7 Bewertungsinteraktionen

7.1 Einleitung

Bewertungen sind als Teil vielfältiger sozialer Aktivitäten ein weit verbreiteter Bestandteil des alltäglichen Lebens (vgl. Auer & Uhmann 1982, 2; Pomerantz 1984, 57; Goodwin & Goodwin 1992, 163) und finden sich in öffentlichen, organisationalen und privaten Kontexten sowohl in mündlicher als auch in schriftlich vermittelter Form. Bewertet werden dabei unter anderem Personen, Objekte, Handlungen, Äußerungen, Informationen, Ereignisse, Ideologien, Einstellungen und nicht zuletzt ästhetische Wahrnehmungen und Erfahrungen auf der (oft implizit bleibenden) Grundlage bestimmter Wertmaßstäbe (vgl. Bayer 1982, 15–16.; Hartung 2000, 119, 121; Hrncał & Gerwinski 2015, 46).

Die Untersuchung von Bewertungsinteraktionen in diesem Beitrag erfolgt geleitet von der Frage, welche situations- und kontextspezifischen Ausprägungen Bewertungen in Pausengesprächen unter Theaterbesucherinnen und -besuchern aufweisen. Ausgangspunkt des Beitrags ist die Betrachtung vor allem konversationsanalytischer Untersuchungen zu Bewertungen und Strukturierungen der Bewertungsinteraktion in Alltagsgesprächen (vgl. Abschnitt 7.2). Im Hinblick auf die Kontextspezifik der Gespräche, in denen ein kommunikativer Austausch über eine künstlerische Performance in Form eines Theaterstücks stattfindet, rücken zudem Untersuchungen von Kunst- und anderen Formen der Publikumskommunikation, vor allem mündlicher Kommunikation über Kunstwerke im Museum, in den Fokus (vgl. Abschnitt 7.3). An die Untersuchungen zu Bewertungen in Alltagsgesprächen und im Rahmen der Publikums- und Kunstkommunikation anknüpfend erfolgt eine Analyse der Bewertungsinteraktionen in unserem Datenkorpus zu Pausengesprächen im Theater(foyer) (vgl. Abschnitt 7.4) mit Blick auf die folgenden Fragen: Wie werden Bewertungsinteraktionen initiiert (vgl. Abschnitt 7.4.1), welche (thematischen und sequentiellen) Verläufe weisen Bewertungen auf und wie werden Bewertungen von den am Gespräch Beteiligten produziert, interaktiv ausgehandelt und gegebenenfalls transformiert (vgl. Abschnitt 7.4.2), wie gehen die Sprecher mit Dissens um (vgl. Abschnitt 7.4.3), wie wird der Ausstieg aus Bewertungsinteraktionen gestaltet (vgl. Abschnitt 7.4.4) und welche Funktionen sowie welchen Stellenwert haben Bewertungen im Kontext von Gesprächen in der Pause eines Theaterstücks oder in dessen Anschluss (vgl. Abschnitt 7.5)?

Zur Illustration der Analyseergebnisse wurden für den vorliegenden Beitrag insgesamt 14 Gespräche ausgewählt, die in 18 Ausschnitten präsentiert werden.

Die ausgewählten Gespräche sind zum einen im Hinblick auf die in ihnen auftretenden Bewertungsinteraktionen reichhaltig, zum anderen weisen sie Bewertungspraktiken auf, die mit Blick auf das gesamte Datenkorpus¹ für den besonderen Kontext des Pausengesprächs im Theater(foyer) im Rahmen der Publikums- und Kunstkommunikation als exemplarisch erscheinen.

7.2 Bewertungen im Allgemeinen

Wenden wir uns zunächst der Frage zu, was eine Bewertung ist. Der Blick auf Forschungsliteratur zum Bewerten zeigt, dass sich eine eindeutige Bestimmung des Terminus ‚Bewertung‘ schwierig gestaltet. Darauf verweisen aus konversationsanalytischer Perspektive auch Goodwin & Goodwin (1987, 6) und führen an, dass der Terminus ‚Bewertung‘ („assessment“) ein Spektrum verschiedener Aktivitäten auf analytisch zu differenzierenden Ebenen der Gesprächsorganisation umfasst. Goodwin & Goodwin (1987, 6–10) unterscheiden zwischen „assessment segment“, „assessment signal“, „assessment action“ und „assessment activity“. Bewertungen können demnach von kleineren Einheiten wie zum Beispiel evaluierenden Adjektiven („assessment segments“) über größere Einheiten, die eine evaluative Aufladung auf der prosodischen oder non-vokalen Ebene anzeigen („assessment signals“), bis hin zu sprachlichen Handlungen („assessment actions“) einzelner Sprecher reichen, bei denen die Bewertung den kommunikativen Sinn wesentlich konstituiert. Interaktionale Bewertungshandlungen, an denen mehrere Sprecher beteiligt sind, können wiederum prozessual als Bewertungsaktivität („assessment activity“) zusammengefasst werden. Im Zuge einer Bewertungsaktivität produzieren die an ihr beteiligten Sprecher nicht nur einzelne Bewertungen („assessments“), sondern sie beobachten auch die im Rahmen der Bewertung relevanten Handlungen anderer (vgl. Goodwin & Goodwin 1987, 9). Angelehnt an diese Handlungen anderer Sprecher und die Struktur der vollzogenen Bewertungsaktivität („assessment activity“) verändern sie dynamisch ihre eigenen Handlungen (vgl. Goodwin & Goodwin 1987, 9–10).²

¹ Vgl. zur ausführlichen Beschreibung der Erhebung und des Korpus Kapitel 2 und 3, i.d.B.

² Eine über die Differenzierung der im Rahmen einer Bewertung auftretenden Elemente hinausgehende eindeutige Bestimmung, was unter dem Terminus ‚Bewertung‘ zu verstehen ist, bleibt bei Goodwin & Goodwin (1987; 1992) jedoch aus.

Keller (2008) differenziert im Hinblick auf Bewertungen Geschmacksurteile³ und evaluative Urteile: Indem Sprecher „einem Gegenstand (im weitesten Sinne) gegenüber eine billigende oder missbilligende Haltung einnehmen nach Maßgabe bestimmter Eigenschaften“, fällen sie ein „evaluatives Urteil“ (2008, 3, 10). Dieses evaluative Urteil ist für Keller (2008, 3) das „Ergebnis einer reflektierenden Abwägung“. ⁴ Von solcherlei evaluativen Urteilen sind „Geschmacksurteile“ abzugrenzen, die „weder den Anspruch [erheben], rational diskutierbar noch auf irgendeine Weise begründbar zu sein“ und zu deren „Wahrheitsbedingungen nur der Sprecher Zugang hat“ (Keller 2008, 11).

Bewertungen – entweder in Form von Geschmacksurteilen oder reflektierten, begründeten Urteilen – liegen nach Hartung (2000, 128) (Wert-)Maßstäbe zugrunde, die einen bedeutenden „Teil der sozialen Persönlichkeit“ ausmachen. „Sie bestimmen das individuelle Weltbild und leiten das persönliche Handeln und bringen dadurch auch zum Ausdruck, zu welcher sozialen Gemeinschaft eine Person gehört“ (Hartung 2000, 128). Diese Maßstäbe, die nicht zwangsläufig bereits im Vorhinein existieren, sondern die zum Teil erst durch gemeinsame Bewertungsaktivitäten ausgebildet werden, werden im Zuge des Bewertens nicht notwendigerweise von den an der Bewertungsinteraktion beteiligten Personen expliziert (vgl. Baldauf-Quilliatre 2012 211; Hartung 2000, 120) bzw. sind diesen oftmals nicht einmal bewusst: Alltägliche Bewertungen beruhen über weite Strecken auf gesellschaftlichen Gepflogenheiten und/oder individuellen Routinen, ihre normativen und epistemischen (Kultur-)Hintergründe sind Teil entsprechender kommunikativer Praktiken (vgl. Habscheid 2016; Kapi-

³ Vgl. dazu auch Knappe (2016, 195, unter Berufung auf Kant).

⁴ Diese Auffassung von zweckrationalem Handeln (wie von Keller dargelegt) wird im Folgenden nicht geteilt. Stattdessen wird, in Anlehnung an Garfinkel (1960/2012, 56–57; Herv. im Original), davon ausgegangen, dass „die Fähigkeit von jemandem, ‚rational‘ zu handeln – d.h. die Fähigkeit von jemandem, *während er seine Alltagsangelegenheiten betreibt*, alternative Handlungspläne zu berechnen, zu projizieren, die Bedingungen, unter denen er den einen oder den anderen Plan verfolgt, vor dem tatsächlichen Ereignisverlauf auszuwählen, aus einer Auswahl von Mitteln aufgrund seiner technischen Effektivität einem den Vorzug zu geben und so weiter, – von der Tatsache abhängt, dass er dazu fähig sein muss, eine große Bandbreite von Merkmalen der sozialen Ordnung buchstäblich als selbstverständlich anzusehen und in sie zu vertrauen. Um das eine Zehntel seiner Situation, das wie ein Eisberg über dem Wasser liegt, rational zu behandeln, muss er fähig sein, die neun Zehntel, die darunter liegen, als unfraglich und, interessanter noch, als einen unbezweifelbaren Hintergrund von Dingen, die nachweislich relevant für seine Kalkulation sind, aber die erscheinen, ohne bemerkt zu werden, zu behandeln.“

tel 3.4, i.d.B.). Da Bewertungen subjektive „Stellungnahmen“ enthalten, „können sie nicht wie Tatsachenbehauptungen wahr oder falsch, sondern höchstens mehr oder weniger plausibel bzw. für bestimmte Menschen und Gruppen mehr oder weniger akzeptabel sein“ (Bayer 1982, 16).

Zudem ist das, was den jeweiligen Wertzuweisungen im Rahmen des Bewertungsprozesses als Maßstab von den Bewertenden (implizit oder explizit) zugrunde gelegt wird, keineswegs starr und unwiderruflich festgelegt, sondern wird vielmehr im Rahmen von Bewertungen sowie von deren Aushandlungen aktiv hervorgebracht, beansprucht und infrage gestellt (vgl. Lindström & Mondada 2009a, 304). Bewertungen stellen also, so Goodwin & Goodwin (1992, 182), eine Möglichkeit dar, „where participants negotiate and display to each other a congruent view of the events that they encounter in their phenomenal world“. In diesem Zusammenhang spielen auch das Anzeigen und Aushandeln der Gesprächsteilnehmerinnen und -teilnehmer von (an soziale Identität gebundenem) Wissen, Kompetenz und nicht zuletzt des Rechts auf Erstbewertung eine wichtige Rolle (vgl. u.a. Deppermann 2015; Goodwin & Goodwin 1987; Heritage & Raymond 2005).

Wie Bewertungen in der alltäglichen mündlichen Face-to-face-Interaktion zwischen Freunden und Familienmitgliedern produziert und ausgehandelt werden, zeigen u.a. konversationsanalytische Untersuchungen von Pomerantz (1975; 1984) und Goodwin & Goodwin (1987; 1992), die auf Daten aus dem amerikanischen Englisch⁵ basieren, sowie die Untersuchung von Auer & Uhmann (1982), die sich auf deutsche Daten⁶ stützt. Auf Grundlage ihres englischsprachigen Korpus stellt Pomerantz fest, dass eine Erstbewertung in vielen Fällen eine Zweitbewertung nach sich zieht. Sie unterscheidet drei Arten von gleichlaufenden Zweitbewertungen, nämlich „upgrade“, „same evaluation“ und

5 Bei ihren Ausführungen beziehen sich Goodwin & Goodwin auf Audio- und Videoaufnahmen, die bei einem Familienessen, einem Garten-Picknick und einem Telefongespräch zwischen zwei College-Studenten aufgezeichnet wurden (vgl. Goodwin & Goodwin 1987, 4–5), sowie auf Audio- und Videoaufnahmen, die bei Gesprächen zwischen zwei Frauen auf einer Nachbarschaftsparty, bei einem Telefongespräch zwischen zwei Mädchen und in einer Gruppe afroamerikanischer Kinder beim Spielen auf der Straße erhoben wurden (vgl. Goodwin & Goodwin 1992, 153). Den Datenbeispielen bei Pomerantz (1984) ist zu entnehmen, dass diese ebenfalls aus alltäglichen Interaktionssituationen („unspecified context“, Kotthoff 1993, 194) stammen, allerdings wird nicht explizit auf die Datengrundlage verwiesen.

6 Vgl. Auer & Uhmann (1982, 2, Fußnote 2) für Hinweise zur Datengrundlage ihrer Untersuchung.

„downgrade“ (1984, 65–70). „Upgrades“ können gegenüber dem evaluierenden Ausdruck in der Erstbewertung stärker evaluierende Elemente oder einen den evaluativen Ausdruck modifizierenden Intensivierer (Pomerantz 1984, 65) umfassen. Mit einer „same evaluation“ als Zweitbewertung schließt sich die Rezipientin dem Erstbewertenden an, indem der vorausgehende evaluative Ausdruck beispielsweise wiederholt oder als „second in a like series“ gekennzeichnet wird (Pomerantz 1984, 66). Niveaugleiche Bewertungen („same evaluations“) können, so Pomerantz (1984, 67) – im Gegensatz zu eskalierten Bewertungen („upgrades“) – sowohl bei Übereinstimmung als auch bei Nichtübereinstimmung (z.B. als Einleitung derselben) auftreten. „Downgrades“ zeichnen sich durch im Vergleich zur vorangehenden Bewertung abgeschwächte evaluative Elemente aus, werden zumeist von Verzögerungselementen begleitet und können zu einer Modifikation der Erstbewertung führen (vgl. Pomerantz 1984, 68, 70; Auer & Uhmann 1982, 4–5, 10–15). Nach Auer & Uhmann (1982, 21–24) können sich Modifikationen von Erstbewertungen sowohl durch die „Veränderung von Bewertungen“ in Form einer Relativierung als auch durch die „Veränderung des zu bewertenden Referenten“ äußern. In letzterem Fall werden „nur Teilaspekte des ursprünglichen Evaluandums“ angesprochen, wodurch eine Veränderung des Geltungsbereichs „der beanstandeten Bewertung“ erfolgt (Auer & Uhmann 1982, 22). Eine weitere Möglichkeit der Modifikation bietet das Hervorbringen von Argumenten, um die Erstbewertung zu untermauern und die Gesprächspartnerinnen und -partner doch noch zur Zustimmung zu bewegen. Nichtübereinstimmung kann laut Pomerantz (1984, 74) entweder in direktem Kontrast zur vorhergehenden Äußerung realisiert werden und beinhaltet dann „exclusively disagreement components“, oder als schwache Nichtübereinstimmung⁷, die der vorangegangenen Äußerung teilweise zustimmt und teilweise widerspricht. Goodwin & Goodwin (1992) stellen fest, dass Bewertungen eine wiedererkennbare, 3-schrittige Struktur aufweisen: (1) einen „peak of involvement“, dem (2) „visible precursors of that peak“ vorausgehen, welche von den Gesprächsteilnehmerinnen und -teilnehmern genutzt werden können, um das Erreichen des „peak of involvement“ zu koordinieren, sowie (3) „procedures“, die es ermöglichen, sich von diesem Zustand erhöhter gemeinsamer Beteiligung zurückzuziehen (vgl. Goodwin & Goodwin 1992, 181–182). Diese Struktur ist laut Goodwin & Goodwin (1992, 182) ausschlaggebend dafür, wie am Gespräch Beteiligte mit Äußerungen umgehen:

7 Wird in diesem Beitrag als „partielle Übereinstimmung“ bezeichnet.

In order to co-participate in an appropriate fashion at an appropriate moment, recipients track in fine detail the unfolding structure of the speaker's utterance, paying close attention to not only the projective possibilities made available by its emerging syntactic structure (e.g. the type of unit that is **about** to occur), but also the precise way in which it is spoken (e.g. lengthening of sounds within words and intonation changes). The detailed organization of the talk occurring within a turn thus constitutes a most important aspect of the context that participants are attending to, both to make sense out of what is happening at the moment, and as a resource for the organization of their subsequent action. (Goodwin & Goodwin 1992, 182; Herv. im Original)

So ermöglicht die Orientierung an Bewertungen als „projected social actions“ (Lindström & Mondada 2009a, 300) den Beteiligten, ihre Zweitbewertung beispielsweise bereits vor der Finalisierung der noch laufenden Erstbewertung bzw. parallel zu dieser abzugeben (vgl. Goodwin & Goodwin 1992, 162–164).⁸

Auer & Uhmann (1982, 4) unterscheiden in Anlehnung an die von Pomerantz (1984) getroffene dreigliedrige Differenzierung zwei Gruppen von gleichlaufenden Zweitbewertungen, nämlich „Eskalierungen (scaling up), die die ‚Intensität‘ der ersten Bewertung steigern“ und „Deskalierungen (scaling down), die die ‚Intensität‘ der ersten Bewertung verringern“. Eskalierte Bewertungen „sind optimale Reaktionen auf Erste Bewertungen“, indem sie „sequenzterminierend sein [...] können“, Deskalierungen können, wie bereits ausgeführt, im Gegensatz dazu „als Nichtübereinstimmung bzw. Ankündigung einer Nichtübereinstimmung interpretiert werden und zum Aushandeln einer für alle Teilnehmer akzeptableren Einschätzung des Evaluandums führen, also sequenzerweiternd sein“ (Auer & Uhmann 1982, 4). Zwischen Eskalierungen und Deskalierungen ordnen Auer & Uhmann (1982, 4, 8) die „semantisch niveaugleichen“ Zweitbewertungen ein, die sich „manchmal wie Eskalierungen“ und „manchmal wie Deskalierungen [verhalten]“, allerdings „die ‚Intensität‘ der Ersten Bewertung kaum merklich verändern“. Im Gegensatz zu Pomerantz' (1984) dreigliedriger Gruppierung gleichlaufender Zweitbewertungen beschränken sich Auer & Uhmann (1982, 4–5) auf die „Zweiteilung in Eskalierung und

⁸ Als Beispiel führen Goodwin & Goodwin (1992, 163) den folgenden Gesprächsausschnitt an:

(4) Dianne: **Jeff** made en asparagus pie

it wz s : **so** : **goo**:d

→ Clacia: I love it.

Zu „strategischen Vorteilen“ einer zur Erstbewertung in Überlappung geäußerten Gegenbewertung vgl. Auer & Uhmann (1982, 7). Zu „anticipatory completion“ vgl. Lerner (1996).

Deskalisierung“.⁹ Sowohl Pomerantz (1984, 63–64) als auch Auer & Uhmman (1982) stellen auf Basis ihres jeweiligen Korpus fest, dass bei einer großen Zahl von Erstbewertungen diesen zustimmende Zweitbewertungen von den Sprechern als präferiert behandelt werden. Daraus schließen Auer & Uhmman (1982, 5), dass das Vermeiden von Nichtübereinstimmung und die Präferenz¹⁰ für Übereinstimmung „ein durchgängiges konversationelles Prinzip“ darstellt. Da den Sprechern beim Abgeben einer ersten Bewertung „nur geringe Ressourcen“ (Auer & Uhmman 1982, 5) zur Verfügung stehen, um einschätzen zu können, ob sich ihr Gegenüber der Erstbewertung anschließen wird oder nicht, besteht die Gefahr, dass die Erstbewertung „nicht mit einer gleichlaufenden Zweiten Bewertung quittiert wird“ (Auer & Uhmman 1982, 5). Eine daraus folgende potenzielle „Diskrepanz der Meinungen“ (Auer & Uhmman 1982, 5) kann zu einer Expansion der Bewertungssequenz führen.

Die vorangehend aufgeführten Studien konzentrieren sich hauptsächlich auf Bewertungssequenzen in privaten Alltagsgesprächen¹¹. Wie Lindström & Mondada (2009, 302) feststellen, spielen Bewertungen jedoch auch in institutionellen Kontexten eine zentrale Rolle. Jüngere, auf Videodaten basierende und multimodale Ressourcen berücksichtigende Analysen mit Fokus auf institutionelle Settings zeigen, welche Ausprägungen Bewertungsinteraktionen im beruflichen Kontext, beispielsweise in der häuslichen Altenpflege (Lindström & Heinemann 2009), beim Autokauf (Mondada 2009) und bei der Begutachtung von Kleidungsstücken in einem Modeatelier (Fasulo & Monzoni 2009) aufweisen.

9 Zur ausführlichen Begründung dieser Zweiteilung sowie den Einwänden hinsichtlich der von Pomerantz vorgenommenen Dreiteilung vgl. Auer & Uhmman (1982, 29).

10 Vgl. zu Präferenzstrukturen auch Kotthoff (1993, 196), die ausführt: „[...] preference structures are preshaped by institutional requirements, which are not necessarily shared by everybody, and in turn help to create the institutional setting“. Vgl. auch Ayaß (2012, 30–33), die für das ihren Untersuchungen zugrunde liegende Datenkorpus (Gespräche von Zuschauern bei der Rezeption von Fernsehsendungen) feststellt, dass – im Gegensatz zu Pomerantz’ Ausführungen mit Bezug zu Alltagsgesprächen – bei der Fernsehrezeption eine Präferenz für Nichtübereinstimmung zu beobachten ist. Diese Nichtübereinstimmung bezieht sich jedoch nicht auf die Äußerung eines ko-präsenten Sprechers, sondern richtet sich an das im Fernsehen Präsentierte. Starke und direkte Nichtübereinstimmung mit dem Medientext bleibt somit ohne (soziale) Konsequenzen. In der Kommunikation unter den ko-präsenten Zuschauerinnen und Zuschauern innerhalb der jeweiligen Rezeptionsgruppe besteht hingegen, so Ayaß (2012, 32), „a dominance of concordant (agreeing) assessment sequences.“

11 Vgl. Fußnoten 5 und 6 zur Datengrundlage von Goodwin & Goodwin (1987, 1992), Pomerantz (1984) sowie Auer & Uhmman (1982).

