beinhaltet dabei zum einen die These, dass es sich bei allen diesen Formen des sprachlichen Rekurses auf das Erlebte um *bedeutungserzeugende* Rekonstruktionen handelt: „Praktiken der Bezugnahme sind nämlich keine reproduzierenden und unidirektionalen, sondern produktive und multidirektionale Prozesse, die im Zuge der inter- und intramedialen Bewegung semantische Effekte erzeugen. Sie sind Generierungsverfahren, durch die das mediale Ereignis bzw. das mediale Artefakt, auf das sie Bezug nehmen, in einem gewissen Sinne erst konstituiert wird.“ (Jäger, Fehrmann & Adam 2012, 7). Bezugnahmen sind demzufolge nie nur iterativ oder reproduktiv, sondern grundsätzlich generativ und resemantisierend. Selbst in Fällen von Wiederholungen oder Wiederaufnahmen findet allein durch die Situierung in einem anderen Kontext eine Umdeutung statt. Zum zweiten ist mit dem Transkriptionsbegriff die Annahme verknüpft, dass die Transkriptionen, also die resemantisierenden Bezugnahmen, rekursiv auf die Wahrnehmung der transkribierten Objekte zurückwirken und damit den Blick auf deren ursprüngliche Rezeption unwiderruflich verstellen. Die medialen Objekte werden durch die Transkriptionen nicht nur neu „lesbar“ gemacht, sondern zugleich „unaufhebbar semantisch kontaminiert“, so daß ihr „Zustand quo ante [...] nicht mehr restituierbar ist“ (Jäger 2008, 111; vgl. Linz & Fehrmann 2005, 93).

Das Sprechen über die Theateraufführung lässt sich vor diesem Hintergrund zunächst als eine Form der sprachlichen Transkription verstehen, bei der einzelne Aspekte der Aufführung vergegenwärtigt und damit erst einer interaktionalen Deutung zugänglich gemacht werden: „Die Transkription stellt im

Hinblick auf die Lesbarkeit, Interpretierbarkeit bzw. Analysierbarkeit des transkribierten Objektes eine Verfügbarkeit her, die ohne sie nicht problemlos gegeben wäre.“ (Jäger 2012, 306) Zugleich ist damit die Annahme impliziert, dass die Art und Weise, in der auf das Gesehene Bezug genommen wird, auch auf die Erinnerung an die ästhetische Erfahrung zurückwirkt, sie prägt und verändert. In Sinne dieser rekursiven Logik kann eine Analyse der kunstbezogenen Gesprächsausschnitte in der Theaterpause dazu beitragen „nachzuzeichnen, wie im Reden und Schreiben *über* Kunst Gesehenes bzw. Gehörtes *als* Kunst immer wieder ‚hervorgebracht‘ und aktualisiert wird“ (Hausendorf 2007a, 19). Veranschaulicht werden soll das anhand zweier Beispiele, der sprachlichen Bezugnahme und der sprachlichen Iteration, die exemplarisch verdeutlichen können, inwiefern sich all die Praktiken der kunstbezogenen Anschlusskommunikation mit Jäger als transkriptive Verfahren der Sinnkonstitution verstehen lassen.

6.4 Bezugnahmen und Thematisierungen

Wie Hausendorf (2005, 112; ähnlich bereits Kindt 1982, 396) hervorgehoben hat, sind die von ihm angeführten Aufgaben keineswegs spezifisch für den Bereich der Kunstkommunikation, es handelt sich vielmehr um allgemeine kommunikative Praktiken, die in den unterschiedlichsten Bereichen der mündlichen und schriftlichen Kommunikation anzutreffen sind. Entscheidend für die Charakterisierung der Kunstkommunikation in Pausengesprächen ist daher nicht nur die Frage, welche Praktiken vollzogen, sondern ebenso die Frage, welche Elemente des Kunstereignisses, also der Aufführung, in der Anschlusskommunikation herausgegriffen und zum Gegenstand des Gesprächs erhoben werden. Hinsichtlich der elementaren Aufgabe des Bezugnehmens sind damit drei unterschiedliche Probleme zu untersuchen: (1) auf welche Aspekte des Theaterereignisses nehmen die Sprecher Bezug, (2) wie nehmen sie auf etwas Bezug, d.h. mit welchen sprachlich-kommunikativen Mitteln, und (3) welche der Themenimpulse (Klemm 2001a) greifen die übrigen Gesprächspartner auf, was wird interaktional bearbeitet? Im Folgenden wird diesen Fragen an einigen typischen Aspekten der Pausenkommunikation im Theater nachgegangen.

Allgemeine Bezugnahmen auf das Stück oder die Aufführung als Ganzes werden häufig im Kontext von Bewertungen oder Bewertungsaufforderungen vorgenommen (vgl. Kapitel 7, i.d.B.). Auch solche zunächst eher allgemein gehaltenen Aufforderungen oder Urteile werden jedoch in der Regel interaktional nicht weiter in der Allgemeinheit verhandelt, sondern im Interaktionsverlauf spontan in Detailfragen überführt. Dabei scheint es keineswegs nur von künstlerischen Aspekten der Inszenierung und der Aufführung abzuhängen, welche

Details thematisiert werden. Ähnlich wie vom Lehn, Heath & Knoblauch (2001, 293) dies bezüglich der selektiven Betrachtung und kommunikativen Thematisierung von Exponaten im Museum konstatieren, entscheidet sich auch in der Anschlusskommunikation im Theater über den Verlauf der Interaktion häufig ad hoc, welche einzelnen Aspekte der Aufführung herausgegriffen und interaktiv relevant gesetzt werden. Die Gespräche scheinen hier dem von Sacks für Alltagsgespräche formulierten Prinzip eines „*stepwise move*“ (Sacks 1992, Bd. II, 566) zu folgen, bei dem der Themenverlauf *turn-by-turn* organisiert wird (vgl. Klemm 2001a, 117).