Dabei wird deutlich, dass Bewertungen sowohl den jeweiligen institutionellen Kontext mit konstituieren als auch an diesen angepasst werden (vgl. Lindström & Mondada 2009a, 304). Für Lindström & Mondada (2009a, 304, in Anlehnung an Sacks 1972) hängen damit die institutionellen Identitäten der Sprecher und die sozialen epistemischen Positionen zusammen: „In work settings, the rights to assess, as well as the epistemic authority of the assessors, are often related to professional expertise and to institutional membership categories“. Kategorien und Identitäten existieren jedoch nicht von vornherein, sondern werden durch die Produktion und Aushandlung von Bewertungen von den Gesprächspartnerinnen und -partnern aktiv etabliert, beansprucht, zugeschrieben und infrage gestellt, wobei gleichermaßen Übereinstimmung und Nichtübereinstimmung angestrebt werden kann (Lindström & Mondada 2009a, 304). Sowohl auf Basis der vorangehend angeführten Untersuchungen von Bewertungen in institutionellen Kontexten als auch mit Blick auf konversationsanalytische Studien zur Fernsehrezeption (vgl. u.a. Ayaß 2012; Holly, Püschel & Bergmann 2001; Holly & Püschel 1993) sowie unter Berücksichtigung der in Abschnitt 7.4 dieses Beitrags präsentierten Ergebnisse von Bewertungen im Kontext von halböffentlichen Pausengesprächen im Raum des Theaterfoyers zeichnet sich ab, dass die von Pomerantz (1975; 1984), Auer & Uhmann (1982) sowie Goodwin & Goodwin (1987; 1992) konstatierten Bewertungsstrukturen vielmehr dem Kontext und Setting, in dem die Gespräche stattfinden, geschuldet sind, als dass von allgemeingültigen sequentiellen Strukturen der Bewertungsinteraktion die Rede sein könnte. Dass eine Präferenz für Übereinstimmung „ein durchgängiges konversationelles Prinzip“ (Auer & Uhmann 1982, 5) darstellt und Nichtübereinstimmung vermieden wird, ist vor dem Hintergrund des Kontextes als ein Phänomen alltäglicher, privater, geselliger Konversation¹² zu betrachten. Auch in unserem Datenkorpus wird deutlich, dass sich die in frühen konversationsanalytischen Arbeiten dargestellten Bewertungsregularitäten je nach Kontext dynamisch verändern, und – wie Lindström & Mondada (2009a) anführen – von den am jeweiligen Gespräch Beteiligten sowohl Übereinstimmung als auch Nichtübereinstimmung präferiert werden kann (vgl. Abschnitt 7.4.3).

Wie im Zuge von Bewertungsinteraktionen das Recht auf Bewertung und epistemische Autorität von den Teilnehmerinnen und Teilnehmern im Gespräch

¹² Vgl. Kapitel 5, i.d.B., zu Small Talk, homileischem Diskurs und „phatic communion“ im Rahmen geselliger Interaktion.

indiziert wird und welche Auswirkungen die Berücksichtigung des Face¹³ der Beteiligten im Hinblick auf das Management von Wissen und Information hat, untersuchen Heritage & Raymond (2005) auf Basis von Gesprächsdaten aus dem amerikanischen Englisch.¹⁴

7.3 Bewertungen im Kontext der Publikums- und Kunstkommunikation

Welche Rolle spielen nun die in Abschnitt 7.2 dargelegten Bewertungsverläufe im Kontext der Publikums-¹⁵ und Kunstkommunikation? Greifen wir die Kommunikation über Kunst¹⁶ als einen Teil der Publikumskommunikation¹⁷ heraus, so zeigt sich – zumindest für die bisher primär untersuchten Gespräche vor Kunstwerken im Museum –, dass die an ihr beteiligten Personen im Zuge der Interpretation von Kunstwerken scheinbar gewissen Zugzwängen bzw. kommunikativen Aufgaben unterliegen, die von Hausendorf (2005; 2007a; 2011; vgl. auch Thim-Mabrey 2007, 105–106; Hausendorf & Müller 2016a und Kapitel 6, i.d.B.) in das Bezugnehmen, Erläutern, Beschreiben, Deuten und Bewerten aufgefächert werden. Dabei erscheint, so Hausendorf (2012, 95), vor allem das Bewerten im Kontext der Kunstkommunikation oftmals als bestimmender „Zugzwang“, sich „zur Frage des Gefallens [...] irgendwie zu verhalten“¹⁸. Solch ein

13 Vgl. Goffmann (1967) sowie Lerner (1996) zum face-Konzept.

14 Für eine differenzierte Erläuterung der Ressourcen, die den Sprechern im Rahmen von Erst- und Zweitbewertungen bei Übereinstimmung zur Verfügung stehen, um epistemische Autorität anzuzeigen und auszuhandeln, vgl. Heritage & Raymond (2005, 17–22). Für den Umgang mit Wissensasymmetrien beim Management von Dissens in den Pausengesprächen im Theater(foyer) vgl. Abschnitt 7.4.3.

15 Zum Publikumsbegriff sowie zum Umgang des Publikums mit Kunst und Populärkultur vgl. Habscheid et al. (2016a).

16 Da die diesem Beitrag zugrunde liegenden Daten sowie deren Analysen die Kommunikation der Zuschauer über das Theaterstück als Kunst(produkt) fokussieren, wird im Rahmen der weiteren Ausführungen nicht auf die Kommunikation mit und durch Kunst eingegangen. Vgl. zu diesen beiden weiteren Bereichen der Kunstkommunikation u.a. Knape (2016), Filk & Simon (2010) sowie Lüddemann (2009).

17 Dass das Bewerten auch in anderen Kontexten der Publikumskommunikation eine Rolle spielt, zeigt zum Beispiel Ayaß (2012) anhand von Zuschauergesprächen bei der Fernsehrezeption.

18 Kindt (2007, 59) hält dazu fest: „Allen Gattungsvarianten [der Kommunikation über Kunst, C.H.] ist jedoch ein Aufgabenkatalog gemeinsam, der aus den drei Aufgabenkomplexen Sach-

Zugzwang ist, so Kindt (2007, 57), auch daran erkennbar, dass „Kommunikationen über Kunst häufig mit einer pauschalen Vorwegbewertung beginnen und mit einer zusammenfassenden Abschlussbewertung enden“ (vgl. auch Bruder & Ucock 2000, 341). Die Bewertungen können jedoch als Produkte eines gemeinsam hervorgebrachten Aushandlungsprozesses „schnell an Festigkeit verlieren [...], wenn sie auf andere, vielleicht begründeter erscheinende Urteile treffen“ (Klotz 2007, 77, in Anlehnung an Hausendorf 2005). So kann es beim gemeinsamen Bewertungsprozess zu zwischen den Rezipientinnen und Rezipienten divergierenden Bewertungen kommen, die deutlich machen, „dass unterschiedliche Erwartungen an Kunst gerichtet“ und „unterschiedliche Bewertungsstrategien“ angewendet werden; „je nach Vorerfahrungen und persönlichen Interessen“ werden „jeweils andere Bewertungsdimensionen relevant“, „in unterschiedlichem Maße Emotionalisierungstechniken“ eingesetzt und „Bewertungen durch mehr oder weniger plausible Argumentationen“ begründet (Kindt 2007, 57). Inwieweit Bewertungen überhaupt begründet werden, ist laut Kindt (2016, 214) davon abhängig, ob die am Gespräch Beteiligten eine „rationale Diskussion über Kunst“ oder „eine emotionale Exaltation“ anstreben, bei der eine explizite Begründung der Bewertung von den Gesprächsteilnehmerinnen und -teilnehmern nicht beabsichtigt ist.¹⁹ Vor dem Hintergrund des „hohen Imagewert[s] von Kunst“ (Kindt 2007, 68; vgl. auch Hrnkal & Gerwinski 2015, 58 und Müller & Kluwe 2012a, 5) ist mit der Divergenz „persönliche[r] Geschmacksurteile unter den Beteiligten“ zudem die Gefahr verbunden, sich „ge-

verhaltensdarstellung, fakultative Interpretation und Bewertung besteht [...]. Dabei bildet die Darstellung bzw. die Kenntnis einschlägiger Sachverhalte über die jeweiligen Kunstgegenstände und/oder über zugehörige Verarbeitungsprozesse eine sachlogisch kanonische Voraussetzung für Interpretation und Bewertung. Außerdem bauen Bewertungen häufig auf vorausgehende Interpretationen auf.“ Thim-Mabrey (2007, 104) kommt auf der Basis von Analysen schriftlicher Konzertkritiken zu dem Ergebnis, „dass vielfach in einer gewählten Benennung oder in dem Versuch einer Beschreibung Bewertungen mehr oder weniger gewollt mitschwingen“. Vgl. auch Hausendorf (2007a, 34).

19 Vgl. dazu auch Kindt (2007, 65): „Bei der Bewertungsaufgabe ist die Problematik unzulänglicher Begründungen noch gravierender [als bei Interpretationen, C.H.]. Dies hängt mit der Uneinheitlichkeit der Bewertungsergebnisse und ihrer negativen Konsequenzen zusammen. Vor einer kritischen Analyse der Bewertungen für einen Kunstgegenstand muss jedoch gefragt werden, ob und inwieweit die betrachtete Kommunikation überhaupt das Ziel hat, rational begründbare Urteile zu fällen, oder ob es nur darum geht, Kommunikationspartner am eigenen emotionalen Erleben teilhaben zu lassen und sich an der Gemeinsamkeit von Gefühlen zu begeistern.“

sellschaftlich [zu] blamieren [...] als jemand, der nicht ‚dazu gehört‘“ (Hausendorf 2005, 101; vgl. auch Filk & Simon 2010a, 29). Das bedeutet, dass Kunstkommunikation, so Hausendorf (2012, 95), stets auch mit dem „Einnehmen einer bestimmten sozialen Position“ verbunden ist, und „diese Positionierung typischerweise im Rahmen des Bewertens“ von den Beteiligten vorgenommen wird.

Festzuhalten bleibt, dass die gemeinsame Kommunikation „vor Kunstwerken durch eine Vielfalt an Perspektiven gekennzeichnet [ist], die die Teilnehmer durch ihre Handlungen und Interaktionen miteinander in Einklang zu bringen versuchen“ (vom Lehn & Heath 2007, 165). Die Perspektivenvielfalt „bleibt [aber] keineswegs für die Dauer einer Interaktionssequenz fixiert“, sondern unterliegt im Zuge der „Interaktion vor den Werken fortlaufend[er]“ Veränderung (vom Lehn & Heath 2007, 165). Die Aneignung von Kunst (im Museum) vollzieht sich also nicht etwa, wie Schwanitz (1999) es behauptet²⁰, schweigend vor dem betrachteten Objekt, sondern wird „auch im Rahmen anwesenheitsgebundener Kommunikation mit anderen“ (Hausendorf & Müller 2016a, 27) als „joint production“ (vgl. Schwitalla 1993, 68) gemeinsam aktiv vor dem Kunstwerk hervorgebracht.²¹

Die gemeinsame interaktive Aneignung von Kunst(werken) geschieht allerdings nicht nur im Zuge der vorangehend vorgestellten Kommunikation vor (statischen) Kunstwerken (wie z.B. einem Gemälde), sondern ebenso auch im Rahmen von Gesprächen unter Rezipientinnen und Rezipienten performativer Kunst – in diesem Fall im Theater, dem „Ort schlechthin, an dem die Kommunikation der Gesellschaft sich der Kommunikation der Gesellschaft präsentiert“ (Baecker 2005, 14)²². Dabei wird, wie Hrnčal & Gerwinski (2015) zeigen, im Anschluss an die Rezeption eines Theaterstücks dieses nicht nur hinsichtlich der performativen Kunst bewertet. Anknüpfend an und angestoßen durch das ästhetisch Vorgestellte werden Bewertungen von Einzelaspekten und des Theaterstücks in Gänze auch auf die Ebene gesellschaftlicher Sachverhalte außerhalb

20 „Der Diskurs der Kunst ist für den Bildungsbeflissenen am leichtesten zu erlernen. Man schweigt. Der Ort dieses Schweigens ist das Museum. [...] Das Schweigen signalisiert Ergriffenheit. Im Grunde verhält man sich so wie in der Kirche: Man versinkt in Andacht vor den heiligen Bildern“ (Schwanitz 1999, 405).

21 Vgl. Knappe (2016, 221–222) zur sozialen Funktion von Kunst und dem „Aushandeln von Werteordnungen“ im Rahmen der Kommunikation über Kunst, die er als „konversationale Kunstkommunikation“ bezeichnet.

22 Vgl. auch Hausendorf & Müller (2016a, 14, in Anlehnung an Habermas 1962/2006).

des Theaters übertragen (vgl. auch Linz, Hrnal & Schlinkmann 2016).²³ Welche Rolle Rekonstruktionen spielen, um Bewertungen und deren Übertragung auf die Ebene gesellschaftlicher Sachverhalte zu ermöglichen, zeigt Schlinkmann (vgl. Kapitel 8, i.d.B.).

7.4 Bewertungen in Pausengesprächen im Theater(foyer)

Wie bereits angeführt, ist das Bewerten eine zentrale kommunikative Aufgabe bei der gemeinsamen Interpretation von Kunst(werken) in Gesprächen zwischen Kunstrezipientinnen und -rezipienten. Auch das Datenkorpus zu Pausengesprächen unter Theaterzuschauerinnen und -zuschauern zeigt, dass Bewertungen ebenso in der Kommunikation im Anschluss an die Rezeption eines Theaterstücks in hohem Maße von den am Gespräch Beteiligten relevant gesetzt werden. An diese Beobachtung anknüpfend wird im folgenden Abschnitt den Fragen nachgegangen, zu welchem Zeitpunkt im Gespräch die erste Bewertungsinteraktion von den Beteiligten initiiert und auf welche Arten der Initiierung dabei zurückgegriffen wird.

7.4.1 „und?“ – Einstiege in die Bewertungsinteraktion

Bezüglich der Frage, wann der Einstieg in die erste Bewertungsinteraktion erfolgt, können mit Blick auf das Datenkorpus typischerweise zwei Zeitpunkte festgehalten werden: Die Initiierung einer Bewertungssequenz kann zum einen mit dem Gesprächsbeginn zusammenfallen oder unmittelbar, nachdem die Aufnahmegeräte eingeschaltet wurden, erfolgen. Zum anderen kann sie an eine (Vorlauf-)Phase anschließen, in der die Voraussetzungen für das Gespräch sowie Aspekte des Settings thematisiert werden (beispielsweise die Aufnahmesituation²⁴, die Verständigung über den Ort, an dem das Gespräch fortgesetzt werden soll, das Wiedererkennen von Schauspielerinnen und -schauspielern, der Verweis auf räumliche Gegebenheiten der Spielstätte usw.). Unabhängig vom Zeitpunkt der Initiierung werden die Einstiege in eine Bewertungssequenz

²³ In den Gesprächen treten neben Bewertungen des Theaterstücks auch Bewertungen auf, die sich auf die Situation des Pausengesprächs im Foyer, zum Beispiel andere Besucher, beziehen. Zu „setting talk“ vgl. Maynard (1980).

²⁴ Vgl. Kapitel 4, i.d.B.

von den am Gespräch Beteiligten realisiert, indem sie selbstinitiativ eine erste Bewertung abgeben (Ausschnitt 5 bis 7) oder indem sie von ihrem Gegenüber explizit eine erste Bewertung oder Stellungnahme einfordern (Ausschnitt 1 bis 4), wobei der Grad der Spezifizierung variieren kann (z.B. „und?“ vs. „und? wie findest du_s“ usw.). Die nachfolgend angeführten Ausschnitte 1 bis 4 zeigen beispielhaft, wie jeweils ein Sprecher die Bewertungsinteraktion initiiert, indem er die anderen Sprecher zu einer Stellungnahme auffordert.

Das folgende Gespräch (Ausschnitt 1) zwischen Ina und Finn, einem Ehepaar, findet in der Pause des Theaterstücks „Der Streik“²⁵ statt, in dem es um die wirtschaftliche Entwicklung der USA in den 1950er Jahren geht. Ina ist zum Zeitpunkt der Aufnahme im neunten Monat schwanger. Das Gespräch beginnt, indem Ina auf ihre besondere Situation und damit verbunden auf ihren aktuellen körperlichen Zustand²⁶ verweist, was wiederum von Finn kommentiert wird. Ina und Finn verlassen den Theatersaal, klären auf dem Weg ins Theaterfoyer, ob Finns Aufnahmegerät läuft und beschließen, sich ein Getränk zu holen. Ina initiiert im Anschluss daran die Bewertungsinteraktion:

Ausschnitt 1: „und? wie findest du_s“²⁷

069 Ina: und?
 070 (3.8)
 071 Ina: wie findest du_s-
 072 (0.3)
 073 Finn: °hh äh:m_ja GUT.
 074 (1.3)
 075 Ina: ((Lachansatz))
 076 ((laute Hintergrundgeräusche))
 077 Finn: ab und zu ein bisschen SCHWIERIG zu-
 078 (1.1)
 079 Finn: so richtig zu verSTEHN find ich.
 080 (0.3)

²⁵ Vgl. Kapitel 2, i.d.B.

²⁶ Vgl. zu Verweisen von Sprechern auf Aspekte des lokalen Kontexts („local sensitivity“) in Konversationen Erickson (1982) sowie Bergmann (1990).

²⁷ Köln_14-05-10_DerStreik_Gr.1.

Ina fordert Finn mit ihrer nicht näher spezifizierten (Ein-Wort-)Frage „und?“ (Z. 69) zu einer Stellungnahme auf, die jedoch vorerst ausbleibt. Mit der spezifischeren Formulierung „wie *FINdes_du_s-*“ (Z. 71) fordert Ina daraufhin explizit eine Bewertung von Finn ein, ohne den Bewertungsgegenstand („es“) näher auszuführen. Nach kurzem Zögern („*hh äh:m*“) und dem Vorlaufelement „ja“ liefert Finn dann mit dem evaluierenden Adjektiv „GUT“ ohne weitere Beschreibungen oder Begründungen in Zeile 73 die von Ina eingeforderte Bewertung, die von dieser mit Lachen²⁸ (Z. 75) quittiert wird. Im Anschluss daran schränkt Finn seine positive Bewertung mit einer dreifach gehedgten Äußerung („*ab und zu ein bisschen SCHWIERig zu- (1.1) so richtig zu verSTEHN*“), die er zudem explizit subjektiv perspektiviert („*find ich*“, Z. 77–79), vorsichtig ein und verweist damit auf entweder akustisch oder kognitiv bedingte Verständnisschwierigkeiten, ohne eine (explizite) Bewertung hinsichtlich der Qualität zu liefern.

Das Gespräch (Ausschnitt 2) zwischen Titus und Vanessa ereignet sich im Anschluss an das Theaterstück „Die Lücke“²⁹, in dem es um den Nagelbombenanschlag der rechtsextremen terroristischen Vereinigung „Nationalsozialistischer Untergrund“ (NSU) in der Kölner Keupstraße im Jahr 2004 geht. Das Gespräch beginnt mit der Vergewisserung, ob das Aufnahmegerät tatsächlich eingeschaltet ist. Der Einstieg in die erste Bewertungssequenz erfolgt nach einer minimalen Vorlaufphase, in der die Aufnahmesituation thematisiert wird:

Ausschnitt 2: „war schon KRASS“³⁰

002 Titus: jou es Klappt;
003 Vanessa: (alles/es) LÄUFT;
004 (1.5)
005 Vanessa: und?
006 Titus: ja es [war schon KRASS also hehehe]
007 Vanessa: [(sagste) als äh am SCHLUSS,]

Wie bereits im vorherigen Beispiel wird auch in diesem Ausschnitt die erste Bewertungssequenz des Gesprächs mit einer nicht näher spezifizierten (Ein-

²⁸ Der Audioaufnahme ist nicht eindeutig zu entnehmen, ob es sich um einen Lachansatz oder um ein Husten handelt.

²⁹ Vgl. Kapitel 2, i.d.B.

³⁰ Köln_14-07-03_DieLücke_Gr.2.

Wort-)Frage („und?“, Z. 5) initiiert, die Titus dann auch, gefolgt von einem Lachen, in Form einer Bewertung beantwortet („ja es war schon KRASS also hehehe“, Z. 6), ohne dass Vanessa nochmals nachhaken muss. Bei Titus' Erstbewertung bleibt uneindeutig, worauf er sich mit „es“ bezieht und in welcher Art und Weise er etwas als „KRASS“³¹ empfunden hat. Auffällig ist zudem, dass Vanessa Titus zwar zuerst zu einer Stellungnahme auffordert, zugleich aber in Überlappung mit Titus' Bewertung ihre Aufforderung mit „(sagste) als äh am SCHLUSS“ (Z. 7) spezifiziert und somit den Fokus auf den Schluss des Theaterstücks richtet.

Im folgenden Ausschnitt (3) unterhalten sich Anna, Pascal, Annalena und Jasmin im Anschluss an das Theaterstück „Verrücktes Blut“³², das Migration, Bildung und Integration thematisiert. Der Gesprächsausschnitt beginnt, nachdem die Gruppe beschlossen hat, den Theatersaal zu verlassen und sicherstellt, dass die Aufnahmegeräte laufen:

Ausschnitt 3: „das Ende war (.) verwirrend“³³

027 Anna: hat_s euch geFAL[len?]
 028 Pascal: [mh-]
 029 warum durfte lena denn ihre JAcke
 behalten.
 030 Annalena: ((lacht))
 031 Pascal: (.) hm?
 032 Anna: ja weiß ich AU
 1[nich.==lena hatte die ja]
 033 Annalena: 1[(weil ich) SCHLAU war.]
 034 Anna: 2[<<lachend>cke in der TA>sche drin.]
 035 Jasmin: 2[(aber) deine große TAsch]e
 mitgenommen hast?

31 Die Uneindeutigkeit der Bewertung hängt in diesem Fall damit zusammen, dass „krass“ nicht eindeutig negativ oder positiv konnotiert ist. Vgl. dazu auch den Duden-Eintrag (Bedeutungsübersicht) zu „krass“: „1. in seiner Art besonders extrem; 2.a. (besonders Jugendsprache) in begeisterter Weise gut, schön; 2.b. (besonders Jugendsprache) schlecht, furchtbar“ (<http://www.duden.de/rechtschreibung/krass>, 22.07.2016).

32 Vgl. Kapitel 2, i.d.B.

33 Siegen_14-10-26_VerrücktesBlut_Gr.2.

036 (1.0)
 037 Kommentar: ((Alle gehen in das untere Foyer))
 038 Anna: hat_s euch geFALlen?
 039 Jasmin: JA_a:-
 040 Pascal: JOA_a-
 041 Annalena: [+++ .]
 042 Pascal: [das ENde] war-
 043 verWIRrend.
 044 Anna: 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-

Anna initiiert in Zeile 27 die Bewertungsinteraktion, indem sie die anderen Gruppenmitglieder mit der geschlossenen, Übereinstimmung präferierenden Frage „*hat_s euch geFALlen?*“ explizit zu einer Bewertung auffordert. Pascal reagiert darauf mit einem Zögern (Z. 28) und vollzieht einen Themenwechsel, indem er fragt, warum „*lena denn ihre JAcke behalten*“ (Z. 29) durfte.³⁴ In den darauf folgenden Turns (Z. 32–36) gehen die Beteiligten weiter auf Lenas Tasche und die sich darin befindende Jacke ein. Nachdem die Gruppe das Theaterfoyer erreicht hat, erneuert Anna mit der Wiederholung ihrer Frage „*hat_s euch geFALlen?*“ (Z. 38) ihre Aufforderung zu einer Bewertung und markiert die von ihr zu Beginn des Ausschnitts erfragte Bewertung somit als von den anderen Betei-

34 Vermutlich nimmt Pascal an dieser Stelle die Namensgleichheit einer im Stück dargestellten Figur und seiner Gesprächspartnerin zum Anlass, um eine scherzhafte Sequenz zu initiieren.

ligten in nicht ausreichendem Maße geliefert (vgl. Goodwin & Goodwin 1987, 17). Im Gegensatz zu Annas erstem Initiierungsversuch, der von den am Gespräch Teilnehmenden genutzt wurde, über eine spezielle Situation zu scherzen³⁵, hat ihr zweiter Versuch mehr Erfolg: Pascal, Annalena und Jasmin kommen der wiederholten Aufforderung zur Bewertung nach. Auf Jasmins und Pascals zustimmendes „JA_a“ (Z. 39) bzw. „JOA_a“ (Z. 40) folgt Pascals kurze Einschätzung zum Ende des Theaterstücks („das ENde war- verWIRrend“, Z. 42/43). Anna stimmt Pascal zu (Z. 44), schränkt ihre Zustimmung durch ihre Vermutung (Z. 45) jedoch nachfolgend ein, indem sie die Absicht der Beteiligten ins Spiel bringt und damit erstens eine implizite positive Bewertung abgibt und zweitens Pascals Einschätzung als negative Bewertung behandelt („aber ich glaub das war schon EXtra so“, Z. 45)³⁶. Annalena beginnt in Zeile 49 eine vermeintliche Globalbewertung, fährt dann aber einschränkend mit „irgendwie zwischendurch so_n bisschen“ (Z. 51) fort und kommt schließlich zu dem wiederum allgemeineren Geschmacksurteil, dass das Theaterstück „so im ENDeffekt-eigentlich ganz (.) GUT“ (Z. 55/56) war.

Als letztes Beispiel für einen Einstieg in die erste Bewertungssequenz durch eine explizite Einforderung soll der folgende Ausschnitt (4) zwischen Elfriede, Imke, und Mandy dienen. Die drei Gesprächsteilnehmerinnen unterhalten sich in der Pause zwischen den beiden Teilen des Theaterstücks „Alle sieben Wellen“³⁷, in dem die E-Mail-Beziehung eines Paares thematisiert wird. In diesem Beispiel ist der Einstieg in die erste Bewertungssequenz gleichzeitig der Beginn des Gesprächs:

Ausschnitt 4: „vom sit hocker gehaun“³⁸

```
001  Elfriede:  Okay.
002           na (.) HAT_S euch vom sit-
003           (0.4)
004           HOcker gehaun?
005           (0.3)
```

³⁵ Vgl. zu scherzhaften Sequenzen in den Pausengesprächen im Theater(foyer) im Rahmen von Small Talk Kapitel 5, i.d.B.

³⁶ Diese Deutung liegt auch aufgrund der vorangegangenen expliziten Bewertungsaufforderung durch Anna nahe.

³⁷ Vgl. Kapitel 2, i.d.B.

³⁸ Siegen_15-01-14_AlleSiebenWellen_Gr.2.

006 ne?
 007 (1.0)
 008 hmhm?
 009 (0.4)
 010 ja?
 011 (0.3)
 012 Mandy: HA !O:AH!.
 013 Elfriede: (.) ha ha h° (.) war schon
 014 (0.2)
 015 interesSANT=ne?

Unmittelbar zu Beginn des Gesprächs initiiert Elfriede durch ihre ironische Nachfrage „na (.) *HAT_S* euch vom sit- (0.4) *HOcker* gehaun?“ (Z. 2–4) eine Bewertungssequenz. Auf eine nonverbale Reaktion ihrer Gesprächspartnerinnen als Antwort auf ihre Nachfrage könnte die nach einer kurzen Pause angeschlossene Fragepartikel „ne?“ (Z. 6) hindeuten. Nach einer weiteren Pause fordert Elfriede durch ihre Nachfragen „hmhm?“ (Z. 8) und „ja?“ (Z. 10) weitere Bestätigungen der vermutlich nonverbalen Reaktionen ihrer Gesprächspartnerinnen ein. Im Anschluss an Mandys affektive Vokalisation (vgl. Hartung 2000, 124, in Anlehnung an Scherer 1977, 203) in Zeile 12 äußert Elfriede selbst eine Stellungnahme (Z. 13), die durch das Adjektiv „*interesSANT*“ hinsichtlich der Qualität des Theaterstücks offen bleibt. Die durch die Fragepartikel „ne“ (Z. 13) relevant gesetzte Reaktion der anderen Beteiligten bleibt allerdings aus. Stattdessen schließt sich an die von Elfriede eingeleitete Bewertungssequenz eine Sequenz an, in der die Beteiligten über das Bedienen der Aufnahmegeräte sprechen.

Anders als in den vorangegangenen Ausschnitten (1 bis 4), die mit einer Aufforderung zu einer Bewertung beginnen, erfolgen die Einstiege in die erste Bewertungssequenz des Gesprächs in den folgenden Ausschnitten (5 bis 7) mit dem Vollzug einer Bewertung. Betrachten wir dazu zunächst das Gespräch (Ausschnitt 5) zwischen Marina, Christine und Sven, das sich ebenfalls in der Pause des Theaterstücks „Alle sieben Wellen“ ereignet. Auch in diesem Beispiel fällt der Einstieg in die Bewertungsinteraktion mit dem Gesprächsbeginn zusammen:

Ausschnitt 5: „VOLL die gute !LEI!stung“³⁹

001 Marina: oh VOLL gu:t-
 002 ((Musik der letzten Szene des ersten
 Teils läuft weiter))
 003 Marina: die inszeNIerung.
 004 (1.1)
 005 Marina: ja:-
 006 (0.6)
 007 Marina: Aber_ich-
 008 (1.1)
 009 Marina: habt ihr schon AN?
 010 Christine: (ja_JA-) (je) (.) (jetzt JETZT).
 011 (1.1)
 012 Marina: also ich fands RIChtig gut und_ef-
 013 ich hätte nich erwartet dass es nur zu
 ZWEIT also-
 014 komPLETT durchgehend ist.=ne-
 015 Sven: <<lachend> ja> das hatten wir AUCH nich-
 016 also ICH nich er[(wartet.)]
 017 Marina: [ja:-]
 018 Christine: (ERSTmal nich-)
 019 Marina: Aber_äh-
 020 VOLL die gute !LEI!stung.

Das Gespräch beginnt mit einer expliziten Bewertung Marinas in Zeile 1. Auffällig ist, dass Marina zuerst den Intensivierer „VOLL“, gefolgt vom evaluierenden Adjektiv „gu:t“ äußert, bevor sie mit der nachgeschobenen Spezifizierung „die inszeNIerung“ (Z. 3) das Objekt und den Bezugsrahmen ihrer Bewertung verdeutlicht. In Zeile 7 scheint Marina mit „Aber_ich-“ ihre vorangehend positive Globalbewertung einschränken zu wollen, bricht ihre Ausführungen jedoch ab und fragt die anderen Beteiligten, ob sie ihre Aufnahmegeräte bereits eingeschaltet haben. Als Christine dies bejaht, fährt Marina in Zeile 12 mit ihrer positiven Bewertung fort („also ich fands RIChtig gut und_ef-“) und verbalisiert durch „ich hätte nich erwartet dass es nur zu ZWEIT also- komPLETT durchge-

39 Siegen_15-01-14_AlleSiebenWellen_Gr.1.

hend ist.=ne-“ (Z. 13–14) implizit ihre (nicht erfüllten, aber dadurch nicht zu einer negativen Bewertung führenden) Erwartungen an das Theaterstück. Sven stimmt Marinas Ausführungen zu, indem er für sich und Christine als Paar („wir“, Z. 15) spricht, seine Äußerung jedoch im weiteren Verlauf als klar subjektiv perspektiviert und einzig auf sich als Kommentierenden einschränkt („also ICH nich“, Z. 16)⁴⁰. Marina quittiert dies mit einem „ja:“ (Z. 17) und auch Christine schließt sich Svens Äußerung an („ERSTmal nich“, Z. 18). In Zeile 19–20 initiiert Marina einen Fokuswechsel von der Qualität der Inszenierung hin zur Qualität der schauspielerischen Leistung und bewertet auch letztere explizit positiv („Aber_äh- VOLL die gute !LEI!stung.“).

Der folgende Gesprächsausschnitt (6) (vgl. Habscheid 2016, 128–130) zwischen Viktoria und Donata findet im Anschluss an das von ihnen besuchte Theaterstück „Brain and Beauty“⁴¹ statt, in dem es um Schönheitsoperationen geht. Nach dem Schlussapplaus fordert Viktoria Donata zum Verlassen des Theatersaals auf, woraufhin Donata Viktoria fragt, ob sie „noch mal RAUSgehn“ (Z. 5) sollen. Im Anschluss daran initiiert Donata die Bewertungsinteraktion, indem sie eine erste Bewertung äußert.

Ausschnitt 6: „ich hätt ja gern noch EINzelapplaus. geHABT.“⁴²

001	Viktoria:	so.
002		(0.3)
003	Viktoria:	jetzt KOMM.
004		(5.1)
005	Donata:	sollen wir noch mal RAUSgehn?
006		(0.4)
007	Donata:	KOMM.
008		(1.9)

⁴⁰ Vgl. dazu auch Lerner (1996, 305, Herv. im Original): „For example, speaking for oneself (as animator *and* as author/owner of an utterance) seems to be preferred over speaking for another participant (as animator but *not* as author/owner of an utterance), in the sense that voicing a coparticipant’s experiences, actions or viewpoints is recognizably a second alternative to that coparticipant’s speaking on his or her own behalf, whereas voicing one’s own experiences and the like is not ordinarily an alternative to anything.“

⁴¹ Vgl. Kapitel 2, i.d.B.

⁴² Köln_14-04-22_BrainAndBeauty_Gr.1.

009 Viktoria: °hh OH mann- °hh
 010 (5.3)
 011 Viktoria: uah-
 012 (0.3)
 013 Donata: ich hätt ja gern noch EINzelapplaus.
 014 geHABT.
 015 (0.9)
 016 Donata: für diese einzelnen DARsteller?=da warn
 ja so_n paar wirklich S[Uper] ne?
 017 Viktoria: [ja_JA.]

Donata nimmt mit ihrer Äußerung, dass sie „*gern noch EINzelapplaus*“ (Z. 13) gehabt hätte „*für diese einzelnen DARsteller*“, von denen „*so_n paar wirklich SUp(er)*“ (Z. 16) waren, die Leistung der Darsteller in den Blick und bewertet diese explizit als positiv, ohne weiter auszuführen, welche einzelnen Darsteller sie meint. Viktoria reagiert auf Donatas Erstbewertung mit einer Zweitbewertung in Form einer Zustimmung („*ja_JA*“, Z. 17), die sie in Überlappung mit Donatas evaluierendem Adjektiv „*SUp(er)*“ (Z. 16) äußert, bevor Donata ihre Bewertung mit der geteiltes Wissen unterstellenden Partikel „*ja*“ (Z. 16) sowie mit der eine Rezipientenreaktion einfordernden Fragepartikel „*ne?*“ (Z. 16) (vgl. Heritage & Raymond 2005; Fetzer 2000; Goodwin & Goodwin 1992, 162–164) abgeschlossen hat. Sowohl die in Überlappung mit Donata produzierte Zweitbewertung Viktorias als auch die Tatsache, dass sie keine Konkretisierung der in Donatas Bewertung auftretenden Uneindeutigkeit der Referenzen⁴³ („*diese einzelnen DARsteller*“, „*so_n paar*“, Z. 16) einfordert, lässt darauf schließen, dass Viktoria entweder Donatas Bewertung bereits projiziert hat (vgl. Goodwin & Goodwin 1987, 25) oder dass in der vorliegenden geselligen Konversation im Rahmen des Pausengesprächs eine Konkretisierung der angedeuteten Referenzen nicht nötig ist (vgl. Linz, Hrnkal & Schlinkmann 2016). Die durch Donata initiierte Bewertungssequenz, die die schauspielerische Leistung als Teilaspekt des Theaterstücks zum Gegenstand der Bewertung macht, wird von Viktoria durch eine Zweitbewertung in Form von Zustimmung abgeschlossen.

Im nachfolgenden Ausschnitt (7) aus einem Gespräch zwischen Gudrun und Susanne in der Pause des Theaterstücks „Der Kaufmann von Venedig“⁴⁴ erfolgt

⁴³ Vgl. Deppermann (2015, 8) zur Wahl von Referenzformen im Rahmen des *recipient design*.

⁴⁴ Vgl. Kapitel 2, i.d.B.

der Einstieg in die Bewertungsinteraktion, nachdem eine der Gesprächspartnerinnen die Größe der Bühne und das Bühnenbild kommentiert hat.

Ausschnitt 7: „im grunde KEIne requisiten“⁴⁵

- 103 Gudrun: hast du son theaterstück schonmal gesehen
mit so ner RIEsigen [langen] [bühne-]
- 104 Susanne: [nä:] [mit so ner]
LANGen hab ich noch nie [(gesehen)]
- 105 Gudrun: [und] im
grunde KEIne requisiten außer zwei-
- 106 Susanne: ja-
- 107 Gudrun: SOfas-
- 108 (3.4)
- 109 Susanne: ja ich finds auch COOL dass_es_so::.
110 (0.6)
- 111 Susanne: mit MUSical:.
112 (0.4)
- 113 Susanne: QUA:si (.) elementen ist.
114 (des_ist) SCHON:-
115 (0.7)

Susanne gibt in Zeile 109 mit *„ja ich finds auch COOL dass_es_so::. (0.6) mit MUSical: (0.4) QUA:si (.) elementen ist.“* (Z. 109–113) eine erste Bewertung ab, die sie zusätzlich durch *„ich finds“* als subjektiv kennzeichnet. Die Bewertung Susannes ist ein Indiz dafür, dass sie Gudruns Frage in Zeile 103 als Aufforderung zur Bewertung bzw. ihre Beschreibung der Bühne nachträglich als Bewertung deutet. Mit ihrer Bewertung wendet sich Susanne von dem von Gudrun in den Blick genommenen Aspekt des Bühnenbilds ab und fokussiert die Inszenierung des Theaterstücks (*„dass_es_so::. (0.59) mit MUSical: (0.41) QUA:si (.) elementen ist.“*, Z. 109–113). Ihr nachgesetztes *„(des_ist) SCHON:-“* (Z. 114) projiziert zwar eine Expansion ihrer Bewertung, Susanne führt diese allerdings nicht weiter aus.

⁴⁵ Köln_14-05-17_DerKaufmann_Gr.2.

Die in diesem Abschnitt exemplarisch für das Gesamtkorpus angeführten Gesprächsausschnitte (1 bis 7) zeigen, dass Einstiege in initiale Bewertungssequenzen von den Gesprächsbeteiligten im bereits angeführten Kontext entweder als Ein-Wort-Frage („und?“), als näher spezifizierte offene Frage („und? wie *FINdes_du_s-*“), als geschlossene Frage („*hat_s euch geFAllen?*“) oder als ironisierte geschlossene Frage („*na (.) HAT_S euch vom sit- (0.38) HOcker gehaun?*“) sowie durch eine selbstinitiierte Erstbewertung realisiert werden und an verschiedenen Zeitpunkten im Gespräch erfolgen können. Ebenso sind die Ausschnitte Beispiele für die Beobachtung, dass in den Pausengesprächen im Theater(foyer) das Bewerten des Theaterstücks von den Sprechern als eine zentrale Aufgabe behandelt und von ihnen offensichtlich als geteilte Praxis vorausgesetzt wird.⁴⁶ Dies ist unter anderem daran festzumachen, dass der Einstieg in die Bewertungsinteraktion bei einem Großteil der Gespräche mit dem Einstieg in das Pausengespräch zusammenfällt (oder zumindest im Anschluss an die – der Aufnahmesituation geschuldeten – gegenseitige Absicherung der funktionierenden Aufnahmegeräte und/oder im Anschluss an die Aushandlung des anvisierten Zielortes beim Verlassen des Theatersaals). Dass dem Bewerten im vorliegenden Kontext in der Perspektive der Beteiligten ein hoher Stellenwert zukommt, zeigt sich nicht nur an der Art des Einstiegs, sondern auch an den Reaktionen der Gesprächspartnerinnen und -partner (beispielsweise mit einer ersten Bewertung als Antwort auf die offene Ein-Wort-Frage „und?“ oder mit einer Zweitbewertung als Reaktion auf eine Erstbewertung).

7.4.2 „ja das **STIMMT**. ganz **OHne** ist (das **!NICH!**).“ – Verläufe der Bewertungsinteraktionen

Im vorangehenden Abschnitt (7.4.1) wurde der Stellenwert von Bewertungen als eine den Pausengesprächen im Theater(foyer) durch die an ihnen Beteiligten zugeschriebene zentrale Aufgabe aufgezeigt. Anknüpfend an die Betrachtung von Einstiegen in die Bewertungsinteraktion stehen in diesem Abschnitt (7.4.2) der weitere Verlauf von Bewertungsinteraktionen sowie dessen spezifische Ausprägungen im Mittelpunkt. Es wird vor dem Hintergrund der in Abschnitt 7.2 angeführten konversationsanalytischen Studien den Fragen nachgegangen,

⁴⁶ Und zwar unabhängig davon, ob die Aufnahmesituation an der Stelle für die Beteiligten eine Rolle spielt oder nicht (vgl. auch Kapitel 4, i.d.B.).

welche thematischen sowie sequenziellen Verläufe die in diesem Beitrag präsentierten Bewertungsinteraktionen aufweisen und wie die am Gespräch Beteiligten im Zuge der Bewertungsinteraktion Bewertungen gemeinsam produzieren, aushandeln und gegebenenfalls transformieren, indem sie Bewertungsgegenstände durch intradiegetische⁴⁷ Verweise auf der ästhetisch-performativen Ebene („das äh (.) BÜHnenbild find ich hier *SUper klasse*“, vgl. Ausschnitt 9) und auf der globalen Ebene des Theaterstücks („*aber isch gut geMACHT gell*“, vgl. Ausschnitt 10) oder durch extradiegetische Verweise auf einer allgemeinen, gesellschaftlichen Ebene („*also ich habe in gewissen BILdern- (0.7) leute der GEGenwart- (0.7) geSEhen. (0.5) im verHALtensmuster. (1.0) geNAU so:- (0.5) arroGANT. =überHEBlich.*“, vgl. Ausschnitt 12) in den Fokus ihrer Bewertungen rücken (vgl. auch Hrnčal & Gerwinski 2015, 57–59). Vor allem im Zuge erster Bewertungen spielen auch damit beanspruchte epistemische Rechte der Beteiligten sowie die ihnen zur Verfügung stehenden Ressourcen für die Aushandlung dieser Rechte durch Zuweisung oder Zurückweisung (vgl. Heritage & Raymond 2005) eine Rolle.