Grundsätzlich weisen die theaterbezogenen Themen, die zum Gegenstand der kommunikativen Aneignung gemacht werden, eine große Variationsbreite auf. In dem erhobenen Korpus zeigt sich diese thematische Varianz in den Gesprächen nicht nur bezogen auf die unterschiedlichen Produktionen beider Theater, sondern auch bezogen auf die verschiedenen Gesprächsgruppen zur gleichen Aufführung. Daneben sind aber auch spezifische Tendenzen zu erkennen über charakteristische Gegenstände der Kunstkommunikation in der Theaterpause. Zu den wiederkehrenden Gesprächsthemen und präferierten Gesprächsgegenständen gehören Bezugnahmen auf die Performanz der Aufführung (a-d), die Ästhetik der Inszenierung (e-h), das Hintergrundwissen (i-k) und die Verbindung zur eigenen und gesellschaftlichen Lebenswelt (l-m):

- (a) auffällige Wahrnehmungen und Handlungen der Schauspieler(innen), die ihre Körperlichkeit betreffen,
- (b) Rahmenzuordnung auffälliger Wahrnehmungen und Störungen während der Aufführung,
- (c) eigene Wahrnehmungen und physisches Empfinden während der Aufführung,
- (d) Zuschauerverhalten und -interaktionen mit den Bühnendarsteller(inne)n,
- (e) Bühnenbild, Ausleuchtung und Kostüme,
- (f) intermediale Inszenierungselemente wie Gesangs-, Tanz-, und Videoeinlagen, Puppeneinsatz,
- (g) allgemeine schauspielerische Leistungen und spezifische Fertigkeiten von Schauspieler(inne)n,
- (h) Inszenierungsintention, Aktualität der Inszenierung,
- (i) Hintergrundwissen über Autor(in), Entstehungszeit etc. des Stücks,
- (j) Identifizierung von Schauspieler(inne)n,
- (k) Theatererwartungen und -theorien,
- (l) intertextuelle und intermediale Bezüge/Verweise,
- (m) eigene und gesellschaftliche Erfahrungswelt.

Auffällig ist die vielfache Thematisierung von Beobachtungen, die die *Körperlichkeit der Schauspieler(innen)* betreffen, teilweise auch mit Verweisen auf andere Erlebnisse ähnlicher Art. Es handelt sich hierbei insbesondere um solche Momente, in denen der Körper der schauspielernden Person – mit Fischer-Lichte (2010, 38) gesprochen der „phänomenale Leib“ – in den Fokus der Aufmerksamkeit tritt und Vorrang über die Darstellung einer Figur gewinnt.¹¹ Diese Momente können sich u.a. auf körperliche Reaktionen wie Schwitzen oder Spucken beim Sprechen, auf körperliche Ausdruckshandlungen wie lautes Sprechen, Schreien, emotionale Ausbrüche oder die körperliche Erscheinung beziehen, einschließlich einer – intentional zur Schau gestellten – Nacktheit.

Ausschnitt 4: „das einzige womit ich gar nicht klarkomme“¹²

059 Isabel: hamma alles ja ne
 060 Melanie: jo
 061 Pause: (2.59)
 062 Isabel: ich muss_ja sagen ich find das äh total
 faszinierend das einzige womit ich gar
 nicht klarkomme ist diese ständige
 063 Melanie: spucke[rei]
 064 Isabel: [spucke]rei [alter]
 065 Melanie: [((lacht))]
 [°h][ich wollt gerade] meine
 066 Pina: [(das geht ja g)[ar nicht)]
 067 Melanie: sin echt °hh
 068 Pause: (0.24)
 069 Melanie: wie man_s machen [möchte]
 070 Pina: [sind doch nicht auf_m]
 fußballplatz
 071 Melanie: ((lacht))

Isabell eröffnet in diesem Ausschnitt aus einer Gesprächssequenz nach einer kurzen Thematisierung von Fußballergebnissen und einer Klärung der Frage, an welchen Ort sich die drei Gesprächsteilnehmerinnen begeben wollen, das

¹¹ Fischer-Lichte (2004, 130–159) unterscheidet zwischen dem „phänomenalen Leib“ und dem „semiotischen Körper“ der Schauspieler und diskutiert diese Unterscheidung als unaufhebbare Spannung zwischen einem ‚Leib-sein‘ und ‚Körper-haben‘.

¹² Köln_14-05-17_Kaufmann_Gr.1.

Gespräch über die Aufführung mit einer allgemeinen, sehr positiven Bewertung, um daran sofort die Einschränkung anzuschließen, dass sie das (durch das Scheinwerferlicht gut erkennbare) Spucken einzelner Darsteller beim Sprechen gestört hat. Dass Melanie Isabells Aussage „*das einzige womit ich gar nicht klar komme ist diese ständige*“ mit „*spuckerei*“ vollendet, bevor Isabell selbst verlautbart, was sie stört, und Melanies Vorwegnahme von Isabell unmittelbar durch die Wortwiederholung ratifiziert wird, zeigt, wie herausstechend dieser Eindruck für beide gewesen sein muss. Auch die dritte Gesprächsteilnehmerin, Pina, schließt sogleich eine Bestätigung an und hebt die subjektive Empfindung mit einem „*(das geht ja gar nicht) [...] sind doch nicht auf_m fußballplatz*“ zugleich von der subjektiven Wahrnehmungs- auf die Ebene intersubjektiver Normen. Das Muster von Isabells Einführung des Themas findet sich auch in einem anderen Gespräch zur gleichen Aufführung („*öh öh ES öh- je- umso länger es GEHT- umso besser WIRD_S. t °h nur DIEse- SPUCKerei- find ich ABgefahren. °h (<<lachend> BOah ey->)*“) (Z. 24–31)¹³ und auch hier wird, wie im oben zitierten Beispiel, das Thema weiter fortgeführt sowie im späteren Verlauf noch einmal aufgegriffen (Z. 224–231).

Bezugnahmen auf solche körperlichen Aspekte werden, wie auch in diesen Beispielen, nicht rein beschreibend, sondern mit einem Ausdruck der eigenen Einstellung zum Erlebten vollzogen. Typische pragmatisch-stilistische Mittel zur Anzeige der eigenen Wahrnehmungserfahrung sind expressive und affektive Sprechakte („*also von dem gesabbere mal abgesehen das find ich echt schon das find ich find ich find das wirklich störend*“¹⁴; „*echt widerlich*“¹⁵) sowie der Wechsel in einen saloppen Stil mit der Verwendung pejorativ konnotierter Wörter („*dieses gesabbere*“ (Z. 316), „*rumspuckeREI*“¹⁶, „*ge!PLÄR!re*“¹⁷).