Kommen wir dazu auf das Gespräch zwischen Donata und Viktoria im Anschluss an das Theaterstück „Brain and Beauty“ zurück (vgl. Habscheid 2016, 128–130). In Abschnitt 7.4.1 wurde bereits dargestellt, wie die beiden Gesprächspartnerinnen unmittelbar nach dem Schlussapplaus am Ende des Theaterstücks in die Bewertungsinteraktion einsteigen (vgl. Ausschnitt 6): Donata thematisiert ein sich an den Applaus anschließendes Bedürfnis, die gute schauspielerische Leistung durch Einzelapplaus honorieren zu können, was ihr jedoch verwehrt blieb. Nachdem die Bewertungssequenz mit Viktorias, parallel zu Donatas Erstbewertung und als Zustimmung realisierter Zweitbewertung abgeschlossen ist, entsteht eine kurze Pause, die Viktoria zum Anlass nimmt, eine neue Bewertungssequenz zu initiieren, die im Vergleich zur Bewertungssequenz in Ausschnitt 6 eine Zweitbewertung mit nur eingeschränkter Zustimmung aufweist:

⁴⁷ Vgl. zu intra- und extradiegetischen Bezügen in den Foyergesprächen Hrnčal & Gerwinski (2015, 49, in Anlehnung an Burger 2005, 403–404): „Intradiegete Bezüge verweisen auf die inhaltliche ‚Welt‘ des Stücks, wohingegen mit extradiegeten Bezügen auf die Verortung eines Stücks in der realen Welt verwiesen wird.“

Ausschnitt 8: „ja aber so blaSIERT sind sie nun mal“⁴⁸

019 Viktoria: aber weißte WAS- das thema hat mich_n
bisschen geLANGweilt.
020 (0.6)
021 Viktoria: °h also DIEse (.) diese (.) ähm- (.)
((schmatzt))
022 (0.3)
023 Viktoria: wo der eine <<len> ARZT> dann immer
wieder anf[ing.]
024 Donata: [WAS?]
025 Viktoria: weißte der eine a (.) arzt mit seim
monoLOG da.
026 (0.3)
027 Viktoria: °hh mhoh-
028 (0.3)
029 Viktoria: das fand ich_n bisschen LANGweilig.
030 (1.1)
031 Donata: ja aber so blaSIERT sind sie nun mal.
032 Viktoria: ja <<lachend> wahrSCHEINlich.>
033 Donata: ((lacht))
034 (7.2)

Viktoria projiziert mit „*aber weißte WAS*“ ihre dann folgende Bewertung mit dem intradiegetischen Verweis, dass sie das Thema „*n bisschen geLANGweilt*“ (Z. 19) habe. Als eine sofortige Reaktion Donatas auf ihre Erstbewertung ausbleibt, führt Viktoria ihre Bewertung weiter aus, indem sie durch die entsprechende prosodische Imitation der Sprechweise eines der im Stück dargestellten Ärzte Donatas Aufmerksamkeit auf eine bestimmte Stelle im Theaterstück lenkt, nämlich „*°h also DIEse (.) diese (.) ähm- (.) ((schmatzt)) (0.3) wo der eine <<len> ARZT> dann immer wieder anf[ing.]*“ (Z. 21–23). Dabei fällt auf, dass Viktoria – entgegen ihrer Ankündigung, das Thema habe sie gelangweilt – in der Spezifizierung ihrer Bewertung nicht etwa das Thema des Theaterstücks auf der globalen Ebene, sondern eine der im Stück agierenden Figuren oder den diese Figur verkörpernden Schauspieler auf der ästhetisch-performativen Ebene in den

48 Köln_14-04-22_BrainAndBeauty_Gr.1.

Fokus nimmt. Kurz bevor Viktoria zum Abschluss ihrer Erläuterung kommt, hakt Donata mit einem „WAS?“ (Z. 24) nach, woraufhin Viktoria ihre vorherige Spezifizierung um „*weißte der eine a (.) arzt mit seim monoLOG da.*“ (Z. 25) expandiert und in Zeile 29 ihre Explikation mit einem zusammenfassenden, ihre Erstbewertung aufgreifenden „*das fand ich_n bisschen LANGweilig*“ als abgeschlossen rahmt. Viktoria spezifiziert weder, welches Thema sie meint, auf welchen Charakter und welchen Monolog sie mit „*der eine a (.) arzt mit seim monoLOG da*“ (Z. 25) referiert, noch worauf sich das zusammenfassende „*das fand ich_n bisschen LANGweilig.*“ (Z. 29) bezieht, was von Donata allerdings keineswegs moniert wird.

Dieser Ausschnitt illustriert mit Blick auf den thematischen Verlauf, wie die beiden Gesprächspartnerinnen den Bewertungsgegenstand von der globalen („*das thema*“) über die ästhetisch-performative („*der eine a (.) arzt mit seim monoLOG da*“) bis hin zur allgemeinen, gesellschaftlichen Ebene („*aber so blaSIERT sind sie nun mal*“) wechseln und damit ein Übertragen (vgl. Linz, Hrnal & Schlinkmann 2016) der im Stück präsentierten Verhältnisse auf gesellschaftliche Verhältnisse vollziehen. Hinsichtlich des sequenziellen Verlaufs ist zu beobachten, dass eine Zweitbewertung durch Donata auf Viktorias Erstbewertung ausbleibt, woraufhin Viktoria den Bewertungsgegenstand wechselt und diesen einer erneuten (Erst-)Bewertung unterzieht. Donata reagiert darauf mit einer nur partiell zustimmenden Zweitbewertung („*ja aber so blaSIERT sind sie nun mal.*“, Z. 31). Viktoria quittiert Donatas Bewertung mit einem lachend realisierten „*wahrSCHEINlich*“ (Z. 32), woraufhin Donata ebenfalls zu lachen beginnt. Die Bewertungssequenz wird im Weiteren von keiner der beiden Sprecherinnen expandiert, sondern von ihnen als abgeschlossen behandelt.

Im nachfolgenden Ausschnitt (9) wird deutlich, wie die am Gespräch Beteiligten Nichtübereinstimmung⁴⁹ im Verlauf der Bewertungssequenz bearbeiten. Holger und Adelheid unterhalten sich in der Pause des Theaterstücks „Der Kaufmann von Venedig“⁵⁰. Bevor die Bewertungssequenz von Holger initiiert wird, sind Probleme mit dem Einschalten des Aufnahmegeräts von Hildegard sowie private familiäre Aktivitäten Thema des Gesprächs. Während des im Folgenden referierten Gesprächsausschnitts verlassen die Sprecher den Theater-

⁴⁹ Vgl. auch Abschnitt 7.4.3 dieses Beitrags, in dem eine detailliertere Betrachtung von Disensmanagement in den Foyer-Gesprächen erfolgt.

⁵⁰ Vgl. Kapitel 2, i.d.B.

saal. Holgers Einstieg in die Bewertungssequenz schließt unmittelbar an Adelheids Äußerung an, sie würde „*hier*⁵¹ *immer den LEUten in die HACKen*“ treten:

Ausschnitt 9: „super klasse find ich jetzt en bisschen übertrieben“⁵²

088 Holger: also das äh [(.)] BÜHnenbild find ich
 089 Adelheid: [ja]
 090 Holger: hier SUpEr klasse.
 091 ach !ECHT!?
 092 Holger: du !NICH!?
 093 Adelheid: (öh öh pf) also SUpEr KLASse find ich
 jetzt en BISSchen überTRIEben aber (äh)-
 094 Holger: also für das was ich [SONST so:] hier
 095 Adelheid: [ja]
 096 Holger: schon geSEhen [habe ich find]
 097 Adelheid: [ach SO]
 098 Holger: ₁[das (irgendwie) TOLL]
 099 Adelheid: ₁[ok im verGLEICH]
 100 Holger: ₂[(mit DIEser)]-
 101 Adelheid: ₂[ich find das] AUCh gut JA.
 102 Holger: auch mit dem LICHT-
 103 das hat mir AUCh gut geFALlen.
 104 Irmgard: gehn wa RAUS?
 105 ja ne?
 106 bei dem schönen WETter gehn wa RAUS
 [oder]?
 107 Holger: [ja] oke:.
 104 Adelheid: könn wa MACHen ja-
 105 Holger: gehn wa RAUS ja.
 106 (0.8)

51 Bezieht sich auf die aktuelle Gesprächssituation, nämlich das Verlassen des Theatersaals.

52 Köln_14-05-24_DerKaufmann_Gr.1.

Holger nimmt durch den intradiegetischen Verweis „also das äh (.) BÜHnenbild find ich hier *SUP*er klasse“ (Z. 88ff.) den Bewertungsgegenstand Bühnenbild auf der ästhetisch-performativen Ebene in den Fokus und bewertet dieses mit der Gradpartikel „*SUP*er“ und dem evaluierenden Adjektiv „*klasse*“ explizit positiv. Mit Blick auf den thematischen Verlauf der Bewertungssequenz fällt auf, dass erst „mit dem LICHT“ ein expliziter Wechsel des Bewertungsgegenstands von Holger in Zeile 102 vorgenommen wird, dieser Wechsel – im Gegensatz zu Ausschnitt 8 – jedoch keinen Wechsel der Ebenen zur Folge hat. Irmgard initiiert daraufhin mit „*gehn wa RAUS?*“ (Z. 104) einen Wechsel des Gesprächsthemas. Hinsichtlich des sequenziellen Verlaufs wird Folgendes deutlich: Adelheids Reaktion auf Holgers subjektivierte („find ich“, Z. 88) Erstbewertung mit der extrem steigend intonierten Nachfrage „*ach /ECHT /?*“ (Z. 91), mit der sie, mittels der Interjektion „*ach*“ und des Adjektivs „*ECHT*“, ihre Verwunderung zum Ausdruck bringt und eine Erläuterung Holgers relevant setzt, führt zu einer Sequenzexpansion. An Holgers, sich Adelheids Nachfrage anschließender, ebenfalls extrem steigend intonierter, geschlossener Nachfrage „*du /NICH /?*“ (Z. 92) zeigt sich, dass er Adelheids Äußerung in Zeile 91 als Nichtübereinstimmung projizierendes Vorlaufelement deutet und gleichzeitig die Beantwortung seiner Frage durch Adelheid relevant setzt. In Zeile 93 liefert Adelheid nach kurzem Zögern („*öh öh pf*“) die Antwort, indem sie Holgers Bewertung „*SUP*er *KLAS*se“ aufgreift und diese subjektiviert („find ich“) sowie, durch die Gradpartikel „*en* *BIS*schen“ abgemildert, als „über*TRIE*ben“ einstuft. Mit „*aber (äh)*“ projiziert sie weitere Ausführungen, die sie allerdings nicht abschließt. Initiiert durch die von Adelheid geäußerte Nichtübereinstimmung rechtfertigt Holger seine Erstbewertung, indem er in Zeile 94, in Form eines Vergleichs zu anderen Theaterstücken, die er „*SONST so:*“ am aktuellen Spielort „*schon geSEhen*“ hat, implizit und andeutend auf Wertmaßstäbe verweist, die seiner Bewertung zugrunde liegen und eine Veränderung des Geltungsbereichs der von Adelheid beanstandeten Bewertung vornimmt (vgl. zur Veränderung des Geltungsbereichs von Bewertungen auch Auer & Uhlmann 1982, 22). Im direkten Anschluss scheint er, mit einer weiteren, subjektivierten („find ich“) und gehedgten⁵³ („*irgendwie*“),

⁵³ Dass Holger – im Gegensatz zu seiner sehr stark positiven, ohne Abschwächungen produzierten Erstbewertung – seine Anschlussbewertung, ausgelöst durch die von Adelheid Dissens implizierende negative Bewertung von Holgers Erstbewertung, mit „*irgendwie*“ (Z. 94) hedgt, gibt einen Hinweis auf die bereits in Abschnitt 7.2 angesprochene, mit dem Bewerten im vorliegenden Kontext verbundene Face-Bedrohung.

explizit positiven Bewertung („TOLL“) einen weiteren Gegenstand („mit *DIE-ser*“) auf der ästhetisch-performativen Ebene in den Fokus zu nehmen, ohne allerdings seine Äußerung weiter auszuführen. Adelheid äußert in Zeile 97, in Überlappung mit Holgers Ausführungen, den Erkenntnisprozessmarker (vgl. Imo 2009) „*ach SO*“ und verbalisiert daran anschließend, ebenfalls in Überlappung mit Holgers weiterer Bewertung, den von Holger dieser implizit zugrunde gelegten Wertmaßstab mit der Reziprozitätsdemonstration (vgl. Kallmeyer 1979, 93) „*ok im verGLEICH*“. Adelheid konzidiert in Zeile 101 und schließt sich mit „*ich find das AUCH gut JA*“ Holgers Erstbewertung an. Holger fährt daraufhin mit einer neuen, explizit positiven Erstbewertung („*auch mit dem LICHT- das hat mir AUCH gut geFALlen*“, Z. 102/103) fort, die von den anderen Gesprächsteilnehmerinnen jedoch (vorerst)⁵⁴ nicht aufgegriffen wird. Stattdessen initiiert Irmgard mit „*gehn wa RAUS?*“ (Z. 105) einen Wechsel des Gesprächsorts.

Das folgende Gespräch (Ausschnitt 10) zwischen Victoria und Ulrich findet in der Pause des Theaterstücks „Der gute Mensch von Sezuan“⁵⁵ statt. Dem vorliegenden Ausschnitt geht eine Gesprächsphase voran, in der sich die beiden, zusammen mit der auch zur Besuchergruppe gehörenden Lola zuerst über die vielen Raucher unter den Theaterbesucherinnen und in der ganzen Stadt echauffieren und daran anschließend ihre Getränkewünsche äußern, bevor Victoria die Bewertungssequenz mit einer Bewertung hinsichtlich der Länge des Stücks auf der globalen Ebene initiiert:

Ausschnitt 10: „die kuLISSen sind originell“⁵⁶

210 Victoria: für !MICH! war_s natürlich wieder_s
 <<lachend< GLEIche.
 211 weisch>?
 212 war BISSL-

⁵⁴ Nach der minimalen Pause in Zeile 106 (vgl. Ausschnitt 9) greift Adelheid den von Holger angesprochenen Einzelaspekt auf („*das mit dem LICHT*“), ohne diesen einer Bewertung zu unterziehen. Stattdessen nimmt sie mit „*aber wer doch SÜper ist sind diese beiden VÖgel oder*“ einen anderen Einzelaspekt, nämlich im Stück agierende Figuren, in den Blick, die sie dann explizit positiv („*SÜper*“) bewertet. Auf diese Bewertungssequenz wird hier allerdings nicht weiter eingegangen.

⁵⁵ Vgl. Kapitel 2, i.d.B.

⁵⁶ Köln_14-10-02_Sezuan_Gr.1.

213 (0.2)
 214 Victoria: zu LANG-
 215 (2.1)
 216 Victoria: °h aber isch gut geMACHT gell?
 217 (0.7)
 218 Ulrich: joa?
 219 (0.5)
 220 Ulrich: ich find vor ALlem so diese:.
 221 (0.4)
 222 Ulrich: die kuLISSen sind originell.
 223 Victoria: JA_a-
 224 deo zuschauer KONNT_S ++.
 225 Ulrich: ALso äh äh-
 226 taBAKladen-
 227 au[s-]
 228 Victoria: [JA_]ja-
 229 [((lacht))]
 230 Ulrich: [aus müllc]onTAIner?
 231 (0.6)
 232 Victoria: doch-
 233 das HAT was.
 234 ja-
 235 (0.2)
 236 IS originell.
 237 (2.2)

Victoria unterstellt zu Beginn der Bewertungssequenz mit „für !MICH! war_s natürlich wieder_s <<lachend<GLEiche weisch>?“ (Z. 210) gemeinsames Hintergrundwissen und fährt dann fort, indem sie den ersten Teil des Theaterstücks mit „war BISSL- (0.2) zu LANG“ (Z. 212–214) einer abgeschwächten, negativen Erstbewertung auf der Globalebene unterzieht. Eine Reaktion Ulrichs auf Victorias Erstbewertung bleibt aus, woraufhin Victoria nach einer kurzen Pause die Inszenierung des Stücks – in Kontrast zu ihrer negativen Erstbewertung – in Form einer deklarativen Bewertung, die keine Abschwächungs- oder Verstärkungsmarker enthält (vgl. Heritage & Raymond 2005, 19) positiv evaluiert („°h aber isch gut geMACHT“, Z. 216). Mit der Fragepartikel „gell?“ (Z. 216) setzt sie eine Stellungnahme Ulrichs relevant, stuft das von ihr durch die deklarative Bewertung beanspruchte epistemische Recht zurück und indiziert, dass Ulrich aufgrund seines Zugangs zum Bewertungsgegenstand über die gleichen Rechte

zur Evaluation verfügt (vgl. Heritage & Raymond 2005, 23). Ulrich stimmt Viktoria zu („*joa?*“, Z. 218)⁵⁷ und nimmt bei seiner darauf folgenden positiven und subjektivierten Erstbewertung („*ich find vor ALlem so diese: (0.4) die kuLISsen sind originell.*“, Z. 220–222) einen Aspekt der ästhetisch-performativen Ebene als Bewertungsgegenstand in den Fokus. Victoria stimmt in Zeile 223 („*JA_a*“) Ulrich zu und dieser spezifiziert mit „*ALso äh äh- taBAKladen- aus aus müllcon-TAIner?*“ (Z. 225–226) den zuvor benannten Bewertungsgegenstand („*die kuLISsen*“). Victoria finalisiert die von ihr initiierte Bewertungssequenz mit ihrer schlussfolgernden, gleichlaufenden Bewertung „*doch- das HAT was. ja- (0.2) IS originell*“ (Z. 232–236)⁵⁸, mit der sie sich Ulrichs Bewertung anschließt.

In diesem Ausschnitt erfolgt, durch den intradiegetischen Verweis Ulrichs, „*die kuLISsen*“ seien „*originell*“ (Z. 222), ein Wechsel der Bewertungsgegenstände und damit einhergehend, wie in Ausschnitt 8, auch ein Wechsel von der globalen hin zur ästhetisch-performativen Ebene. Mit Blick auf den sequenziellen Verlauf weist der Ausschnitt eine ähnliche Entwicklung wie Ausschnitt 8 auf, allerdings ohne Dissens: Die ausbleibende Zweitbewertung Ulrichs hat eine weitere Erstbewertung Victorias zur Folge, die eine Reaktion Ulrichs relevant setzt. Ulrich liefert diese als gleichlaufende Zweitbewertung in Form einer Zustimmung und nimmt daran anschließend eine neue Erstbewertung vor, die von Victoria ebenfalls mit gleichlaufender Zustimmung quittiert wird.

Kehren wir nun noch einmal zum Gespräch zwischen Marina, Christine und Sven in der Pause des Theaterstücks „Alle sieben Wellen“ zurück. Nachdem Marina mit einer selbstinitiativen Erstbewertung des Stücks (vgl. Ausschnitt 5) das Gespräch eröffnet hatte und nachdem die Gruppe über die Buchvorlage zum Theaterstück gesprochen hat, initiiert Sven eine neue Bewertungssequenz, indem er das Theaterstück global bewertet:

⁵⁷ Ulrichs steigend intoniertes „*joa?*“ könnte auch als Nichtübereinstimmung ankündigendes Vorlaufelement gedeutet werden. Vor dem Hintergrund seiner Folgeäußerung erscheint eine Deutung als Zustimmung implizierende, gleichlaufende Zweitbewertung naheliegend.

⁵⁸ Vgl. Heritage & Raymond (2005, 26): „speakers achieve epistemic alignment by downgrading rights to assess in first position and upgrading them in second position. The [confirmation + agreement] format is most commonly used in response to interrogatively formed assessments, particularly those deploying tag questions“.

Ausschnitt 11: „is schon ne GLANZleistung“⁵⁹

097 Sven: aber es ist !SCHON!_n bisschen
ANstrengend.
098 also primär die gute FRAU.
099 (0.5)
100 Sven: ACHtung-⁶⁰
101 die ist sogar eher_en biss[chen MEHR]-
102 Marina: [nja:-]⁶¹
103 Sven: wie GUT anstrengend.
104 (1.3)
105 Marina: JA::_also-
106 [is schon ne GLANZleistung]-
107 Christine: [(BEIde ein bisschen anstrengend.)]
108 Marina: wenn man die GANze zeit-
109 ähm den TEXT hat-
110 °h und vor ALlen dingen-
111 °h also ich fand es auch SPRACHlich sehr
gut.=weil-
112 (.) öhm.
113 (0.3)
114 Marina: WIE die aufeinander reagieren.
115 (4.8)
116 Sven: hm.
117 (0.7)
118 Marina: und AUCH ähm-
119 dass man so UMSchaltet-
120 EINFach mal ähm-
121 beTRUNken zu spie:len-

59 Siegen_15-01-14_AlleSiebenWellen_Gr.1.

60 Aus der Audioaufnahme geht nicht deutlich hervor, ob diese Äußerung von Sven stammt. Da die Gruppe sich auf dem Weg vom Theatersaal ins Foyer befindet, ist davon auszugehen, dass sich die Äußerung auf die aktuelle Situation und nicht auf das aktuelle Gesprächsthema bezieht.

61 Dieses Rückmelde- bzw. (Ver-)Zögerungssignal Marinas könnte vor dem Hintergrund ihrer Erläuterungen ab Zeile 105 bereits als Vorlaufelement auf ihre mit Svens Erstbewertung nicht übereinstimmende Zweitbewertung hinweisen.

122 und.
 123 (0.3)
 124 Marina: ähm.
 125 (0.6)
 126 Marina: mal NÜCHte:rn_und-
 127 (0.6)
 128 Sven: ja das STIMMT.
 129 ganz OHne ist [(das !NICH!.)]
 130 Marina: [ja::-]
 131 Sven: (keine FRA[ge.])
 132 Marina: [j]a.
 133 (1.4)

Mit „*aber es ist !SCHON!_n bisschen ANstrengend*“ (Z. 97) gibt Sven eine abgemilderte, negative Erstbewertung des Theaterstücks auf der globalen Ebene ab, die er anschließend spezifiziert, indem er mit dem intradiegetischen Verweis auf eine im Stück agierende Figur („*also primär die gute FRAU*“, Z. 98) einen Wechsel des Bewertungsgegenstands von der globalen zur ästhetisch-performativen Ebene vornimmt und mit einer weiteren, Abschwächungsmarker und das positiv evaluierende Adjektiv „GUT“ als Intensivierer umfassenden Bewertung feststellt, dass die Frau im Stück „*sogar eher_en bisschen MEHR- wie GUT anstrengend*“ (Z. 101–103) ist, ohne seine Bewertung zu begründen. Marina gibt daraufhin mit „*JA::_also- is schon⁶² ne GLANZleistung- wenn man die GANze zeit- ähm den TEXT hat*“ (Z. 105–109) eine positive Zweitbewertung ab, während Christine in Zeile 107 mit Marinas Zweitbewertung überlappend feststellt, dass „*BEIde⁶³ ein bisschen anstrengend*“ waren. Mit „*und vor ALLEN dingen- °h also ich fand es auch SPRACHlich sehr gut.*“ (Z. 110–111) gibt Marina eine weitere positive und subjektivierte Bewertung ab, die sie nachfolgend begründet („*weil- (.) öhm. (0.3) WIE die aufrinander reagieren. (4.8) und AUCH ähm- dass man so UMSchaltet- EINFach mal ähm- beTRUNken zu spie:len- und. (0.3) ähm. (0.6) mal NÜCHte:rn_und*“, Z. 111–126). Sven stimmt Marina in Zeile 128 zu („*ja das STIMMT*“) und scheint – im Vergleich zu seiner Erstbewertung in Zeile 97–103, Marinas Perspektive übernehmend – einzulenken, indem er feststellt: „*ganz OHne ist*

⁶² Die Partikel „*schon*“ projiziert an dieser Stelle bereits Widerspruch zur Äußerung von Sven. Vgl. auch Abschnitt 7.4.3.

⁶³ „*BEIde*“ bezieht sich hier auf die beiden einzigen im Stück agierenden Figuren.

(*das !NICH!.*) (*keine FRAGE.*)“ (Z. 128–131). Mit Marinas Rückmeldung in Zeile 132 wird die Bewertungssequenz von den am Gespräch Beteiligten als abgeschlossen behandelt.

Hinsichtlich des thematischen Verlaufs in Ausschnitt 11 ist ein Wechsel der Bewertungsgegenstände (vom Theaterstück über eine im Stück agierende Figur hin zur sprachlichen und darstellerischen Performance allgemein) zu beobachten, der mit einem Wechsel von der globalen zur ästhetisch-performativen Ebene einhergeht. Unter sequenziellen Gesichtspunkten zeichnet sich ein Verlauf ab, der in Abschnitt 7.4.3 (vgl. Ausschnitt 14 und 15) detaillierter untersucht wird: Die negative Erstbewertung Svens mit Bezug auf das Theaterstück und eine darin agierende Figur zieht eine Nichtübereinstimmung Marinas nach sich, die die darstellerische Performance explizit positiv bewertet. Marinas Argumentation aus der Perspektive der Darsteller führt zu einer Konzession Svens und zu Übereinstimmung am Ende der Bewertungssequenz.

Der nachfolgende Ausschnitt (12) ist einem Gespräch zwischen dem Ehepaar Margarete und Karl sowie ihrem Sohn Björn in der Pause des Theaterstücks „Der Hundertjährige, der aus dem Fenster stieg und verschwand“⁶⁴ entnommen und illustriert, wie die am Gespräch Beteiligten im Zuge der Interaktion von der ästhetisch-performativen über die globale Ebene des Stücks bis hin zur gesellschaftlichen Ebene wechseln. Nachdem sichergestellt ist, dass die Aufnahmege­räte laufen, die drei den Theatersaal verlassen haben und nach einem kurzen Aufenthalt im Außenbereich vor dem Theatergebäude wieder ins Foyer zurückgekehrt sind⁶⁵, leitet Karl, angestoßen durch seine Nachfragen in Zeile 383–388 eine Bewertungssequenz ein.

Ausschnitt 12: „wie im BUCH“⁶⁶

383 Karl: (und) wie is jetzt für EUCH so:–

⁶⁴ Vgl. Kapitel 2, i.d.B.

⁶⁵ Auf dem Weg vom Theatersaal ins Foyer unterhalten sich Margarete und Björn über den im Stück dargestellten Elefanten, über die räumlichen Gegebenheiten, über das Bühnenbild und über die Altersstruktur des Publikums. Karl ist währenddessen in ein Gespräch mit einer anderen Zuschauergruppe involviert und stößt etwas später wieder zu Margarete und Björn. Die drei verlassen dann das Theaterfoyer, gehen in den Außenbereich und stellen sich dort zu der anderen Zuschauergruppe, mit der Karl zuvor gesprochen hat. Da es Margarete dort zu kalt wird, gehen sie, Karl und Björn wieder ins Theaterfoyer zurück.

⁶⁶ Siegen_15-03-07_DerHundertjährige_Gr.1.

384 die: WAHRnehmung?
 385 =die emPFINDung?
 386 die: (.) erINnerung?
 387 buch-
 388 jetzt.
 389 (1.2)
 390 Margarete: JA:-
 391 (0.4)
 392 Karl: GIBT es überhaupt-
 393 (1.6)
 394 Karl: ANnäherungen-
 395 (0.7)
 396 Karl: ich hab das buch NICHT ge[lesen.]
 397 Margarete: [du has das]
 buch NICH geLEsen.
 398 ja also is SCHO:N au!THEN!tisch.
 399 also: WIE-
 400 Björn: wie im BUCH.
 401 Margarete: JA_a.
 402 Karl: wie im BUCH?=
 403 Björn: =wie im [BUCH.]
 404 Margarete: [JA_a.]
 405 (0.8)
 406 Margarete: is (es) SCHO:N.
 407 (2.1)
 408 Margarete: eh im buch is_es natürlich viel
 AUSgeschmückter und so:.
 409 =und das ist ja hier vom BÜHnenbild-
 410 (1.0)
 411 Margarete: (eh) ZIE:Mlich eh:m:-
 412 (0.6)
 413 Margarete: ja reduZIERT.
 414 ne?
 415 has_ja die kullISse-
 416 nur mit mit SCHILdern.
 417 (2.0)
 418 Margarete: ich find_s interesSANT.
 419 ((lacht))
 420 Karl: also ich habe in gewissen BILdern-

421 (0.7)
 422 Karl: leute der GEgenwart-
 423 (0.7)
 424 Karl: geSEhen.
 425 (0.5)
 426 Karl: im verHALtensmuster.
 427 (1.0)
 428 Karl: geNAU so:-
 429 (0.5)
 430 Karl: arroGANT.
 431 =überHEBlich.
 432 (1.2)
 433 Margarete: [ja:-]
 434 Karl: [(mh:-) -]
 435 genau so vie:les SPREchen-
 436 (1.8)
 437 Karl: aber wenig !SA!gen.
 438 (0.9)
 439 Karl: (die AUSweichen) ihrer gegenwart.
 440 (2.7)

Margarete liefert in Zeile 398 als Antwort auf Karls Nachfragen, inwieweit es überhaupt „Annäherungen“ (Z. 394) zwischen der Literaturgrundlage („buch“, Z. 387) und dem Theaterstück („jetzt“, Z. 388) gibt, eine deklarative Erstbewertung auf der Globalebene („ja also is *SCHO:N au!THEN!tisch*“), die sie mit dem Folgeungsindikator „also:“ (Kindt 2016, 205) und der Konjunktion „WIE“ in Zeile 399 weiter erläutern zu wollen scheint. Ihre Erläuterung wird von Björn mit „wie im *BUCH*“ (Z. 400) vervollständigt, was Margarete in Zeile 401 wiederum mit einem zustimmenden „JA_a“ quittiert. Karl greift in Zeile 402 Björns Feststellung als Frage formuliert auf („wie im *BUCH*?“) und Björn liefert die von Karl eingeforderte Antwort, indem er seine vorherige Äußerung „wie im *BUCH*“ wiederholt, die auch von Margarete in Überlappung nochmals durch ein weiteres „JA_a“ (Z. 404) bestätigt wird. Im direkten Anschluss führt Margarete ihre Feststellung mit „eh im buch is_es natürlich viel AUSgeschmückter und so:. =und das ist ja hier vom *BÜHnenbild*- (1.0) (eh) *ZIE:Mich eh:m:- (0.6) ja reduZIERT. ne? has_ja die kullISse- nur mit mit SCHILdern*“ (Z. 408–416) mit Fokus auf das „*BÜHnenbild*“ auf der ästhetisch-performativen Ebene vergleichend weiter aus, bevor sie eine erneute, diesmal subjektivierte Globalbewertung („ich find_s interesSANT“, Z. 418) abgibt. Mit der in ihrer Bewertung enthaltenen Partikel „ja“ verweist Mar-

garete auf durch die gemeinsame Rezeption des Theaterstücks zugrunde liegendes, geteiltes Hintergrundwissen, indiziert durch die Fragepartikel „ne?“, dass Karl aufgrund des gemeinsamen Wissens in Bezug auf den Bewertungsgegenstand über das gleiche Recht auf eine Evaluation dessen verfügt (vgl. Heritage & Raymond 2005, 23), und setzt gleichzeitig eine Reaktion seitens Karls relevant. Eine direkte Zweitbewertung als Reaktion auf Margaretes globale Erstbewertung bleibt aus. Stattdessen nimmt Karl, angestoßen durch die im Theaterstück rezipierten „BILder“ (Z. 420), „leute der GEGenwart“ (Z. 422) auf der gesellschaftlichen Ebene in den Fokus, bewertet diese mit „im verHALtensmuster. (1.0) geNAU so:- (0.5) arroGANT. =überHEBlich“ (Z. 426–431) explizit negativ und erläutert anschließend: „genau so vie:les SPREchen- (1.8) aber wenig !SA!gen. (0.9) (die AUSweichen) ihrer gegenwart“ (Z. 435–439).⁶⁷

Sequenziell weist die Bewertungssequenz folgenden Verlauf auf: Auf Karls Nachfrage reagiert Margarete mit einer Erstbewertung, deren Erläuterung von Björn vervollständigt wird, was Margarete mit einer gleichlaufenden Zweitbewertung in Form einer Zustimmung ratifiziert. Mit dem intermedialen Bezug auf die Buchvorlage nimmt sie eine neue Erstbewertung eines weiteren Bewertungsgegenstands vor, erläutert ihre Bewertung und lässt eine weitere Erstbewertung auf der globalen Ebene folgen, an die Karl mit einer (negativen) Erstbewertung von Personen auf der allgemeinen, gesellschaftlichen Ebene anschließt.

Zum Abschluss soll noch einmal der Blick auf das Gespräch zwischen Viktoria und Donata im Anschluss an das Theaterstück „Brain and Beauty“ erfolgen (vgl. Ausschnitt 6 und 8). Der Weg aus dem Theatersaal führt die beiden an der Bühne vorbei. Die sich darauf befindenden Schaufensterpuppen geben Anlass zu einem kommunikativen Austausch über das Bühnenbild⁶⁸. Im Anschluss an diese Sequenz und scheinbar motiviert durch das Wahrgenommene initiiert Viktoria eine weitere Bewertungssequenz.

⁶⁷ Im Anschluss an diese Sequenz fährt Margarete mit „naja weißt du wenn man das BUCH kennt- dann hast du ja schon die handlung im KOPF. ne?“ fort, lenkt die Aufmerksamkeit wieder auf die Buchvorlage und kontrastiert diese mit der Perspektive, „überhaupt kein VORwissen“ zu haben und das Theaterstück „nur so auf sich WIRken“ zu lassen. Im weiteren Gesprächsverlauf erfolgen weitere Bewertungen der Buchvorlage und der Umsetzung dieser im Theaterstück, auf die im Rahmen dieses Beitrags nicht weiter eingegangen wird.

⁶⁸ Das Bühnenbild des Theaterstücks besteht aus Schaufensterpuppen und Schauspielern, die sich zum Teil im Verlauf des Stücks nicht bewegen, sondern starr in einer Position verharren, sodass vom Zuschauerraum aus nicht immer zu erkennen ist, was eine Schaufensterpuppe und wer eine Schauspielerin oder ein Schauspieler ist (vgl. Kapitel 2, i.d.B.).

Ausschnitt 13: „sehr jUgendLASTig“⁶⁹

047 Viktoria: also des war ja echt gut geMACHT ne?
 048 (0.3)
 049 Donata: °h ich (find_s/fand_s) schade dass nich
 en paar ÄLtere auch mitges[pielt habe]n.
 050 Viktoria: [ja_a.]
 051 j[a.]
 052 Donata: [n]e?
 053 Viktoria: das ST[IMMT.]
 054 Donata: [dass das] nur (.) IRgendwie-
 055 Viktoria: ja.
 056 oder dass [die was dazu ge!SA]GT!
 057 Donata: [vier (.) fünf (.) JUNgen-]
 058 Victoria: [(ham/hat).]
 059 Donata: [ja_a.]
 060 Viktoria: °h geNAU.
 061 des war °hh alles SEHR-
 062 (0.2)
 063 Donata: sehr jUgend[lich.]
 064 Viktoria: [sehr] jUgend[LASTig n]e?
 065 Donata: [((lacht))]
 066 (0.3)
 067 Viktoria: ((stöhnt))
 068 (0.3)
 069 Viktoria: das STIMMT.
 070 (1.1)
 071 Viktoria: °h (.) aber wahrSCHEINlich-
 072 (0.7)
 073 Viktoria: is das AUCH (.) ähm-
 074 (0.7)
 075 Viktoria: die ten!DENZ!.
 076 (0.9)
 077 Viktoria: dass es immer [mehr in die RICHTung]
 geht.

69 Köln_14-04-22_BrainAndBeauty_Gr.1.

Viktoria gibt mit „*also des war ja echt gut geMACHT ne?*“ (Z. 47) eine deklarative Globalbewertung mit Blick auf die Inszenierung des Theaterstücks ab und setzt mit der Fragepartikel „*ne?*“ eine Reaktion Donatas relevant. Gleichzeitig spricht Viktoria Donata das mit ihrer Erstbewertung beanspruchte epistemische Recht zur Evaluation zu. Donata liefert allerdings keine Zustimmung, sondern verbalisiert durch „*h ich (find_s/ fand_s) schade dass nich en paar Ältere auch mitgespielt haben.*“ (Z. 49), ähnlich wie zu Beginn des Gesprächs (vgl. Ausschnitt 6), implizit ihre Erwartungen an das Theaterstück. Viktoria stimmt Donata mehrfach zu (Z. 50–51), woraufhin Donata durch die Fragepartikel „*ne?*“ (Z. 52) eine wiederholte Zustimmung Viktorias einfordert, die diese dann auch explizit („*das STIMMT.*“, Z. 53) liefert. Trotz der Zustimmung Viktorias beginnt Donata mit einer Expansion ihrer Erläuterung („*dass das nur (.) IRgendwie-*“, Z. 54), die abermals von Viktoria durch Zustimmung („*ja*“, Z. 55) quittiert wird. Mit „*oder dass die was dazu ge!SAGT! (ham/hat)*“ (Z. 56) bringt Viktoria eine alternative Perspektive ins Spiel, nämlich dass die Gruppe älterer Personen zumindest im Stück hätte genannt werden können, wenn sie schon nicht zu Wort gekommen ist, während Donata überlappend noch ihre in Zeile 54 begonnene Erläuterung abschließt („*vier (.) fünf (.) JUNgen*“, Z. 57) und in direktem Anschluss Viktoria mit einem „*ja_a*“ (Z. 59) zustimmt. Viktoria bestätigt dies mit einem „*h geNAU*“ (Z. 60) und beginnt eine neue Bewertung („*des war ohh alles SEHR*“, Z. 61), die Donata antizipierend (vgl. Lerner 1996) mit „*sehr JUGendlich*“ (Z. 63) zu Ende führt. An dieser Vervollständigung von Viktorias Bewertung durch Donata wird erkennbar, dass die Struktur von Viktorias Äußerung „*des war ohh alles SEHR*“ für Donata bereits eine Bewertung projiziert (vgl. Goodwin & Goodwin 1992), die sie dann durch das Wiederaufgreifen des Intensivierers „*sehr*“ und das Hinzufügen des Adjektivs „*JUGendlich*“ gemäß ihrer Einschätzung ergänzt. Mit der in Überlappung mit Donatas Ergänzung produzierten Modifizierung „*sehr jUGend-LASTig ne?*“ (Z. 64), auf die Donata wiederum parallel mit einem Lachen reagiert, perspektiviert Viktoria Donatas Ergänzung neu mit negativer Tendenz und scheint sich mit der nachgeschobenen Fragepartikel „*ne?*“ Donatas Zustimmung versichern zu wollen. Nach einem Stöhnen (Z. 67) pflichtet Viktoria Donatas Ausführungen durch „*das STIMMT*“ (Z. 69) bei und resümiert kontrastierend mit Bezug zur gesellschaftlichen Ebene „*h (.) aber wahrSCHEINlich- (0.7) is das AUCH (.) ähm- (0.7) die ten!DENZ!. (0.9) dass es immer mehr in die RICHTung geht.*“ (Z. 71–77).

Auch in diesem Ausschnitt erfolgt – mit Blick auf die Themenentwicklung – ein Wechsel der Ebenen (von der globalen hin zur allgemeinen, gesellschaftlichen Ebene). Der sequenzielle Verlauf wird von den beiden Sprecherinnen wie folgt gestaltet: Auf Viktorias positive Erstbewertung reagiert Donata mit einer

Verbalisierung ihrer Erwartungen an das Theaterstück. Viktoria stimmt Donata zu und es erfolgt eine gemeinsame Erläuterung der Aspekte, die den beiden im Theaterstück gefehlt haben. Viktoria setzt zu einer Erstbewertung an, die von Donata vervollständigt und von Viktoria modifiziert wird. Nach einem Lachen Donatas verbalisiert Viktoria Zustimmung und kommt zu einer Schlussfolgerung mit Bezug zur allgemeinen, gesellschaftlichen Ebene.

Im Hinblick auf die zu Beginn des Abschnitts aufgeworfenen Fragen bezüglich des thematischen und sequenziellen Verlaufs der Bewertungsinteraktionen und der gemeinsamen Produktion, Aushandlung und Transformation der Bewertungen lässt sich anhand der angeführten Ausschnitte 8 bis 13 Folgendes festhalten: Die Bewertungssequenzen beginnen entweder mit einer Bewertung des Theaterstücks auf der globalen Ebene (vgl. Ausschnitt 10 „*aber isch gut geMACHT gell?*“, Ausschnitt 11 „*aber es ist !SCHON!_n bisschen ANstrengend*“ und Ausschnitt 12 „*also des war ja echt gut geMACHT ne?*“) – was die Feststellung Kindts (2007, 57), dass Gespräche über Kunst oftmals mit einer „pauschalen Vorwegbewertung“ begonnen werden, bestätigt – oder es werden Bewertungsgegenstände auf der ästhetisch-performativen Ebene fokussiert (vgl. Ausschnitt 9 „*also das äh (.) BÜHnenbild find ich hier SUpEr klasse*“). Im weiteren Verlauf der Bewertungssequenz kann es zu einem Wechsel der Bewertungsgegenstände und der Ebenen (von der ästhetisch-performativen über die globale hin zur allgemeinen, gesellschaftlichen Ebene) kommen, was von den Sprechern durch intra- und extradiegetische Verweise indiziert wird. Ein Wechsel der Bewertungsgegenstände muss dabei nicht notwendigerweise mit einem Wechsel der Ebenen einhergehen und vice versa.