Bezugnahmen auf die Physis der Akteure können ebenso Aspekte betreffen, die sich auf die Verkörperung der Figur, also nicht auf den „Leib“, sondern auf den „semiotischen Körper“ (Fischer-Lichte 2010, 38; 2012, 61–62) beziehen. Positiv hervorgehoben werden besondere Fertigkeiten der Schauspieler und Schauspielerinnen, etwa artikuliertes Sprechen, synchrones Sprechen, Akzent, langes unbewegliches Stehen etc. Daneben bildet vor allem das „Schreien“ von Akteuren ein wiederkehrendes Gesprächsthema, das von ganz unterschiedlichen Gruppen zu sehr verschiedenen Inszenierungen interaktional relevant

13 Köln_14-05-17_Kaufmann_Gr.3.

14 Köln_14-05-17_Kaufmann_Gr.1 (Z. 316).

15 Köln_14-05-17_Kaufmann_Gr.1 (Z. 481).

16 Köln_14-05-17_Kaufmann_Gr.2 (Z. 341).

17 Köln_14-06-15_Kaufmann_Gr.2 (Z. 341 ff.).

gesetzt wird. Ähnlich wie bezüglich des oben diskutierten Spuckens dominiert hierbei zunächst der Ausdruck eines Unbehagens, das sprachlich neben dem Gebrauch der bereits erwähnten pragmatisch-stilistischen Mittel u.a. auch über die Rekonstruktion (vgl. Kapitel 8, i.d.B.) eines mentalen kommunikativen Akts (Butterworth 2015) inszeniert wird („wo !SIE! eben RUMgeschrien hat? (0.37) *boah da HAB ich gedacht.=hu- bis JETZT ma !RU!hig.*“)¹⁸ Solcherart thematisierte, negativ bewertete Wahrnehmungserfahrungen in der Zuschauerrolle scheinen nicht selten Reaktionen auf Handlungen (Spucken, Schreien) zu sein, die in alltäglichen Interaktionen fernab des Bühnengeschehens als face-verletzend gelten. Ein Indiz dafür liefert etwa die wiederholte Selbstzuschreibung von Titus „*ich bin nich so n TYP dafür*“ im Gespräch mit einer Freundin:

Ausschnitt 5: „BIN ich nich so der typ dafür;“¹⁹

033 Vanessa: [irgendwie auch KRASS;]
 034 Titus: ((lacht)) [es gab] es GAB
 so n paar stelln da hab ich echt gedacht-
 035 muss das jetzt SEIN,
 036 ((lacht)) [so]
 037 Vanessa: [bei] WELchen?
 038 Titus: weil das so-
 039 Titus: ja (.) wo der richtig LAUT geworden is;
 040 richtig LAUT geschrien hat so-
 041 weil ich di mir so DACHte-
 042 so ich b ich bin nich so n TYP dafür;
 043 auch wenn im FERNsehn so was ähm-
 044 Vanessa: hm_hm
 045 Titus: s auch wenn es berechtigt beRECHtigung
 hat-
 046 BIN ich nich so der typ dafür;
 047 BIN einfach so (n) eher so-
 048 WEISS ich nich;
 049 ((lacht))

¹⁸ Köln_14-10-02_Sezuan_Gr.2 (Z. 199 ff.).

¹⁹ Köln_14-07-03_DieLücke_Gr.2.

Thematisiert wird hier wie in den vorangegangenen Beispielen eine Rezeptionserfahrung, bei der die Zuschauerrolle ungeachtet des Aufführungsrahmens eher als die eines *bystanders* (Goffman 1981a) einer facebedrohenden oder faceverletzenden Interaktion erlebt wird, der er oder sie sich als Zuschauer(in) nicht zu entziehen vermag. Kommunikativ bearbeitet werden – sei es mit positiver oder negativer Bewertung – demzufolge gerade auch solche Erlebnisse, die als Störungen der alltäglichen Interaktionsordnung erlebt werden (dazu später mehr). Hierunter lassen sich auch die Thematisierungen einer während der Aufführung zur Schau gestellten Nacktheit fassen. Nacktheit auf der Bühne scheint zwar nicht mehr als Tabubruch angesehen zu werden, wird bei den Inszenierungen, in der sich Akteure nackt oder halbnackt präsentieren, aber gleichwohl von allen Gesprächsgruppen zum Thema gemacht.

In eine ähnliche Richtung weisen auch Bezugnahmen auf Irritationen, die durch (vermeintliche) Versprecher („und hatte nur ich das gefühl oder waren da so_n paar (.) öh (.) paar mehr versprecher drinne“²⁰) und falsche Texteinsätze („un dann (.) merkte ah nee er wollt gar nicht fremd sagen er wollte irgendwie freundlich sagen un dann halt umschwenkte un das noch mal dann noch mal den satzanfang sagte“²¹) ausgelöst wurden. Hier sind es Störungen der Wahrnehmungsroutinen als Zuschauer im Theater, die die Aufmerksamkeit von der schauspielerischen Verkörperung einer Figur auf die schauspielernde Person lenken und in der Anschlusskommunikation einen kommunikativen Abgleich der Deutungen initiieren.

Das Pausengespräch gibt auch Aufschluss über die Erwartungen an das Verhalten des *Publikums* oder einzelner ihrer Vertreter sowie auf die Interaktion zwischen Publikum und Akteuren auf der Bühne. Thematisiert werden einerseits Handlungen, die nicht den generellen Erwartungen an die Zuschauerrolle entsprechen wie kichernde Schülergruppen oder subjektive Einschätzungen vermeintlich inadäquater Publikumsreaktionen, insbesondere unpassendes Gelächter. Daneben zeigen entsprechende Gesprächssequenzen aber auch, dass die Zuschauerrolle nicht nur als die passiver Rezipienten verstanden wird, sondern durchaus eine interaktionale Beziehung zu den Akteuren auf der Bühne hergestellt oder erwartet wird, wie u.a. entsprechende positive Bewertungen deutlich machen („ja (.) WIE die auch das !RÜ!berbringen. und (.) immer dieser konTAKT ähm- (0.2) mit dem PUBlikum-=dass sie sich nicht immer die ganze zeit nur GEgenseitig angucken- sondern auch UNS angucken. (0.7) das f(a/i)nd ich

20 Köln_14-05-17_Kaufmann_Gr.1 (Z. 386 ff.).

21 Köln_14-09-23_Sezuan_Gr.1 (Z. 219).

*sehr GUT.*²²), aber auch Thematisierungen der Wahrnehmung des eigenen Verhaltens anzeigen:

Ausschnitt 6: „da hab ich so GANZ ausgiebig gegähnt.“²³

793 Susanne: ich bin aber trotzdem auch Müde-
794 Kommentar: ((Hintergrundgespräch))
795 Susanne: ich bin sogar so erschöpft.
796 Gudrun: °hhh ja das war mir einmal so PEINlich-
797 da hab ich so GANZ ausgiebig gegähnt-
798 und da_hat ich das gefÜHL-
799 dass der eine schauspieler gerade HER
guckt.
800 (da) DACHT ich-
801 oh [GO:TT.]
802 Susanne: [das find ich A]UCH.=
803 =das_ist mir auch_immer PEINlich-
804 [(ja-)]
805 Gudrun: [ja:.]
806 nee dann DENK_ich_äh-
807 Susanne: [+++ +++ dann ja:-]
808 Gudrun: [das ist für DIE ja auch so]
demoti[vierung.]
809 Susanne: [aber die]
[SEhen nichts:-]
810 Gudrun: [wobei ich GÄH:N ja ni]ch.
811 DEShalb.
812 meinste SEhen die einen
[so +++ nicht?]
813 Susanne: [die SEhen glaub ich] nich viel-
814 Pause: (0.57)
815 Gudrun: aber in DEM moment dacht ich-
816 oh GOTT.
817 <<lachend>[des: guckt] er mir in
818 Susanne: [ja-]

22 Siegen_15-01-14_7Wellen_Gr.1.

23 Köln_14-05-17_Kaufmann_Gr.2.

- 819 Gudrun: [den GÄHnenden mund->]
 820 Susanne: [aber norMAL is_e]

Susannes und Gudruns Deutungen der Situation als peinlich und demotivierend weisen darauf hin, dass sie die Prinzipien einer fokussierten Interaktion hier auch auf die Beziehung zwischen Bühnenakteuren und Zuschauern beziehen und damit einen Perspektivwechsel verbinden, bei dem sie ihr Verhalten aus der Position des Bühnendarstellers als *backchannel behavior* reflektieren.