Des Weiteren zeigt sich, dass auf eine Erstbewertung nicht immer mit einer eindeutig niveaugleichen, eskalierten oder deskalierten Zweitbewertung reagiert wird, sondern dass eine unmittelbare Reaktion auf eine Erstbewertung durchaus ausbleiben kann, was eine Spezifizierung der Erstbewertung und ein erneutes Wiederaufgreifen derselben (vgl. Ausschnitt 8) oder eine weitere Erstbewertung (vgl. Ausschnitt 10) nach sich zieht. Die Ausschnitte 10, 12 und 13 sind durch gleichlaufende Zweitbewertungen in Form von Zustimmung geprägt („*ja*“, „*JA_a*“, „*das STIMMT*“, „*geNAU*“) und zeichnen sich durch eine gemeinsame, konsensorientierte Produktion von Bewertungen und deren Erläuterungen aus. Zudem greifen die Erstbewertenden in allen drei Ausschnitten auf die Möglichkeit zurück, das mit ihrer deklarativen Erstbewertung beanspruchte epistemische Recht durch eine Fragepartikel („*gell*“, „*ne*“) abzustufen. Die Reaktionen auf diese Form der Erstbewertung (deklarative Bewertung und Fragepartikel) weisen allerdings in den drei Ausschnitten nicht die von Heritage & Raymond (2005, 30) angeführte Form (Bestätigung mit nachfolgender Zustim-

mung)⁷⁰ auf, sondern werden als Zustimmung mit anschließender neuer Erstbewertung, als neue Erstbewertung ohne Zustimmung oder als Erläuterung der Erstbewertung mit anschließender Globalbewertung des Theaterstücks realisiert. Die Ausschnitte 8, 9 und 11 weisen hingegen eingeschränkte Zustimmung bzw. Nichtübereinstimmung auf („ja aber so blaSIERT sind sie nun mal“, „also SUpEr KLASse find ich jetzt en BISSchen überTRIEben“, „JA::_also- is schon ne GLANZleistung“). Diese eingeschränkte Zustimmung bzw. Nichtübereinstimmung wird von den Sprechern u.a. verbal durch lexikalische (Vorlauf-)Elemente wie „ja aber“, „ach ECHT?“ sowie Zögerungsmarker „öh öh“ oder paraverbal durch Vokaldehnungen „nja:“, „JA::“ oder Pausen indiziert.

Auf die in Abschnitt 7.2 angesprochene Gesichtsbedrohung⁷¹, der sich die Sprecher bei der Äußerung einer ersten Bewertung gerade im prestigeträchtigen Kontext der Kunst aussetzen und auf die daraus resultierenden sozialen Konsequenzen (vgl. Ayaß 2012, 33 und Hrnčal & Gerwinski 2015, 58), geben die von ihnen zur Abschwächung (vgl. Deppermann 2015) genutzten Heckenausdrücke („n/en BISSchen/BISSL“, „irgendwie“, „SCHÖ:N“, „und so“, „wahrSCHEINlich“) sowie die explizite subjektive Perspektivierung (vgl. Deppermann 2015, 16) ihrer Bewertungen („find/fand ich“, „für !MICH!“, „mich“, „ich“) oder Lachen einen Hinweis.

7.4.3 „!SO! schlecht fand ich_s aber WIRKlich nich.“ – Dissensmanagement in Bewertungsinteraktionen

Die im vorangehenden Abschnitt (7.4.2) angeführten Gesprächsausschnitte (8, 9 und 11) haben gezeigt, dass Bewertungssequenzen in den in diesem Beitrag untersuchten Foyergesprächen nicht ausschließlich auf Konsens ausgerichtet sind, sondern ebenso dissente Sequenzen aufweisen. Die dissidenten Sequenzen

⁷⁰ Zu den von ihnen herausgestellten Praktiken, mit denen Sprecher die mit einer Zweitbewertung verbundenen epistemischen Ansprüche relativ zu den in Erstbewertungen enthaltenen Ansprüchen hochstufen können, führen Heritage & Raymond (2005, 30) aus: „Reviewing these practices, the first – [confirmation + agreement] – is relatively specialized to environments in which first assessments are downgraded by using tag questions. For these reasons, this practice is normally used in circumstances where the speakers achieve alignment concerning their relative rights to assess, and therefore is relatively ‚mild‘“.

⁷¹ Auch die Themenwahl kann auf die Gesichtsbedrohung hinweisen (vgl. Hrnčal & Gerwinski 2015, 57–58).

können in ihrer Ausprägung u.a. hinsichtlich des Umfangs (ist die Nichtübereinstimmung z.B. auf eine Bewertungssequenz beschränkt oder reicht sie über mehrere Sequenzen hinaus?), aber auch hinsichtlich ihrer Intensität (handelt es sich um moderaten oder verschärften Dissens⁷²?) variieren. Diesen Ausprägungen wird in diesem Abschnitt anhand der folgenden Fragen differenzierter nachgegangen: Wie kündigen die Sprecher Nichtübereinstimmung an und wie bearbeiten sie diese im weiteren Verlauf der Bewertungssequenz sowie ggf. darüber hinaus? Wird Dissens im Kontext von Publikums- und Kunstkommunikation sowie Geselligkeit im Rahmen der Pausengespräche im Theater(foyer) weniger vermieden und wird damit anders umgegangen als es für ausgesuchte private Alltagsgespräche gezeigt worden ist (vgl. Abschnitt 7.2)? Und welche Rolle spielt dabei die Situation, wie z.B. der begrenzte Zeitrahmen und die Tatsache, dass die Gespräche zwar unter Privatpersonen, aber im wenigstens (teil)öffentlichen Raum (des Theaters) stattfinden?

Dazu soll als erstes Beispiel für moderaten Dissens der folgende Gesprächsausschnitt (14) dienen. Cecilia und ihre Mutter Ingrid unterhalten sich in der Pause des Theaterstücks „Der gute Mensch von Sezuan“⁷³. Nachdem die beiden den Theatersaal verlassen, über im Publikum anwesende Zuschauer gesprochen und sich im Foyer mit Getränken versorgt haben, initiiert Ingrid eine Bewertungssequenz mit Bezug auf die Inszenierung des Theaterstücks:

Ausschnitt 14: „die gesänge warn teilweise etwas schräg“⁷⁴

120 Ingrid: was ich UNglaublich TOLL finde?
121 (0.6)

⁷² Vgl. dazu auch Kotthoff (1993). Als moderater Dissens wird im Folgenden Nichtübereinstimmung gefasst, die durch partielle Übereinstimmung („ja aber“), Vorlaufelemente wie Zögerungsmarker, Vokaldehnungen oder Pausen eingeleitet wird und lexikalische Elemente der Abschwächung, wie z.B. Heckenausdrücke („ein bisschen“, „irgendwie“ usw.) aufweist, innerhalb einer Sequenz auftritt und bearbeitet wird sowie „Aktivitäten der Renormalisierung“ (vgl. Kallmeyer 1979, 90) enthält, die zu Übereinstimmung zurückführen. Unter verschärftem Dissens wird direkt hervorgebrachte Nichtübereinstimmung verstanden, die keine Vorlaufelemente sowie lexikalischen Marker zur Abschwächung umfasst, sich über mehrere Sequenzen bis hin zur gesamten Gesprächslänge erstreckt und keine „Aktivitäten der Renormalisierung“ beinhaltet.

⁷³ Vgl. Kapitel 2, i.d.B.

⁷⁴ Köln_14-09-23_Sezuan_Gr.1.

122 Ingrid: °hh (.) is dass die:
 123 (0.4)
 124 Ingrid: die idee von der verFREMdung die brecht ja
 immer auf die BÜHne bringen wollte mit
 diesen PUPpen gemacht ham.
 125 das hab ich überHAUPT noch nie gesehn.
 126 (1.4)
 127 Cecilia: ja ich hab am ANfang ehrlich gesagt en
 bisschen überLEGT-
 128 (0.5)
 129 Cecilia: waRUM sie diese puppen oder WANN sie die
 EINsetzen.
 130 weil was ich jetzt KOMisch fand war ja dass
 am ANfang dacht ich ERST-
 131 °h das wär_ne TRENnung in die GUTen un die
 SCHLECHten menschen.
 132 weißt du weil [NUR] dieser-
 133 Ingrid: [ja]
 134 Cecilia: °h [WASserverkäu]fer un diese shen TE als
 135 Ingrid: [ah]
 136 Cecilia: Puppen darge[stellt] wurden.
 137 Ingrid: [hmhm]
 138 Cecilia: und alle andern NICH?
 139 °h aber JETZ hatten sie die shen te ja
 DOCH irgendwie als normAle SCHAUspielerin.
 140 ((schmatzt)) (.)
 [hattest du DARan irgendn sinn] geSEHN?
 141 Ingrid: [hmhm]
 142 (1.0)
 143 Ingrid: dass sie zum SCHLUSS-
 144 (0.2)
 145 Ingrid: [al] [s MENSCH kam ja-] °h
 146 Cecilia: [(ja)] [merkt man sich net] (was)-
 147 (0.5)
 148 Ingrid: ähm
 149 (4.9)
 150 Ingrid: ich WEISS noch nich geNAU-
 151 Cecilia: insgesamt war ich etwas UNSicher ob diese
 geSÄnge.

152 (0.8)
 153 Cecilia: so geMEINT sind wie sie VORgetragen
 wurden.
 154 (1.4)
 155 Ingrid: die geSÄ[Nge die-]
 156 Cecilia: [warn teilweise etwas SCHRÄ]G.
 157 Ingrid: °h ja aber
 158 (0.3)
 159 Ingrid: bei BRECHT sind ALLe gesänge SCHRÄ oder
 FAST alle s gibt ganz ganz WENige
 (ge)sänge die NICHT SCHRÄG sind? °hh
 160 (0.3)
 161 Ingrid: und (.) die geSÄNge solln ja immer so_n
 bisschen zuSAMmenfassen was er MEINT.
 162 (2.1)
 163 Ingrid: in seinen theAterstücken.
 164 (0.3)
 165 Cecilia: oKAY-
 166 (2.1)
 167 Ingrid: aber ich hab die zum TEIL auch aKUSTisch
 nich so RIChtig verstanden.
 168 Cecilia: ja
 169 (3.6)
 170 Ingrid: aber ich fand die idee TOLL mit den
 PUPpen?
 171 (0.5)

Zu Beginn des Ausschnitts steigt Ingrid in Zeile 120 mit einer stark positiven Bewertung („was ich UNglaublich TOLL finde?“) in die Bewertungssequenz ein und nennt mit „is dass die: (0.4) die idee von der verFREMDung die brecht ja immer auf die BÜHne bringen wollte mit diesen PUPpen gemacht ham“, Z. 122–124) nachträglich das Bezugsobjekt ihrer Bewertung. Cecilia stimmt Ingrid zu und führt anschließend ihre anfängliche Deutung, „waRUM sie diese puppen oder WANN sie die EINsetzen“ (Z. 129) aus, bevor sie Ingrid fragt, ob diese „DA-ran irgendn sinn geSEHN“ (Z. 140) habe. Ingrids Antwort „ich WEISS noch nich geNAU“ (Z. 150) nimmt Cecilia zum Anlass, ihre Unsicherheit bezüglich des Stellenwerts eines weiteren Gegenstands auf der ästhetisch-performativen Ebene, nämlich der Gesänge im Theaterstück, zu äußern (Z.151–153). Ingrid greift den von Cecilia in den Fokus genommenen Aspekt der Gesänge in Zeile 155 auf,

wird aber durch die von Cecilia in Überlappung produzierte, antizipierende Vervollständigung (vgl. Lerner 1996) in Form einer Bewertung („*warn teilweise etwas SCHRÄG*“, Z. 156) an weiteren Ausführungen gehindert und reagiert auf Cecalias Bewertung der Gesänge mit partieller Übereinstimmung („*ja aber (0.3)*“, Z. 157–159) (vgl. Auer & Uhmman 1982; Pomerantz 1984 und Kotthoff 1993). Ingrid untermauert ihre Ausführungen, indem sie sich auf ihr Hintergrundwissen bezieht und verallgemeinernd erläutert, dass bei Brecht „*Alle gesänge*“ bzw. „*FAST alle*“ (Z. 159) schräg seien. Weitere, durch die Partikel „*ja*“⁷⁵ gemeinsames Hintergrundwissen unterstellende Äußerungen Ingrids zur Bedeutung der Gesänge (Z. 161–163) quittiert Cecilia mit einem „*oKAY*“ (Z. 165), bringt keine weiteren Gegenargumente und behandelt die Bewertungssequenz damit als beendet. Nach einer kurzen Pause (Z. 166) führt Ingrid mit Blick auf die Schauspieler/im Stück agierenden Figuren an, diese „*zum TEIL auch aKUS-tisch nich so RICHTig verstanden*“ (Z. 167) zu haben, dem Cecilia mit einem „*ja*“ (Z. 168) zustimmt. Nach einer weiteren Pause rahmt Ingrid die Bewertungssequenz, indem sie ihre einleitende Bewertung (Z. 120) nochmals resümierend aufgreift („*aber ich fand die idee TOLL mit den PUPpen?*“, Z. 170).

Das im Folgenden in Ausschnitten präsentierte Gespräch zwischen Marco und Moritz in der Pause des Theaterstücks „*Hamlet*“⁷⁶ stellt in unserem Datenkorpus eine Ausnahme dar.⁷⁷ Das gesamte Gespräch ist von Nichtübereinstimmung geprägt: Marco bewertet das Stück zu Beginn des Gesprächs positiv („*bin tatsächlich gespannt worüber du dich AUfregen möchtest. ich fand_s nämlich (.) eigentlich äh durchaus GUT*“), während Moritz das Theaterstück und seine Einzelaspekte durchweg negativ einstuft. Dass die Bewertungen so stark divergieren, könnte u.a. damit zusammenhängen, dass Moritz als Regisseur tätig ist, worauf er im Rahmen des Gesprächs zumindest implizit verweist (vgl. Aus-

⁷⁵ Diese Äußerung lässt vermuten, dass Ingrid das epistemische „*ja*“, entgegen seiner Funktion als Mittel zur Signalisierung/Unterstellung gemeinsamen Hintergrundwissens, einsetzt, um Cecilia das durch ihre Bewertung indizierte, fehlende Hintergrundwissen implizit vor Augen zu halten. Einen Hinweis darauf, dass Cecilia nicht über das Hintergrundwissen zur Bedeutung der Gesänge bei Brecht verfügt, könnte auch ihre Reaktion („*oKAY*“, Z. 164) geben (vgl. auch Kapitel 6, i.d.B.).

⁷⁶ Vgl. Kapitel 2, i.d.B.

⁷⁷ Bereits zu Beginn des Gesprächs projiziert Moritz mit „*darf ich mich AUfregen?*“ und „*normalerweise würd ich jetzt nach HAUse gehn nach d ersten <<lachend> teil*>“, was im weiteren Gesprächsverlauf folgt, nämlich die explizite Verbalisierung seines negativen Eindrucks im Hinblick auf das im Stück Dargebotene.

schnitt 16, Z. 124–126). Auch Marco setzt diese Tatsache im Gespräch an mehreren Stellen relevant, indem er sich als Laien und Moritz als Experten positioniert (vgl. Ausschnitt 15, Z. 169–182). Die Divergenz der Bewertungen zwischen Marco und Moritz wird bis zum Ende des Gesprächs aufrechterhalten.

Im Vorfeld des nachfolgenden Ausschnitts haben die beiden den Theatersaal verlassen. Im Theaterfoyer angekommen, kommt Moritz der Aufforderung Marcos nach zu erklären, warum er „*seit etwa (.) geFÜHLT drei stunden <<lachend> !KOPF!schmerzen>*“ habe:

Ausschnitt 15: „das is SCHULtheaterniveau“⁷⁸

117 Moritz: ah_a:h.
 118 ähm-
 119 (1.3)
 120 Moritz: nich EIN ehrliches wort.
 121 (0.9)
 122 Moritz: KEINS.
 123 (0.5)
 124 Moritz: (inszeNIERungen) wie diese sind schuld-
 125 warum ich (.) jeden meiner schauspieler
 ERSTmal °h n !MA!rathon laufen lasse-
 126 damit sie_n ehrlichen TON rauskriegen.
 127 (1.2)
 128 Moritz: <<mit tiefer Stimme imitierend> jetzt mach
 ich theAter.
 129 ha_HA-
 130 (.) there shall you PASS-
 131 (.) you shall not PASS wa[_a>.]
 132 Marco: [ah oKEE:-]
 133 Moritz: o UNglaublich pathetisch-
 134 °h sie KÖNN-
 135 Marco: find ich aber total GEIL-
 136 weil i ich auf das BRItische stehe.
 137 °h ((lacht))

⁷⁸ Siegen_14-11-14_Hamlet_Gr.2.

138 Moritz: SPRACHlich isses gut?
 139 (.) also v vo von dem ich hier die WORte
 sprech [benutz-]
 140 Marco: [ja-]
 141 (0.5)
 142 Moritz: abba
 [es es is kein]e variANZ drin-
 143 Marco: [da steh ich toTAL drauf.]
 144 Moritz: es is (.) so gut wie keine ROLlenarbeit g
 geleistet worden-
 145 (0.4)
 146 Moritz: also die ROLlen sin-
 147 (.) das das is SCHULtheaterniveau.
 148 Marco: ja aber so stell ich mir <<lachend> theAter
 vor>.
 149 (0.7)
 151 Moritz: d das das d d das sin keine rollen-=das sin
 AB[ziehbilder.]
 152 Marco: [oKE:-]
 153 (1.9)
 154 Marco: ja es GEHT-
 155 Moritz: AUßer +++++.
 156 Marco: also ich find HAMlet schon ä:h-
 157 er selbst ist schon (.) ganz WITZi:ch.
 158 (0.7)
 159 Moritz: NEIN nees mh-
 160 (.) ich MEIne-
 161 Marco: GEHT schon (wieder).
 162 Moritz: guck do mal wie die leute reaGIeren.
 163 s_is so <<imitierend> !OH! mein STICHwort
 kam.
 164 ich komm jetzt mal auf die BÜHne.
 165 !OH! mein STICHwort kam.
 166 ich muss jetzt die HAND geben.
 167 !OH! mein STICHwort kam.
 168 ich muss auf den BODen gucken>>.
 169 Marco: °hh okee sowas fällt mir zum beispiel gar
 nich AUF.=aber du
 bist JA:-

170 na DU:-
 171 als regisSEUR?
 172 Moritz: halt DANN is auch-
 173 Marco: MERKST es wahrscheinlich au einfach mehr-
 174 (0.4)
 175 Moritz: die gesamte inszeNIerung passt i ist nich
 richtig.
 176 was was was was SOLL das-
 177 (0.8)
 178 Moritz: soll (.) ALso-
 179 hh°
 180 Marco: kann i AU nich beurteilen.
 181 hast du HAMlet schonma-
 182 du hasts wahrscheinlich hamlet
 [TAUsendma gesehen.]
 183 Moritz: [ich hab hamlet schon_]n etwa f fünf
 verschiedenen verSIONen gesehen-
 184 und das is mit abstand die SCHLECHteste-

Zu Beginn des Ausschnitts führt Moritz – vermutlich mit Blick auf die Inszenierung des Theaterstücks, speziell die Schauspielerführung⁷⁹ – an, dass es für ihn „*nich EIN ehrliches wort*“ (Z. 120) gab und verleiht diesem Eindruck mit der darauffolgenden Äußerung „*KEINS*“ (Z. 122) wiederholt Nachdruck. Nach dieser implizit negativen Bewertung wechselt Moritz von der globalen Ebene des Stücks und angeregt durch das darin Dargestellte auf die Ebene seiner eigenen Alltagswelt außerhalb des Stücks („*inszeNIerungen*) *wie diese sind schuld- warum ich (.) jeden meiner schauspieler ERSTmal °h n MA!rathon laufen lasse- damit sie_n ehrlichen TON rauskriegen.*“, Z. 124–126), bringt erstmals seinen Hintergrund sowie seinen Wissensstatus als Regisseur einer Theatergruppe („*jeden meiner schauspieler*“, Z. 125) ins Spiel und rechtfertigt damit verbunden die von ihm angebrachte Bewertung. Diese schmückt er zudem durch seine nachgeschobene Reinszenierung „*<mit tiefer Stimme imitierend > jetzt mach ich theAter. ha_HA- (.) there shall you PASS- (.) you shall not PASS wa_a>>*“ (Z. 128–131) aus, die Marco mit dem Erkenntnisprozessmarker „*ah*“ und einem nachfolgenden „*oKEE:*“ (Z. 132) quittiert. In Zeile 133 gibt Moritz eine weitere Bewertung ab

79 Vgl. dazu die im Folgenden analysierten weiteren Ausschnitte.

(„o *UN*glaublich *pathetisch*“) und setzt dann mit „*oh sie KÖNN-*“ (Z. 134) zu weiteren Ausführungen an, bevor Marco den Turn übernimmt und mit „*find ich aber total GEIL- weil i ich auf das BRitische stehe*“ (Z. 135–136) eine Marcos Erstbewertung gegenläufige Zweitbewertung abgibt, die er mit einem Lachen (Z. 137) abschließt und die keinerlei Abschwächungsmarker aufweist. Moritz lenkt daraufhin erstmals im Gespräch ein und bewertet die sprachliche Performance der Darsteller als gut („*SPRACHlich isses gut? (.) also v vo von dem ich hier die WORte sprech benutz*“, Z. 138–139), was Marco durch ein „*ja*“ quittiert. In unmittelbarem Anschluss an seine positive Bewertung der sprachlichen Performance geht Moritz mit „*abba es es is keine variANZ drin*“ (Z. 142) mittels einer Fokusverschiebung von der sprachlichen Qualität hin zur Varianz zu seiner nächsten Negativbewertung über, während Marco überlappend durch die partiell modifizierte, seine eigene Bewertung eskalierende Wiederholung „*da steh ich toTAL drauf*“ (Z. 143) seiner vorangehenden Bewertung nochmals Nachdruck verleiht und explizit Nichtübereinstimmung verbalisiert.⁸⁰ Während Marco seine globale Positivbewertung zu Beginn des Stücks („*ich fand_s nämlich (.) eigentlich äh durchaus GUT*) durch Abschwächungsmarker noch vorsichtig formuliert, bringt er seine, Moritz' Argumenten gegenläufigen Bewertungen in den Zeilen 135 und 143 ohne jegliche Abschwächungsmarker hervor, was einen Hinweis darauf geben könnte, dass sich eine anfängliche Präferenz für Übereinstimmung hin zu einer Präferenz für Nichtübereinstimmung verschoben hat (vgl. Kotthoff 1993)⁸¹ und sich die Intensität des Dissens verschärft.