Zu den typischen *Thematisierungen ästhetischer Aspekte der Inszenierung* gehören visuelle und akustische Beobachtungen. Die prozessuale, handlungsorientierte Kunstform führt keineswegs dazu, dass Handlung und Bühnengeschehen auch im Mittelpunkt der Kunstkommunikation stehen. Vielmehr richtet sich der Fokus – ähnlich wie Holly (2007, 232) dies für die Filmbeschreibungen in Filmkritiken hervorhebt – häufig gerade auf Sichtbares, aber auch auf Hörbares. Neben Bühnenbild, (fehlenden) Requisiten, Kostümen und Beleuchtung sind mediale Wechsel, die von den reinen Sprechtheater Routinen abweichen, wie Tanz, Musik, Gesangseinlagen, Videoeinspielungen oder der Einsatz von Puppen wesentliche Elemente, die im Pausengespräch aufgegriffen werden. Beschreibungen werden dabei – sofern sie nicht nur einer identifizierenden Bezugnahme dienen – ebenso wie Bewertungen mit einem Bezug auf die eigene Wahrnehmungserfahrung gekoppelt, also vorrangig aus einer dezidiert subjektiven Perspektive, der Perspektive des eigenen Erlebens rekonstruiert und in der Interaktion mit den Wahrnehmungserfahrungen der anderen abgeglichen. Charakteristisch für den Bezug auf den Aspekt des Künstlerischen ist der Verweis auf das „Gemachte“ des Gesehenen (vgl. auch Holly 2007, 232), d.h. der Inszenierung. Typisches sprachliches Muster zur Hervorhebung dieses Aspektes sind Phrasen wie „*ich find die ham das gut gemacht*“²⁴; „*das find ich auch super gut gemacht*“²⁵ oder „*°h aber isch gut geMACHT- gell*“²⁶ etc., wobei eine vage bleibende Referenz mittels der Pronomen *das*, *die* oder *es* häufig auch im weiteren Verlauf des Gesprächs nicht näher spezifiziert wird (vgl. Hrnal & Gerwinski 2015; Linz 2016). Sofern im Gespräch auch ein Bezug zu einem Dramentext einer anderen medialen Vorlage (Roman, Film) hergestellt wird, sind auch Variationen des Topos „wie die das umgesetzt haben“ mit ähnlich unbestimmten Referenzen („*kann können_se schon SEHR gut umsetzen*.“²⁷; „*ja. also die UMsetzung*“

24 Köln_14-09-23_Sezuan_Gr.1 (Z. 352, vgl. auch Z. 12).

25 Köln_14-05-17_Kaufmann_Gr.1 (Z. 620).

26 Köln_14-10-02_Sezuan_Gr.1 (Z. 219 f.).

27 Siegen_15-03-07_DerHundertjährige_Gr.3 (Z. 66).

finde ich- (0.56) in- wirklich sehr interesSANT. wie die das MACHen.“²⁸) ein typisches sprachliches Mittel zur ästhetischen Bewertung.

Zu den typischen Gesprächsgegenständen gehören zudem *Bewertungen schauspielerischer Leistungen* – sei es die Gesamtleistung des Ensembles oder die einzelner Akteure. Es scheint sich hier um einen der „Zugzwänge“ zu handeln, die es für die Beteiligten „irgendwie kommunikativ zu bearbeiten gilt“ (Hausendorf & Müller 2016a, 6), wenn sie sich im Pausengespräch im Theater befinden (vgl. dazu ausführlicher Kapitel 7, i.d.B.).

Nähere *Erläuterungen zu Hintergrundwissen* über Autor(in), Entstehungszeit etc. finden sich abgesehen von intermedialen Bezugnahmen auf Text- und Filmvorlagen vorrangig in Gesprächen zu Aufführungen von Dramen, die traditionell dem Bildungskanon zugerechnet werden, in unserem Fall von Shakespeare oder Brecht. Dass die Beteiligten ein entsprechendes Wissen zu solchen Dramen als allgemeines Bildungswissen verstehen, das als geteiltes Wissen unterstellt werden kann (oder muss), zeigt sich etwa darin, dass sie es ohne Bezug auf eine Quelle anführen, während bei aktuelleren Stücken die Herkunft der angeführten Informationen nicht selten mit einem Verweis auf Internet, Programmheft oder eine Rezension belegt wird. Diese Unterstellung eines voraussetzbaren gemeinsamen Wissens wird auch sprachlich markiert, z.B. in der Verwendung der Modalpartikel *ja* wie in der folgenden, mit einer Bewertung verbundenen Erläuterung von Ingrid zu einer Aufführung von Brechts „Der gute Mensch von Sezuan“: *„was ich unglaublich toll finde (0.6) °hh (.) is dass die: (0.4) die idee von der verFREMdung die brecht ja immer auf die BÜHne bringen wollte mit diesen PUPpen gemacht ham“*²⁹ oder in der Erläuterung von Gudrun zu einer Aufführung von Shakespeares „Der Kaufmann von Venedig“: *„diese ROLle.=ne? die (.) hat im GRUNde- auch die_mei (.) das meiste potenziAL- von der ROLle her. (.) wobei das ja nicht die HAUPTfigur ist. von SHAKESpeare aus-“*³⁰ In beiden Fällen zeigt die Partikel *ja* an, dass die Sprecherin mit der Erläuterung „keinen prioritären Wissensanspruch erhebt“ (Deppermann 2015, 14, unter Bezug auf Reineke 2015), oder dass sie zumindest den Verzicht auf solch einen Anspruch inszeniert und das selbst dann, wenn mit der Äußerung genau ein spezifisches Bildungswissen zur Schau gestellt werden sollte (vgl. Kapitel 5, i.d.B.). Eine vergleichbare Funktion kann auch die Fragepartikel *ne* übernehmen, so etwa in dem Kommentar zu einem Monolog von Shakespeares Figur des Shylock aus einem weiteren Pausengespräch zur Inszenierung von „Der Kauf-

28 Siegen_15-03-07_DerHundertjährige_Gr.1 (Z. 514 ff.).

29 Köln_14-09-23_Sezuan_Gr.1 (Z. 122–124).

30 Köln_14-05-17_Kaufmann_Gr.2 (Z. 371–373).

mann von Venedig“ „*ja ja dieser monolog vom shylock der ist eigentlich total bekannt ne*“³¹. *Ne* fungiert hier weniger als verständnissichernde Fragepartikel denn als Evidenzmarker (Hagemann 2009), mit dem ein geteiltes Wissen angezeigt wird.

Charakteristisch für die Pausengespräche im Theater sind auch *Übertragungen* des Gesehenen auf die eigene Lebenswelt und den aktuellen gesellschafts-politischen Kontext. Dabei kann das Bühnengeschehen selbstverständlich und unhinterfragt als Spiegel oder Präsentation privater oder gesellschaftlicher Verhältnisse betrachtet oder eher als Anregung wahrgenommen werden, um in der Interaktion mögliche Bezüge des Bühnengeschehens zur eigenen und/oder gesellschaftlichen Lebenswelt herzustellen. Ein typisches Muster der Übertragung besteht darin, Bezugnahmen auf die Aufführung als Anlass für eine anekdotische Erzählung („*also mich hat das ja sehr erinnert an ne geschichte die ich in KUba erlebt habe.=als wir da geLEBT haben...*“³²) zu nutzen oder für die Schilderung eigener Erfahrungen im Kontext einer argumentativen Positionierung („*es gab so n paar STELLN wo ich ähm- dem ich vielleicht nich so ZUstimmen würde; wo es um die reliGIOnen ging und so was; weil ich hatte da auch schon mal Elgene erfahrungen gemacht- [...]*“³³). Bezugnahmen auf die Aufführung können aber ebenso eine argumentative Aushandlung sozialer und politischer Themen oder eine interaktionale Reflexion über eigene Einstellungen initiieren:

Ausschnitt 7: „die ganzen VORurteile.“³⁴

100 Annalena: ja ich fand_s auch interesSANT==
 101 =dass die mit diesen ganzen stereoTYpen
 gespielt haben.
 102 Anna: [ja:.]
 103 Annalena: [als]o: die ganzen VORurteile-
 104 die man halt vielleicht auch SELber
 besitzt?
 105 Pause: (0.63)
 106 Annalena: dass dass die !DIE! auch ANgesprochen
 haben-
 107 Pause: (0.37)

31 Siegen_15-02-18_Kaufmann_Gr.3 (Z. 243).

32 Köln_14-04-22_BrainAndBeauty_Gr.1 (Z. 257).

33 Köln_14-07-03_DieLücke_Gr.2 (Z. 165 ff.)

34 Siegen_14-10-26_Blut_Gr.2. Für weitere Beispiele vgl. Kapitel 7 und 8, i.d.B.

Festhalten lässt sich, dass sich – anders als etwa bei Theaterkritiken und oder auch bei Online-Kommentaren (vgl. Kapitel 9, i.d.B.) – viele Themen der Kunstkommunikation im Pausengespräch auf die Performativität des Theatererlebnisses, also die Aufführung als singuläre Performanz beziehen: insbesondere auf a) das anwesende Publikum, b) eigene Empfindungen und Wahrnehmungserlebnisse, c) die Körperlichkeit und den körperlichen Vollzug der Handlungen auf der Bühne, d) die Räumlichkeiten sowie e) Störungen der aufgeführten Inszenierung. Zu den kommunikativ aufgegriffenen Aspekten gehören gerade auch solche Momente sowohl der Inszenierung als auch der Aufführungsperformanz, die die mit der Zuschauerrolle verbundenen Wahrnehmungsroutinen und Rahmenerwartungen irritieren oder durchbrechen. In diesem Sinne können sowohl nicht-intendierte als auch intendierte ästhetische Störungen von Wahrnehmungsgewohnheiten und Rahmenerwartungen als Anlässe für kommunikationsreflexive Prozesse fungieren, als Prozesse, in denen die routinierte, vertraute Kommunikation gestört wird und dadurch der Blick auf die Kommunikation selbst und ihre Mechanismen gerichtet wird (Habscheid 2014, 82). In den Gesprächen wird hier exemplarisch sichtbar, wie das Theater durch Abweichungen von den alltäglichen Kommunikationsmustern und ästhetische Durchkreuzungen der Erwartungen an das Sprechtheater dazu anregt – um mit Schütz (1971, 54) zu sprechen –, „die Weise des passiven oder automatisierten habituellen Wissens“ zu verlassen und vom „Modus der Vertrautheit“ in den „Modus der Relevanz“ zu wechseln (vgl. Fehrmann & Linz 2004, 96–104; Jäger 2004, insb. 62–64). Die Zuschauerrolle wird dabei – auch darauf weisen Reflexionen der Rezeptionserfahrungen und der Interaktionen zwischen Akteuren und Publikum in den Gesprächen hin – zwar als die eines Beobachters wahrgenommen (Indiz dafür sind etwa die abgrenzenden sprachlichen Fremdpositionierungen über die generalisierenden Verwendungen der Pronomen *sie* und *die*), jedoch nicht als die eines Unbeteiligten. Die „vierte Wand“ zwischen Bühne und Publikum scheint vielmehr – wie Baecker (2005, 10) als wesentliches Charakteristikum des Theaters hervorhebt – „hochgradig durchlässig“ zu sein.

Alle der genannten theater- oder aufführungsbezogenen Thematisierungen lassen sich, unabhängig davon, ob sie im Kontext von Bewertungen, Deutungen, Übertragungen o.ä. erfolgen, im Sinne des oben skizzierten Konzepts der Transkriptivität als transkriptive Praktiken verstehen, die das, worauf sie Bezug nehmen, zugleich einer spezifischen Deutung unterziehen. Bereits auf der elementaren Ebene des Bezugnehmens mittels Referenzierungen oder Beschreibungen werden nicht nur Bezüge zur außersprachlichen Wirklichkeit hergestellt. Sprachliche Referenzen sind vielmehr grundsätzlich mit der darüber hinausgehenden kommunikativen Handlung verbunden, aus dem Ganzen des

Zuschauererlebnisses etwas herauszugreifen, d.h. eine Selektion zu treffen und damit etwas in einer spezifischen Weise relevant zu setzen. Unter Rückgriff auf Gerhardt (2012, 50) lässt sich dieser Selektionsvorgang als eine Erzeugung von „notability“ charakterisieren. Gerhardt verwendet den Begriff in Anlehnung an das konversationsanalytische Konzept der „tellability“ um damit deutlich zu machen, dass Ereignisse oder einzelne Aspekte von Ereignissen nicht per se beachtenswert sind, sondern kommunikativ erst zu etwas Beachtenswertem gemacht werden.³⁵ In diesem Sinne meint „notability“ also keine inhärente Qualität der Aufführung, sondern ein Produkt der Interaktion, eine kommunikative Konstruktion der Rezipienten, die erst in der Interaktion hergestellt wird. Referenzierungen sind grundsätzlich Selektionen, die einen bestimmten kommunikativen Fokus setzen.