Moritz geht im weiteren Gesprächsverlauf nicht auf Marcos wiederholte, eskalierte Bewertung (Z. 143) ein, sondern führt stattdessen seine Kritik⁸² fort,

⁸⁰ Vgl. Kotthoff (1993, 204): „It seems that the more positive an initial assessment within a debate context is, the more negative its contextual meaning becomes, due to the downgrading of relevance that is attributed in that special context. This further indicates that preference order has already changed.“ Kotthoff stützt sich bei ihren Ausführungen auf Streitgespräche aus dem Deutschen sowie dem amerikanischen Englisch.

⁸¹ Mit Blick auf ihr Datenkorpus stellt Kotthoff (1993, 199) fest: „The change of the participants' expectations is reflected and confirmed by their expressing dissent in an unmodulated or nearly unmodulated way. In my data, this does not occur in the first dissent turn, but in the second turn or later. The first exchange normally displays features of the dispreferred format“, und führt des Weiteren aus: „When the context of argumentation is established, it is no longer preferred to agree. On the contrary, it seems to be very important to contradict quickly and in a coherent manner“ (Kotthoff 1993, 203).

⁸² Zum „Jargon der Kunstkritik“ (vgl. Moritz Äußerungen und die darin enthaltenen Ausdrücke „*variANZ*“, „*ROLlenarbeit*“, „*SCHULtheaterniveau*“ und „*ABziehbilder*“ in Ausschnitt 16) als

indem er nun die Rollen in den Blick nimmt („es is (.) so gut wie keine ROLlenarbeit g geleistet worden- (0.4) also die ROLlen sin-“, Z. 144–146) und diese mit der Feststellung „das is SCHULtheaterniveau“ (Z. 147) negativ bewertet. Mit der partiellen Übereinstimmung „ja aber“ (Z. 148) kündigt Marco seine Moritz’ Kritik entgegenlaufende Folgeäußerung „so stell ich mir <<lachend<theAter vor>“ (Z. 148) an, mittels derer er erstmals, wenn auch nur sehr vage und vorsichtig, implizit Maßstäbe kommuniziert, die seiner positiven Bewertung des Theaterstücks bzw. den von Moritz kritisierten Aspekte zugrunde liegen. Moritz fährt daran anschließend, ungeachtet Marcos Äußerung, mit der Bewertung der darstellerischen Performance fort („d das das d d das sin keine rollen-=das sin ABziehbilder“, Z. 151), was Marco mit einem „oKE:“ (Z. 152) quittiert. Nach einer kurzen Pause schiebt Marco ein „ja es GEHT“ (Z. 154) nach und schließt an Moritz’ teilweise unverständliche Äußerung in Zeile 155 eine weitere, subjektiviert und durch die Partikel „schon“⁸³ Nichtübereinstimmung indizierende Bewertung einer Figur im Stück („also ich find HAMlet schon ä:h- er selbst ist schon (.) ganz WITZi:ch.“) ohne weitere Ausführungen an. Moritz kommuniziert mit „NEIN nees mh- (.) ich MEIne“ (Z. 159–160) scheinbar vorerst nicht weiter spezifizierte Nichtübereinstimmung, worauf Marco mit „GEHT schon (wieder)“ (Z. 161) reagiert.⁸⁴ Moritz lenkt Marcos Aufmerksamkeit vermutlich auf die schau-

Mittel der sozialen Positionierung im Rahmen des Bewertens von Kunst erläutert Hausendorf (2012, 95, Herv. im Original) unter Bezug auf eine Szene aus Woody Allens Film „Manhattan“ aus dem Jahr 1979: „Einher mit dem Bewerten geht eine bestimmte Art der Selbstdarstellung, die dadurch geprägt ist, dass die Sprecherin ein vernichtendes Urteil über den ästhetischen Rang des Gesehenen fällt [...]. Es ist entsprechend eine Darstellung als Kunstrichter(in) bzw. -kritikerin, der es zukommt, über Rang und Wert von Kunst zu entscheiden. Wir wollen das als Ausdruck einer bestimmten sozialen Position und die Art und Weise der Inanspruchnahme dieser Position beim und durch das Reden als *soziale Positionierung* verstehen. Kunstkommunikation [...] ist neben allem, was es noch sein mag, auch und gerade ein Schauplatz für soziale Positionierungen, mit denen die Teilnehmenden sich wechselseitig aufzeigen, wer oder was sie sind bzw. als wer oder was sie betrachtet und verstanden werden wollen.“

83 Vgl. den Eintrag zur Funktion von „schon“ als Satzäquivalent (Métrich & Faucher 2009, 763) im Wörterbuch deutscher Partikeln: „drückt eine eher ungerne gegebene Zustimmung aus, auf die oft eine Entgegnung folgt. Dem Sprecher geht es zumeist darum, etwas einzuräumen, um eine geplante Erwiderung vorzubereiten [...]“. Nicht erfasst wird im zitierten Eintrag die Funktion von „schon“ im hier aufgeführten Ausschnitt (15), nämlich die Indizierung von Nichtübereinstimmung als Reaktion auf die Äußerung des Vorgängers und zur Verstärkung der eigenen Position.

84 Der Bezugsrahmen dieser Äußerung bleibt unklar, da aus den Audiodaten nicht ersichtlich ist, worauf sich Marco bezieht.

spielerische Leistung der Darsteller („guck do mal wie die leute reaGIERen“, Z. 162), übernimmt deren Perspektive und zieht ihre Performance durch seine Reinszenierung („s_is so <<imitierend> !OH! mein STICHwort kam. ich komm jetzt mal auf die BÜHne. !OH! mein STICHwort kam. ich muss jetzt die HAND geben. !OH! mein STICHwort kam. ich muss auf den BODen gucken>“, Z. 163–168) ins Lächerliche. Anstatt sich an Moritz' Kritik des Theaterstücks zu beteiligen, positioniert Marco sich Moritz gegenüber als Laien, indem er deutlich macht, dass ihm der Blick bzw. das Wissen sowie die damit verbundene Kompetenz fehlt, um Moritz' Feststellungen zu teilen („°hh okee sowas fällt mir zum beispiel gar nich AUF“, Z. 169) und schreibt mit „aber du bist JA:- na DU:- als regisSEUR?“ (Z. 169–171) in direktem Anschluss Moritz die Expertenrolle zu. Daraufhin scheint Moritz mit der Abarbeitung seiner Kritikpunkte fortzufahren („halt DANN is auch-“, Z. 172). Noch bevor er zum nächsten Punkt kommt, schließt Marco mit „MERKST es wahrscheinlich au einfach mehr“, Z. 173) seine in Zeile 169 begonnene Zuschreibung ab, woraufhin Moritz mit seiner Kritik des Theaterstücks fortfährt. Dabei wechselt er den Fokus von der vorangehend bewerteten Performance der Darsteller zurück auf die Globalebene, hin zur Inszenierung des gesamten Stücks („die gesamte inszeNIerung passt i ist nich richtig. was was was was SOLL das“, Z. 175–176). Auf Moritz aufgeworfene, metareflexive Frage, was das Ganze soll, kommuniziert Marco mit „kann i AU nich beurteilen“ (Z. 180) fehlende Beurteilungskompetenz, spielt mit „hast du HAMlet schonma- du hasts wahrscheinlich hamlet TAUsendma gesehen“ (Z. 181–182) auf das ihm fehlende Hintergrundwissen an, um, wie Moritz, das Theaterstück entsprechend beurteilen zu können, und thematisiert indirekt die damit einhergehende, dem Gespräch unterliegende und sich auf den unterschiedlichen Wissenszugang (vgl. Stivers, Mondada & Steensig 2011, 9) gründende Wissensasymmetrie. Moritz expliziert daraufhin sein Hintergrundwissen („ich hab hamlet schon_n etwa f fünf verschiedenen versIONen gesehen“, Z. 183) und schließt die Bewertungssequenz mit einer stark negativen Globalbewertung des Theaterstücks („und das is mit abstand die SCHLECHteste“, Z. 184) ab.

Die in diesem Abschnitt angeführten Gesprächsausschnitte (14 und 15) können im Rahmen des vorliegenden Beitrags nur begrenzt Aufschluss über die Ausprägungen von und den Umgang mit Nichtübereinstimmung in den Pausengesprächen im Theater(foyer) geben. Dennoch ermöglichen sie einen Einblick, wie Dissens entstehen kann, welche Verfahren die am Gespräch Beteiligten nutzen, um dissente Sequenzen zu bearbeiten und welche Dimensionen sie bei der Aushandlung ihres Wissensstatus relevant setzen. So kann zum einen eine Perspektivendivergenz der Gesprächsteilnehmerinnen und -teilnehmer hinsichtlich der ästhetischen Qualität von Einzelaspekten oder der gesamten

Inszenierung des Theaterstücks (Ausschnitt 14 und 15) Auslöser für Dissens sein. Die Art und Weise, wie Nichtübereinstimmung von den Beteiligten im Gespräch eingeleitet wird (z.B. begleitet von verbalen oder paraverbalen Abschwächungsmarkern oder ohne jegliche Form der Abschwächung), gibt Aufschluss darüber, ob im aktuellen Kontext Übereinstimmung oder Nichtübereinstimmung präferiert wird (vgl. dazu auch Kotthoff 1993 und Lerner 1996) und wie die Sprecher mit einer durch Dissens hervorgerufenen Face-Bedrohung umgehen.⁸⁵ Die Dynamik und Intensität von Nichtübereinstimmung kann sowohl im Laufe eines Gesprächs als auch im Laufe einer Sequenz zwischen moderatem und verschärftem Dissens changieren. Im Gespräch zwischen Ingrid und Cecilia (Ausschnitt 14) erstreckt sich die Nichtübereinstimmung über die Länge einer Bewertungssequenz und führt über eine Konzession („oKAY“, „A:H okay“) seitens der Sprecherin, die die Nichtübereinstimmung eingeleitet hat, zu Übereinstimmung („ja“). Das Gespräch zwischen Marco und Moritz (Ausschnitt 15) ist durch eine starke Perspektivendivergenz mit Bezug auf die Qualität des Stücks und dessen Einzelaspekte gekennzeichnet, die von den beiden Freunden im Gesprächsverlauf immer wieder durch Nichtübereinstimmung relevant gesetzt und von Marco explizit mit der dem Experten-Laien-Status zugrunde liegenden Wissensasymmetrie begründet wird. Moritz lenkt lediglich an einer Stelle im Gespräch ein (vgl. Ausschnitt 15, Z. 138–139), um Marcos Bewertung eines Einzelaspekts zuzustimmen, fährt dann aber mit weiterer Nichtübereinstimmung fort⁸⁶. Obwohl das Gespräch Züge von verschärftem Dissens aufweist, ist dieser oftmals von Lachen begleitet und deshalb in einem scherzhaften Modus hervorgebracht, sodass Nichtübereinstimmung von beiden scheinbar ohne Probleme ausgehalten wird. Die Bewertungsdivergenz bleibt – ohne in einen Konflikt auszuarten – bis zum Ende des Gesprächs bestehen und wird keinesfalls zugunsten einer Konzession und/oder Übereinstimmung hinsichtlich der Bewertung des bisher im Theaterstück Dargestellten aufgegeben. Dass das Gespräch nicht eskaliert und es zu einem Streit kommt, ist vor dem Hintergrund der Situationsspezifität einleuchtend: Erstens steht den beiden Gesprächspart-

85 Einen Großteil zur Art und Weise, wie Dissens im Gespräch bearbeitet wird, trägt sicherlich auch die in den Gruppen vorherrschende Beziehungskonstellation der Sprecher (z.B. gute Freunde, Familie oder Ehepartner), die zeitliche Begrenzung der Gespräche und die Funktion, die die Sprecher dem Gespräch zuschreiben, bei, worauf im Rahmen dieses Beitrags allerdings nicht näher eingegangen werden kann, vgl. dazu aber Kapitel 5, i.d.B.).

86 Vgl. Kotthoff (1993) zum Stellenwert und zur Funktion von (vorübergehender) Übereinstimmung im Rahmen von Sequenzen, in denen die Sprecher Dissens als präferiert behandeln.

nern nur ein begrenzter Zeitrahmen, nämlich die Dauer der Pause zwischen den beiden Teilen des Theaterstücks, zur Verfügung. Zweitens findet ihr Gespräch in der (Teil-)Öffentlichkeit des Theaterfoyers statt. Ein Streit würde also nicht in der „Privatsphäre“ der Gesprächsgruppe bleiben (vgl. Keppler 1994), sondern von den ebenfalls im Foyer anwesenden Theaterbesucherinnen und -besuchern beobachtet werden können und hätte unmittelbare soziale Konsequenzen. Drittens kann auch die soziale Beziehung zwischen den Sprechern einen Einfluss auf den Umgang mit Dissens haben.

Mit Blick auf die in Abschnitt 7.2 angeführten konversationsanalytischen Arbeiten kann festgehalten werden, dass es in den Foyergesprächen – genau wie in Alltagsgesprächen auch – zu Dissens bezüglich verschiedenster Aspekte kommen kann. Ein Unterschied zwischen den Foyer- und Alltagsgesprächen besteht allerdings zum einen in der Intensität von und im Umgang der Gesprächsteilnehmerinnen und -teilnehmer mit Dissens: Während es in privaten Alltagsgesprächen durchaus zu Streit und zur Eskalation kommen kann (vgl. Keppler 1994), ist dies in den Pausengesprächen im Theater(foyer), die zwar innerhalb einer privaten Gruppe, aber im (teil)öffentlichen Raum stattfinden, nicht der Fall. Dafür, dass sich, bis auf eine Ausnahme (vgl. Ausschnitt 15), die von Auer & Uhmann (1982 sowie von Pomerantz (1984) herausgestellte Präferenz für Übereinstimmung auch in den von Geselligkeit geprägten Pausengesprächen im Theater(foyer) abzeichnet, spricht der Umgang der Sprecher mit Dissens: Nichtübereinstimmung wird begleitet von Abschwächungsmarkern hervorgebracht und über eine Konzession in Übereinstimmung überführt. Geschieht dies nicht und wird Dissens direkt und ohne Abschwächung verbalisiert, so kann dies ein Indiz für einen Wechsel der Präferenz zugunsten von Nichtübereinstimmung sein.

Mit der Bearbeitung von und dem Umgang mit Dissens ist auch das Aushandeln des Wissensstatus der Interagierenden (vgl. Deppermann 2015) verbunden. Wie anhand der drei in diesem Abschnitt angeführten Gesprächsausschnitte illustriert wurde, spielen dabei unterschiedliche Dimensionen von Wissen eine Rolle. Von den von Stivers, Mondada & Steensig (2011, 9) genannten Wissensdimensionen⁸⁷ wird in den Pausengesprächen im Theater(foyer) vor allem die Dimension des Wissensvorrangs („epistemic primacy“) von den Sprechern relevant gesetzt. In Ausschnitt 14 wird die Nichtübereinstimmung Ingrids

⁸⁷ Neben der Dimension „epistemic primacy“ nennen Stivers, Mondada & Steensig (2011, 9) noch die Dimensionen „epistemic access“ und „epistemic responsibility“.

durch den Verweis auf ihren Wissensvorrang gegenüber Cecilia begründet. In Ausschnitt 15 basiert die Nichtübereinstimmung, wie in Ausschnitt 14, auf einem divergierenden Wissensvorrang, der von Marco und Moritz durch die Positionierungen als Experte und Laie bzw. durch Verweise auf Experten- und nicht vorhandenes Wissen indiziert wird.

7.4.4 „ä:h wo is denn eigentlich dieses theAtergespräch.“⁸⁸ – Ausstiege aus den Bewertungsinteraktionen

In Ausschnitt 4.3 erfolgte anhand von Ausschnitten aus zwei Gesprächen ein Blick auf die Ausprägung von dissenten Sequenzen in den diesem Beitrag zugrunde liegenden Konversationen im Theater(foyer) und im Zuge dessen auch auf die zwei herausgestellten Möglichkeiten, mit Dissens umzugehen: Zum einen, dass beide am Gespräch Beteiligten im Rahmen einer interaktiven Aushandlung ihre Nichtübereinstimmung in Konsens umkehren, was die Bereitschaft zur Konzession einer der beiden Sprecher erfordert (Ausschnitt 14). Gleichzeitig zeigt die interaktive Aushandlung, dass Wertmaßstäbe nicht notwendigerweise – wie es etwa zweckrationale Ansätze (vgl. Keller 2008 und in Ansätzen auch Hartung 2000) suggerieren – im Vorhinein festgeschrieben sind, sondern dass im Zuge von Bewertungsprozessen gleichzeitig auch Wertmaßstäbe von den Beteiligten kontextsensitiv und dynamisch ausgehandelt oder überhaupt erst ausgebildet werden. Eine weitere Möglichkeit des Umgangs mit Dissens besteht darin, dass der während des gesamten Gesprächs vorherrschende Dissens bis zum Gesprächsende bestehen bleibt, keiner der Sprecher konzidiert und somit auch kein Konsens angestrebt wird, das Gespräch jedoch nicht in einen Konflikt ausartet, sondern im geselligen, scherzhaften Modus verbleibt (Ausschnitt 15). Daran schließt sich abschließend die Frage an, wie von den Zuschauerinnen und Zuschauern generell Ausstiege aus Bewertungsinteraktionen vorgenommen werden und welche Rolle die durch den institutionellen Kontext gegebene zeitliche Beschränkung der Gespräche dabei spielt.

Die in Ausschnitt 16 präsentierte Bewertungssequenz findet am Ende des Gesprächs zwischen Emma und Monika im Anschluss an das Theaterstück „Brain und Beauty“ statt. Nach einer kurzen Gesprächssequenz über andere

⁸⁸ Siegen_14-10-26_VerrücktesBlut_Gr.2.

anwesende Personen eröffnet Emma mit ihrer positiven Bewertung einer im Stück agierenden Figur (Z. 480) die Bewertungssequenz:

Ausschnitt 16: „des hat mich voll verSTÖ:RT“⁸⁹

480 Emma: ((schmatzt)) ich fand den PERser gut.
 481 der in dem (.) in dem
 DUNk[elblauen kostüm.]
 482 Monika: [JA ne?]
 483 Emma: [der hat SCHÖN gesungen- ja.]
 484 Monika: [der konnte auch voll gut SINGen.]
 485 (0.5)
 486 Emma: ich dachte zuE[RST?]
 487 Monika: [j]a.
 488 Emma: (.) die giTARre die der umhatte-
 489 dass er nich [WIR]Klich !SPI[ELT!?!]
 490 Monika: [mh-] [ja-]
 491 Emma: aber DANN-
 492 (.) weil der (.) den !GRIFF! die ganz
 z[eit GLEICH ge]halten hat.
 493 Monika: [JA_ja.]
 494 Emma: aber dann hat er auch akKORde
 gegr[iffen. un dann] dacht_ich DOCH-
 495 Monika: [HM_hm?]
 496 °h war wahrsch[einlich SCHO]N-
 497 Monika: [ja:-]
 498 Emma: schon LIVE eingespielt.
 499 °h[hh]
 500 Monika: [aber ganz am] ANfang-
 501 wo die alle VORne standen-
 502 da WAR ein-
 503 (0.3)
 504 Monika: MANN dabei-
 505 den hab ich nie wieder geSEHen.

⁸⁹ Köln_14-04-22_BrainAndBeauty_Gr.3.