Im Falle der Pausengespräche sind die Bezugnahmen auf das Aufführungserlebnis zudem durch das Moment der Nachträglichkeit bestimmt. Daraus resultiert die Notwendigkeit, sprachlich zu rekonstruieren (vgl. Kapitel 8, i.d.B.), „worüber etwas ausgesagt werden soll“ (Hausendorf 2011, 518). Das für die Museums- und Ausstellungenkommunikation zentrale Verfahren des Zeigens „als dem spezifischen Mittel des wahrnehmenden Bezugnehmens“ (Hausendorf & Müller 2016a, 37) ist in der Theaterkommunikation, sofern sie sich nicht auf Räumlichkeiten oder anwesende Personen bezieht, damit kaum anwendbar. Zugleich kann aber, anders als bei vielen anderen Formen des Referierens auf De-Präsentes, die gemeinsame Erfahrung vorausgesetzt werden. Dieser gemeinsame Erfahrungsrahmen spiegelt sich u.a. in oft vagen und elliptischen Bezugnahmen, die keiner Präzisierung bedürfen und auch im Gesprächsverlauf häufig nicht weiter spezifiziert werden. Auch solche vagen Referenzierungen enthalten, wie jede Form der sprachlichen Bezugnahme, immer schon eine bestimmte Analyse und eine spezifische Interpretation der Situation (Enfield 2013, 433, 437). Bereits eine bloße Benennung zeigt zugleich eine spezifische Betrachtungsweise des Bezugsobjekts und des damit verbundenen Kontextes an. So unterscheiden sich beispielsweise die Perspektivierungen eines Aufführungsaspektes je nachdem, ob im Sinne einer *membership categorization* mittels einer Funktionsbezeichnung wie Regisseur(in), Dramaturg(in) oder – wie in den Pausengesprächen häufig zu beobachten – nur mit einem nicht näher bestimmten pronominalen *sie* oder *die* darauf referiert wird. Analog sind mit den unter-

³⁵ Gerhardt (2012, insb. 72f.) bezieht den Begriff allerdings auf die spezifische Situation des rezeptionsbegleitenden Sprechens beim Fernsehen und nutzt ihn zur Erklärung von „sudden shifts“ in der Interaktion, die häufig durch Interjektionen eingeleitet werden und trotz Verletzung der turn-taking-Konventionen nicht sanktioniert werden.

schiedlichen Benennungen der Akteure auf der Bühne, die in den Gesprächen wahlweise über den Namen des Schauspielers, der Schauspielerin, den Namen der Figur, die Funktionsbezeichnung der Figur, eine ihrer Eigenschaften oder die äußere Erscheinung etc. erfolgt, jeweils auch unterschiedliche Sichtweisen auf das Erlebte verbunden. Insofern werden selbst mit den basalen Verfahren des Bezugnehmens nicht nur Aspekte und Gegenstände der Aufführung, die im Gespräch thematisiert werden, identifiziert, sondern immer schon transkriptive Prozesse der perspektivischen Bedeutungskonstruktion vollzogen.

6.5 Lexikalische Rekurrenz als rezeptionsprägende Kohäsionsbildung

Die Behandlung der einzelnen Themen erfolgt häufig sprunghaft und ohne engeren Zusammenhang. Es gibt aber auch Beispiele dafür, wie mittels bestimmter sprachlicher Muster über den Gesprächsverlauf hinweg eine Verklammerung hergestellt wird. Dazu gehören insbesondere Wiederaufnahmen, Variationen und Iterationen eines Topos (z.B. dass die Geschichte keine 3 Stunden trägt³⁶) oder einzelner Wörter, die das Gespräch durchziehen und abwechselnd von unterschiedlichen Teilnehmern und Teilnehmerinnen aufgegriffen werden.

An solchen ad-hoc gebildeten lexikalischen Kohäsionsmitteln lässt sich besonders anschaulich machen, wie in der nachträglichen Anschlusskommunikation des Pausengesprächs die vorherigen individuellen Rezeptionserfahrungen interaktional synchronisiert und zu einer gemeinsamen Gruppenerfahrung transkribiert werden. Ein Beispiel für solch eine kohäsionsbildende Synchronisierung (hier mittels der iterativen Verwendung der Partizipien *verwirrend* bzw. *verwirrt*) liefert das Gespräch zwischen vier Freund(inn)en bzw. Bekannten im Anschluss an die Aufführung des Stückes „Verrücktes Blut“ über eine Lehrerin an einer Brennpunktschule und ihre Versuche, den Schülerinnen und Schülern Schillers Dramen näher zu bringen.³⁷ Das Gespräch fand in der Pause zwischen der beendeten Aufführung und einer anschließenden Publikumsdiskussion statt. Nach einem kurzen Austausch über das Funktionieren der Aufnahmegeräte initiiert Jasmin einen Themenwechsel mit den Worten:

36 Köln_14-06-15_Kaufmann_Gr.2 (Z. 44 ff., 207 ff., 318 ff., 411 ff.).

37 Siegen_14-10-26_Blut-Gr.2.

Ausschnitt 8a: „(BIN verwirrt)“³⁸

010 Jasmin: (BIN **verwirrt**).
 011 Anna: ((lacht))
 012 h° h°

Ohne dass auf dieses Statement weiter eingegangen wird, richtet sich das Gespräch zunächst auf organisatorische Aspekte, bis Anna nach einem Ortswechsel und einer kurzen Pause versucht, das Gespräch auf die Aufführung zu lenken mit der Frage:

Ausschnitt 8b: „das ENde war- verWIRrend.“

038 Anna: hat_s euch geFALlen?
 039 Jasmin: JA_a:-
 040 Pascal: JOA_a-
 041 Annalena: [+++.]
 042 Pascal: [das ENde] war-
 043 **verWIRrend.**
 044 Annalena: ja::-
 045 aber ich glaub das war schon EXtra so.=
 046 =dass DAS äh_äh-
 047 °h **verwirrend** geMACHT war-
 048 h° °h h°
 049 Annalena: ich fand_s geneRELL-
 050 Anna: 1[((raschelt am Mikrofon))]
 051 Annalena: 1[irgendwie zwischendurch so_n bisschen]
 2[(+++ **verWIRRT?**)]
 052 Pascal: 2[ZIEMlich-]
 053 Annalena: Aber-
 054 Anna: ((raschelt am Mikrofon))
 055 Annalena: so im ENDeffekt-
 056 eigentlich ganz (.) GUT-
 057 ALso-

38 Dieser und die folgenden Ausschnitte (8a-8e) entstammen dem Gesprächsdatum Siegen_14-10-26_Blut-Gr.2. Hervorhebungen v. mir, E.L.

Nach einer Reihe von eher positiven Bewertungen und Deutungsversuchen zu verschiedenen Figuren und Inszenierungsdetails, insbesondere zu der Frage, inwiefern eine doppelte Ebene eines Theaterstücks im Theaterstück inszeniert wurde, greift Anna einen neuen Aspekt auf:

Ausschnitt 8c: „das war irgendwie bisschen verWIRrend.“

175 Pascal: [wam (.) war Abzusehen.]
 176 Anna: [aber ich fand dies] e:n diesen TANZ
 auch zwischendurch voll komisch.=
 177 =ne?
 178 Pascal: dass sie das MACHT.
 179 Anna: also DIE[ses] ä:h-
 180 Pascal: [ja JA.]
 181 Anna: °h keine AHnung.=
 182 =auft auf einmal gehen die da voll AB.
 183 ((Lachansatz)) °h
 184 Pascal: ja geNAU.
 185 Anna: das war irgendwie bisschen **verWIRre[nd.]**
 186 Pascal: [ja.]
 187 Jasmin: ich (.) also ich fand AUCH alles sehr
 er!ZWUN!gen-
 188 und die TÄN[ze die ha]b ich auch==
 189 Pascal: [das-]
 190 Jasmin: =die LIEder auch manchmal so:==
 191 =hab ich gedacht oKA:Y?
 192 Pause: (0.25)
 193 Jasmin: das letzte hab ich dann mal verSTANDen-
 194 der tag war zu ENde?
 195 Aber-
 196 Anna: ((lacht))
 197 Pause: (0.63)
 198 Anna: °hh ja:-
 199 Pause: (0.28)
 200 Annalena: ja.
 201 ich fand_s auch immer interessANT?
 202 wie das publikum reaGIERT hat.
 203 ich find oft haben auch leute geLACHT-
 204 wo ich so DACHte-

205 das ist total UNpassend?
 206 Pause: (0.82)
 207 Anna: [ja:-]
 208 Annalena: [w AB un]d zu (.) ähm-
 209 fand ich die thematik sehr
 ERNSTzu[nehmend.]
 210 Anna: [ja:.]
 211 Annalena: und dann haben: leute geLACHT-
 212 das: das hat mich_n bisschen
 verW[IRRT.]
 213 Anna: [also ich] hab auch eigentlich nich:
 (.) [geLACHT.] [also:-]
 214 Annalena: [nee ich fand_s] [au nich !SO:!]
 WITzig.

Es folgen weitere Aushandlungen u.a. zur Bewertung des Publikumsverhaltens, der dargestellten Charaktere und zur Deutung der Lichteffekte und der Wahrnehmung unterschiedlicher Theater- und Realitätsebenen, an die sich der folgende Ausschnitt anschließt, in dem Pascal auf seine eingangs geäußerte Einschätzung des Endes zurückkommt:

Ausschnitt 8d: „auch auf einmal mit diese:m VI ALso (.) VIdeo verwirrend“

406 Pascal: wenn du überLEGST-
 407 dass sie die ROLlen ja eigentlich-
 408 Pause: (0.29)
 409 Pascal: wenn ich_s RIChtig verstanden hab.=
 410 =nur geSPIELT haben?
 411 Pause: (1.83)
 412 Anna: hm.
 413 Pascal: ALso au.=
 414 =die auch die !GANZ! am ANfang-
 415 Anna: [JA ja:. (.) JA_ja:.]
 416 Pascal: [die doch EIgentlich dann in diese:r-]
 417 Ebene waren-
 418 wo sie AUCH schon nur ge (.) das (.) +++-
 419 KEIne ahnung.
 420 das ENde war **verwirrend.**
 421 Pause: (0.23)

422 Anna: ja:-
 423 Pascal: und zu VIEL.
 424 Pause: (0.67)
 425 Jasmin: ich find das auch auf einmal mit diese:m
 VI?
 426 ALso-
 427 (.) VIdео **verwirrend** wei:l-
 428 Pause (0.69)
 429 Jasmin: das [AL]so:.
 430 Pascal: [ja.]
 431 Jasmin: ich fand das hat irgendwie so GAR nich
 reingepasst.=
 432 =ich hab ei (.) EIgentlich gedacht==
 433 =dass der junge sowas von anfang an schon
 so SCHÜCHtern is-
 434 und (ah) und HALT so.
 435 Pause: (0.48)
 436 Jasmin: wenig SELBSTbewusstsein und sowa[s-]
 437 Anna: [h°]
 438 Jasmin: und das VIdео-
 439 das fand ich irgendwie dann nochmal
 verSTÖren[der.]=
 440 Pascal: [ja:-]
 441 =um EHRlich zu sein-

Im Zuge der weiteren Deutung und Bewertung der Videopräsentation entwirft Pascal eine alternative Inszenierungsoption, die Anna wieder zum Schluss des Theaterstücks zurückbringt:

Ausschnitt 8e: „das ENde versuch ich glaub ich nich zu verstehen.“

461 Pascal: [ja.]
 462 Anna: [°h] ja und (.) geNAU.
 463 am ende HATte er ja dann irgendwie ne-
 464 =ALso.
 465 °h [**am ENde hab i**]ch das **!ECHT!** nich
 466 Pascal: [ja geNAU.]
467 Anna: verstan[den.]=
 468 Pascal: [ja.]

- 469 Anna: =weil !DANN! war_s auf einmal DOCH kein
schauspiel w [mehr.]
- 470 Pascal: [hm-]
- 471 Anna: oder WIE-
- 472 °h[h] [also als ER dann-]
- 473 Pascal: [hm.] [dann (wollt)] er doch WEIter
spielen.
- 474 Anna: JA_ja.
- 475 weil er wahrscheinlich SO s eh eh irgendwie
sich in (.) seiner !ROL!le-
- 476 WOHLgefühl-
477 oder IRgendwie.
- 478 °h die ROLle schon zus-
479 zu ihm SELBST geworden is?=
480 =O[der-]
- 481 Pascal: **[das E]Nde versuch ich glaub ich nicht zu
[verstehen.]**
- 482 Anna: [((lacht))]
- 483 Pause: (0.46)
- 484 Anna: °hh ja:.
- 485 Pause: (0.6)
- 486 Anna: °h (.) ä:h-
- 487 wo is denn eigentlich dieses
theATtergespräch.

Mit dem Wechsel von Anna zu einer situationsbezogenen organisationalen Frage (Z. 487) endet zugleich das kunstbezogene Gespräch über die Aufführung. Eingeleitet von Annas Themenwechsel widmet sich der restliche Teil organisatorischen und privaten Themen.

Die Ausschnitte zeigen, wie die von Jasmin gleich zu Beginn als mentale Zustandsbeschreibung eingeführte Prädikation „bin verwirrt“, teilweise in der abgewandelten präsentischen Partizipform „verwirrend“, im Verlauf des Gesprächs immer wieder aufgegriffen und wechselnd von allen Gesprächsbeteiligten verwendet, dabei aber auf unterschiedliche Gegenstände bezogen wird. Sie gewinnt dadurch die Funktion eines kohäsiven Ankerworts für die Rede über die Aufführung. Zunächst übernimmt Pascal die Prädikation als Antwort auf Annas Aufforderung zu einer allgemeinen Bewertung des Gesehenen, grenzt sie dabei aber zugleich auf einen spezifischen Aspekt, das Ende der Inszenierung, ein (Z. 42f.). In dem daran anschließenden bestätigenden Deutungsversuch

greift Annalena das adjektivische Partizip *verwirrend* gleich zweimal auf, zunächst zur Deutung eines intendierten Inszenierungseffekts und anschließend zu einer allgemeinen, aber durch Heckenausdrücke relativierten Charakterisierung ihrer Rezeptionserfahrung. Im weiteren Verlauf ist es erst Anna, die *verwirrend* verwendet (Z. 185), dieses Mal bezogen auf ihre Bewertung eines Tanzes innerhalb der Inszenierung als Spezifizierung von „voll komisch“ (Z. 176), danach Annalena, die es nun in der Form „*das hat mich_n bisschen verWIRRT.*“ (Z. 212) als Ausdruck ihrer Reaktion auf das ihrer Ansicht nach inadäquate Publikumsverhalten gebraucht. Einige Sequenzen später nimmt Pascal die von ihm zu Beginn geäußerte Einschätzung („*das ENde war verwirrend*“, Z. 42 f., Z. 420) wortgetreu wieder auf. Kurz darauf ist es noch einmal Jasmin, die das Wort zu Beginn in das Gespräch eingebracht hat und es nun auch in der präsentischen Form verwendet, um damit den Einsatz eines Videos zu bewerten, es also auf einen neuen, bislang nicht thematisierten Inszenierungsaspekt bezieht. In einer semantischen Paraphrase greifen wenig später zuerst Anna („*am ENde hab ich das !ECHT! nich verstanden*“, Z. 465) und einige Turns danach Pascal („*das ENde versuch ich glaub ich nich zu verstehen.*“, Z. 481) die von ihm zweimal wiederholte Feststellung *das Ende war verwirrend* als Beschreibung ihrer Rezeptionserfahrung noch einmal auf.

Die Art, wie in diesem Gespräch das Partizip *verwirrend* (bzw. *verwirrt*) von den Beteiligten ad hoc zu einem Ankerwort³⁹ für das Sprechen über die Theateraufführung gemacht wird, lässt den transkriptiven Charakter der Kunstkommunikation besonders deutlich hervortreten. Die Prädikation mittels *verwirrt* bzw. *verwirrend* wird hier durchgängig dazu verwendet, eigene Rezeptionserfahrungen als Zuschauer während der Aufführung zu beschreiben. Sie wird dabei nach und nach von allen Beteiligten übernommen und zugleich sukzessive auf unterschiedliche Aspekte der Aufführung ausgedehnt, von ästhetischen Aspekten der Inszenierung wie der Schlusszene, einer Tanz- und einer Videoeinlage bis hin zu den Publikumsreaktionen. Die Rezeptionserfahrungen als Zuschauer werden dadurch in der Anschlusskommunikation von den Beteiligten in ihrer Rolle als Theaterbesucher nicht nur vergegenwärtigt, sondern zugleich interak-

³⁹ Auch wenn die Verwendung von „verwirrt/verwirrend“ in diesem Gespräch Analogien zu den von Nothdurft, Mroczynski u.a. diskutierten Kriterien von Schlüsselwörtern aufweist (vgl. Nothdurft 1996; Mroczynski 2014, 209–219), ziehe ich hier den Begriff des Ankerworts vor, da es sich weder um ein diskurskonstitutives oder -leitendes Wort handelt noch das Wort eine komplexere „semantische Ladung“ (Mroczynski 2014, 214) erfährt. Es teilt in diesem Gespräch zwar einige der von Mroczynski (2014, 214–216) angeführten Kontextualisierungsaspekte, übernimmt aber nur eine lokale, auf das Einzelgespräch beschränkte Orientierungsfunktion, die mit dem Begriff des Schlüsselwortes m.E. nicht angemessen erfasst wird.

tional transkribiert, d.h. in einer neuen Weise gedeutet. Durch die Übernahme der Prädikation homogenisieren die Beteiligten zum einen ihre unterschiedlichen Erfahrungen und subsumieren sie unter ein Leitmotiv, zum anderen überführen sie damit ihre individuellen Rezeptionserfahrungen interaktional in eine gemeinsame Gruppenerfahrung. Das Gespräch kann insofern exemplifizieren, wie eine Anschlusskommunikation Einfluss auf die vermeintlich primordiale Kunsterfahrung nehmen und sie nachträglich prägen kann.

Wenn Kindt (2007, 65) die Frage aufwirft, ob es bei ästhetischen Wertungen in der informellen Kunstkommunikation um rational begründbare Urteile oder nicht eher darum geht, die Interaktionspartner am eigenen (emotionalen) Erleben teilhaben zu lassen, so lässt sich vor dem Hintergrund dieser Befunde noch ein gegensätzlicher Prozess hinzufügen. Möglicherweise steht demnach nicht der Wunsch im Vordergrund, die eigene Wertung mitzuteilen und damit andere an den individuellen Erfahrungen partizipieren zu lassen, sondern über die Interaktion mit den anderen erst eine genauere und klarere Deutung der eigenen Erfahrung zu entwickeln. Die anderen sind damit nicht nur als Adressaten der eigenen Mitteilungen relevant, sondern mindestens ebenso sehr als Erprobungsinstanz und Koproduzenten der eigenen Kunsterfahrung. Wie die Untersuchungen der Kommunikation beim Museums- und Ausstellungsbesuch weisen somit auch die Analysen der Pausengespräche darauf hin,

that aesthetic experience may not simply derive from the direct relations between the object and the viewer/reader, but may be manufactured then and there in, and through, the interaction with others. (vom Lehn, Heath & Knoblauch 2001, 295).