506 des hat mich voll verSTÖ:RT-
 507 °h
 508 (0.5)
 509 Emma: j[a:?]
 510 Monika: [ja] der WAR so-
 511 der war AUCH so.
 512 (0.4)
 513 Monika: äh:..
 514 (0.4)
 515 Monika: SÜDländischer typ-
 516 und der HATte so_n.
 517 (0.4)
 518 Monika: orangenen PULli an?
 519 (0.2)
 520 Monika: und so_ne HOse?
 521 (0.2)
 522 Monika: mit [ÄH:-]
 523 Emma: [tse.]
 524 °h ja:[n DOCH de]r-
 525 Monika: [+++ DRÜber?]
 526 Emma: is nur EINmal [gekommen- z]um TANzen_ne?
 527 Monika: [ja:..]
 528 Emma: [un DANN-]
 529 Monika: [ja:?] °h
 530 Emma: den hab ich aber auch ganz am ANfang gar
 nich wahrgenommen.
 531 der [stand wahrschein]lich IRgendwo-
 532 Monika: [ich AU nich.]
 533 Emma: [°hh] HINTen?
 534 Monika: [ja.]
 535 ich hab die ganz zeit geGUCKT-
 536 wo der denn jetzt (.)
 1[jetzt IS- <<lachend> aber IRgendwie> war
 er weg.]
 537 Emma: 1[°h ((Lachansatz)) °h]
 538 Emma: vielLEICHT is-

Die Bewertungssequenz zwischen Emma und Monika ist von Übereinstimmung geprägt, was sich an lexikalischen Elementen wie „JA ne?“, „JA Ja“ und „HM hm?“ sowie an der von beiden Sprecherinnen in Überlappung produzierten, explizit positiven Bewertung „der hat SCHÖN gesungen“ (Z. 483) und „der konnte auch voll gut SINGen“ (Z. 484) zeigt. In Zeile 500–504 lenkt Monika die Aufmerksamkeit auf eine Figur auf der Bühne zu Beginn des Theaterstücks („da WAR ein- (0.25) MANN dabei“) und äußert, dass sie „voll verSTÖ:RT“ (Z. 506) habe, dass sie diesen Mann „nie wieder geSEHen“ (Z. 505) hat. Emmas steigend intoniertes „ja:?“ (Z. 509) nimmt Monika zum Anlass, die Figur näher zu beschreiben (Z. 510–525), woraufhin Emma in Zeile 524–526 mit „ja: n DOCH der is nur EINmal gekommen- zum TANzen_ne?“ ein Identifikationsangebot gibt, was Monika in Zeile 529 und 534 ratifiziert. In Zeile 538 leitet Emma mit „vieLLEICHT is“ eine Mutmaßung hinsichtlich des Bezugsobjekts ein, die sie jedoch nicht ausführen kann, da durch eine Theatermitarbeiterin das Publikumsgespräch und damit auch das Ende der Pause angekündigt wird. Im weiteren Gesprächsverlauf nehmen Emma und Monika ihre Bewertungsinteraktion nicht wieder auf, sondern kehren zum Publikumsgespräch in den Theatersaal zurück. In diesem Beispiel wird der Ausstieg aus der Bewertungsinteraktion nicht wieder auf, sondern kehren zum Publikumsgespräch in den Theatersaal zurück. In diesem Beispiel wird der Ausstieg aus bzw. der Abbruch der laufenden Bewertungsinteraktion durch eine situations- und kontextbedingte Unterbrechung eingeleitet.

In Ausschnitt 17 erfolgt der Ausstieg aus der Bewertungsinteraktion, indem die Sprecherinnen diese als abgeschlossen rahmen und ein Themenwechsel eingeleitet wird. Das Gespräch zwischen Kristina, Hildegard und Irmgard findet im Anschluss an das Theaterstück „Habe die Ehre“ statt. Nach der Bewertung des Bühnenbilds und nachdem auf ironische Art und Weise damit verbundene Klischees thematisiert wurden, erkundigt sich Kristina nach dem Namen eines Schauspielers:

Ausschnitt 17: „der poliZIST“⁹⁰

275 Kristina: °h welcher is nochmal der poliZIST?
 276 wie HEISST der nochmal,
 277 Hildegard: stephan DÖLLe?
 278 Irmgard: hm_hm.

279 Hildegard: also STEphan bin ich mir nich sicher;
 280 aber ich glaub DÖLle heisst_er mit
 hausname.
 281 Irmgard: WEN meinste,
 282 WELchen?
 283 Kristina: der p[olizIST.]
 284 Hildegard: [n polizIST.]
 285 Irmgard: achSO.
 286 Kristina: [der spielt (ja mal) ziemlich KLASse.]
 287 Irmgard: [ja den ham wir doch (hier) äh
 VORgestern] erst gesehen.
 288 oder?
 289 Hildegard: ich hab ihn NICH gesehen.
 290 (2.5)
 291 Kristina: [hm_hm.]
 292 Irmgard: [war der nich] in dem stück (der)
 kaufmann von venedig daBEI?
 293 Hildegard: ich glaube NICH.
 294 Kristina: nee [war_n ANde][rer;]
 295 Hildegard: [hm_][hm.]
 296 Irmgard: [war das nich] der
 KAUFmann?=
 297 Hildegard: =nee.
 298 da hat de:r TYP gespielt mit dem !BART!
 gerade.=ne?
 299 (0.2)
 300 Hildegard: der mann von der !POR!tia der hat jetzt
 in BEIden stücken gespielt.
 301 (.) ich weiß aber nich wie der HEISST.
 302 (.) aber der DÖlle war !NICH! beim
 kaufmann von venedig dabei.
 303 (2.3)
 304 Kristina: hm_hm.
 305 (3.5)
 306 Irmgard: JA.
 307 was für_n restauRANT
 su[chen wa denn (jetzt),]
 308 Hildegard: [da STEHT einer- da steht einer]

Nachdem Hildegard den Schauspieler vermutlich („*ich glaub DÖLle heisst_er*“, Z. 280) namentlich identifiziert hat, bewertet Kristina dessen schauspielerische Leistung explizit positiv („*der spielt (ja mal) ziemlich KLASse*“, Z. 286). Irmgards in Überlappung mit Kristinas Bewertung geäußertem Verweis „*ja den ham wir doch (hier) äh VORgestern erst gesehen. oder?*“ (Z. 287–288) schließen sich Hildegard und Kristina (vgl. Z. 293–295) nicht an, was zu einer interaktiven Aushandlung der Sprecherinnen führt, welcher Schauspieler in welchem Stück gespielt hat. Hildegards Erläuterungen in Zeile 300–302 quittiert Kristina nach einer kurzen Pause in Zeile 304 mit einem zustimmenden „*hm_hm*“, dem keine weiteren Äußerungen mehr folgen und womit die Bewertungs- und Aushandlungssequenz von den Gesprächspartnerinnen als abgeschlossen behandelt wird. Nach einer weiteren Pause leitet Irmgard einen Themenwechsel ein (Z. 306–307), während Hildegard auf eine im Theaterfoyer anwesende Person verweist (Z. 308), die dann in den Fokus des Gesprächs rückt.⁹¹

Mit dem nachfolgend angeführten Ausschnitt (18) kehren wir noch einmal zum Gespräch zwischen Pascal, Anna, Annalena und Jasmin im Anschluss an das Theaterstück „*Verrücktes Blut*“⁹² zurück. Dem Gesprächsausschnitt geht eine Sequenz über die im Stück präsentierten Figuren voran:

Ausschnitt 18: „das ENde versuch ich glaub ich nich zu verstehen“⁹³

373 Pascal: das ENde war verwirrend.
 374 (0.2)
 375 Anna: ja:-
 376 Pascal: und zu VIEL.
 377 (0.7)
 378 Jasmin: ich find das auch auf einmal mit diese:m
 VI?
 379 ALso-
 380 (.) VIdео verwirrend wei:l-
 381 (0.7)

⁹¹ In diesem Gespräch endet mit dem Ausstieg aus der vorliegenden Sequenz auch der kommunikative Austausch über das Theaterstück. Im weiteren Gesprächsverlauf werden nur noch private Themen (Auswahl eines Restaurants, Urlaubspläne usw.) besprochen.

⁹² Vgl. Ausschnitt 3.

⁹³ Siegen_14-10-26_VerrücktesBlut_Gr.2.

382 Jasmin: das [AL]so:.
 383 Pascal: [ja.]
 384 Jasmin: ich fand das hat irgendwie so GAR nich
 reingepasst.=
 385 =ich hab ei (.) EIgentlich gedacht==
 386 =dass der junge sowas von anfang an schon
 so SCHÜCHtern is-
 387 und (ah) und HALT so.
 388 (0.5)
 389 wenig SELBSTbewusstsein und sowa[s-]
 390 Anna: [h°]
 391 Jasmin: und das VIdeo-
 392 das fand ich irgendwie dann nochmal
 verSTören[der.]=
 393 Pascal: [ja:-]
 394 Jasmin =um EHRlich zu sein-
 395 (0.7)
 396 aber DAS s haben die wahrscheinlich
 gebraucht-
 397 um (den) EInen da zu ver!UR!teilen.
 398 Pascal: [ja-]
 399 Jasmin: [EINf][ach.]
 400 Anna: [ja-]
 401 (0.8)
 402 Pascal: also das hätten die vielleicht anders
 RAUSbringen können.
 403 =ich fand_s jetzt n bisschen (.) KOMisch-
 404 dass sie ei[nfach] nichts andres zu tun
 405 Jasmin: [(ja)-]
 406 Pascal: hat als-
 407 °h hey.=
 408 =da liegt sein HANdy.
 409 schau mal was er für !VI![deos hat.]
 410 Annalena: [hh°]
 [ja.]
 411 Anna: [<<lachend>ja:>>-]
 412 (0.2)
 413 Pascal: er HÄTte ja-
 414 Jasmin: ja:.

415 Annalena: ((lacht))
 416 Pascal: (fast) dann vielleicht einfach SELBST
 die-
 417 WAFfe !KRIE!gen !KÖN!nen.
 418 und das dann SELBST !AN!sprechen können
 als-
 419 Anna: ja-
 420 (0.7)
 421 Pascal: [ja.]
 422 Anna: [°h] ja und (.) geNAU.
 423 am ende HATte er ja dann irgendwie ne==
 424 =Also.
 425 °h [am ENde hab i]ch das !ECHT! nich
 426 Pascal: [ja geNAU.]
 427 Anna: verstan[den.]=
 428 Pascal: [ja.]
 429 Anna: =weil !DANN! war_s auf einmal DOCH kein
 schauspiel w [mehr.]
 430 Pascal: [hm-]
 431 Anna: oder WIE-
 432 °h[h] [also als ER dann-]
 433 Pascal: [hm.] [dann (wollt)] er doch
 WEIter spielen.
 434 Anna: JA_ja.
 435 weil er wahrscheinlich SO s eh eh
 irgendwie sich in (.) seiner !ROL!le-
 436 WOHLgefühlt-
 437 oder IRgendwie.
 438 °h die ROLle schon zus-
 439 zu ihm SELBST geworden is?=
 440 =O[der-]
 441 Pascal: [das E]Nde versuch ich glaub ich nich
 zu [verstehen.]
 442 Anna: [((lacht))]
 443 (0.5)
 444 Anna: °hh ja:..
 445 (0.6)
 446 Anna: °h (.) ä:h-

447

wo is denn eigentlich dieses
theAtergespräch.

In Zeile 373 verweist Pascal auf das für ihn verwirrende Ende des Theaterstücks und ergänzt nach Annas Zustimmung (Z. 375), dass es zudem „zu VIEL“ (Z. 376) war, ohne dies näher auszuführen. Jasmin knüpft an Pascals Bewertung an, indem sie eine Stelle im Theaterstück fokussiert („*ich find das auch auf einmal mit diese:m VI? Also- (.) Video verwirrend*“, Z. 378–380), ihren Eindruck mit der Bewertung „*wei:l- (0.7) das Also:. ich fand das hat irgendwie so GAR nicht reingepasst.= =ich hab ei (.) Elgentlich gedacht-= =dass der junge sowas von anfang an schon so SCHÜCHtern is- und (ah) und HALT so. (0.5) wenig SELBSTbewusstsein und sowas- und das Video- das fand ich irgendwie dann nochmal verSTÖrender.= =um EHRlich zu sein- (0.7) aber DAS s haben die wahrscheinlich gebraucht-um (den) EInen da zu ver!UR!teilen. EINFach.*“ (Z. 381–399) erläutert. Im Anschluss an Jasmins Äußerung versuchen die Beteiligten, das Handeln einer im Stück auftretenden Figur zu rekonstruieren und zu deuten. Nach dem Deutungsvorschlag Annas (Z. 403–439) und dem eine Stellungnahme der anderen Sprecher relevant setzenden „Oder“ (Z. 440) schließt Pascal die Sequenz mit „*das ENde versuch ich glaub ich nich zu verstehen*“ (Z. 441) ab, Anna quittiert dies mit einem „*ja:*“ (Z. 444) und rahmt die Sequenz nach einer kurzen Pause durch einen Themenwechsel (Z. 447) als beendet (vgl. zu diesem Ausschnitt auch Kapitel 6, i.d.B.).

Die drei vorangehend angeführten Ausschnitte (16 bis 18) zeigen exemplarisch die sich in unserem Datenkorpus abzeichnenden Möglichkeiten des Ausstiegs aus der Bewertungsinteraktion: Der Ausstieg kann durch die Sprecher selbst vorgenommen werden, indem sie die Bewertungssequenzen (Übereinstimmung verbalisierend) als abgeschlossen behandeln und einen Themenwechsel (u.a. mit Bezug auf private Aspekte oder auf das aktuelle Setting, z.B. das Versorgen mit Getränken, die Verortung im Theatergebäude, andere anwesende Personen) initiieren oder die Einleitung des Ausstiegs erfolgt durch externe, durch das Setting bedingte Faktoren, wie zum Beispiel das Einläuten des Endes der Theaterpause oder der Beginn des zweiten Teils der Theateraufführung im Foyer der Spielstätte.

7.5 Zusammenfassung der Ergebnisse und Ausblick

Zu Beginn dieses Beitrags erfolgte, vor allem mit Bezug zu konversationsanalytischer Forschung und mit einem kritischen Verweis auf Ansätze zweckrationaler Ausrichtung, zuerst ein Blick auf das Bewerten im Allgemeinen und daran

anschließend – vor dem Hintergrund der in diesem Beitrag analysierten Daten – auf das Bewerten im Kontext der Publikumskommunikation und der Kommunikation über Kunst. Im Zuge der Analyse von Bewertungsinteraktionen in Pausengesprächen unter Theaterbesucherinnen und -besuchern wurde herausgestellt, welche spezifischen Ausprägungen diese hinsichtlich ihrer Initiierung, ihres thematischen und sequenziellen Verlaufs, des Umgangs der Beteiligten mit Dissens sowie hinsichtlich ihrer Ausstiege aufweisen.

Sowohl die Tatsache, dass zu Beginn der Gespräche die Beteiligten direkt und alleine durch die einen kohärenten Gesprächsbeitrag einfordernde Ein-Wort-Äußerung „und?“ in eine Bewertungsinteraktion einsteigen können, als auch die Alternativen der expliziten Einforderung einer Stellungnahme oder Bewertung sowie die selbstinitiierte Äußerung einer Bewertung zu Gesprächsbeginn und die jeweiligen Reaktionen der Gesprächspartnerinnen und -partner sprechen dafür, dass das Bewerten als kommunikative Aufgabe im Rahmen des vorliegenden Gesprächskontexts für sie als zentral und typisch erscheint (vgl. Abschnitt 7.4.1).

Im Hinblick auf den thematischen Verlauf der Bewertungsinteraktionen (vgl. Abschnitt 7.4.2) ist festzuhalten, dass sich die Dynamik der gemeinsamen Produktion und Aushandlung von Bewertungen im Wechsel der in den Fokus genommenen Bewertungsgegenstände und Ebenen (ästhetisch-performativ, global, allgemein-gesellschaftlich) zeigt (vgl. Hrnčal & Gerwinski 2015), wobei die Reihenfolge der Ebenen im Rahmen der Transformation variieren kann⁹⁴ und mit einem Wechsel des Bewertungsgegenstands nicht notwendigerweise ein Wechsel der Ebene verbunden ist und vice versa. Hinsichtlich des sequenziellen Verlaufs der auf Konsens ausgerichteten Ausschnitte zeigt sich einerseits die von Pomerantz (1984) sowie von Auer & Uhmann (1982) herausgestellte Abfolge und Art der Erst- und Zweitbewertung (eskaliert, gleichlaufend oder deskaliert). Andererseits wird deutlich, dass auf eine erste Bewertung nicht immer eine Zweitbewertung eines anderen Sprechers folgt, was wiederum zu Erläuterungen der Erstbewertung oder zu einer neuen Erstbewertung führen kann. Des Weiteren nutzen die Sprecher die Möglichkeit, auf die Erstbewertung eines Gesprächspartners ebenfalls mit einer Erstbewertung zu reagieren, bei der sie einen Wechsel des Bewertungsgegenstands vornehmen.

⁹⁴ Es kann zum Beispiel mit einer Globalbewertung oder mit der Bewertung eines Einzelaspekts begonnen werden, die dann gegebenenfalls zu einer Bewertung gesellschaftlicher Aspekte führt.

Eine Betrachtung dissenter Sequenzen (vgl. Abschnitt 7.4.3) brachte die Erkenntnis, dass die Beteiligten in den Gesprächen mittels spezifischer verbaler sowie paraverbaler Signale indizieren, ob eine Präferenz für Konsens oder Dissens vorliegt. Nicht übereinstimmende Äußerungen können von den Sprechern in abgeschwächter Form verbalisiert werden und – je nach Umfang und Intensität – im Laufe der Bewertungssequenz an Direktheit gewinnen, was einen Hinweis auf die Verschiebung der Präferenz von Konsens hin zu Dissens gibt, ohne jedoch in einen Konflikt auszuarten. Bis auf das Gespräch zwischen Marco und Moritz (vgl. Ausschnitt 15), das in unserem Korpus eine Ausnahme darstellt, werden dissente Sequenzen in den vorangehend angeführten Ausschnitten abgeschwächt eingeleitet und enden mit einer Renormalisierung in Form einer Konzession mit nachfolgender Verbalisierung von Übereinstimmung, was darauf hinweist, dass Konsens in den vorliegenden Pausengesprächen im Theater(foyer) von den Teilnehmerinnen und Teilnehmern präferiert wird. Zugleich ist diese Form des Managements von Dissens ein Hinweis auf die interaktive und dynamische Anpassung von Bewertungen, da mit der gemeinsamen Bearbeitung von Dissens auch eine Aushandlung und gegebenenfalls Herausbildung von Wertmaßstäben einhergehen (vgl. Goodwin & Goodwin 1992; Lindström & Mondada 2009a). Dass es in keinem der erhobenen Gespräche zu einer Eskalation bzw. zum Streit kommt, lässt sich zum einen vor dem Hintergrund der Kontextspezifik erklären: Im Kontext der Publikums- und prestigeträchtigen Kunstkommunikation setzen sich die Gesprächsteilnehmerinnen und -teilnehmer beim Bewerten der Gefahr aus, dass ihr Urteil von den anderen am Gespräch beteiligten Personen nicht geteilt wird. Mit dieser Gefahr der Gesichtsbedrohung gehen sie um, indem sie auf die vorangehend angeführten sprachlichen „Vorsichtsmaßnahmen“ zurückgreifen und sich, u.a. durch das Verweisen auf vorhandenes oder fehlendes Erfahrungs- und Hintergrundwissen und das Aushandeln des damit verbundenen Rechts auf Erstbewertung, als Experten oder Laien positionieren. Da es in den Pausengesprächen im Theater(foyer) auch darum geht, sich gemeinsam über das im Theaterstück Erlebte und die damit verbundenen Emotionen, aber auch über das anwesende Publikum oder private Themen auszutauschen, stellt der Faktor der Geselligkeit (vgl. Linz, Hrnkal & Schlinkmann 2016; Kapitel 5, i.d.B.) ein weiteres Kontextspezifikum dar. Zum anderen sind mit der Situation zusammenhängende Aspekte relevant, auf die in den Gesprächen von den Sprechern explizit oder implizit Bezug genommen wird: Die Theaterpause bietet eine zeitlich nur begrenzte Möglichkeit, sich (über das im Stück Erfahrene) auszutauschen. Ein weiterer, nicht unerheblicher Aspekt ist die Tatsache, dass die Gespräche in der (Teil-) Öffentlichkeit des Theaters stattfinden und somit immer auch andere, nicht zur

Gesprächsgruppe gehörende Personen anwesend sind, ein Streit innerhalb der Gruppe also nicht unbeobachtet bleiben würde. Auch die Beziehungskonstellation⁹⁵ innerhalb der Gesprächsgruppe ist als Einflussfaktor zu berücksichtigen und schließlich kann ebenso die Aufnahmesituation selbst eine Rolle spielen (vgl. dazu Kapitel 3 und 4, i.d.B.).

Die Bewertungsinteraktionen werden von den Gesprächsteilnehmerinnen und Gesprächsteilnehmern beendet, indem sie die Bewertungssequenzen durch Zustimmung und einen Themenwechsel (gegebenenfalls mit Bezug zum aktuellen Setting) als abgeschlossen behandeln, oder indem externe, dem Setting geschuldete Faktoren (wie zum Beispiel das Einläuten des Pausenendes oder die Ankündigung des Publikumsgesprächs) sie zum Ausstieg aus der Bewertungsinteraktion „zwingen“ (vgl. Abschnitt 7.4.4). Die „von außen“ eingeleitete Beendigung der Bewertungsinteraktionen verdeutlicht zugleich den Aspekt der zeitlichen Begrenztheit, dem die Pausengespräche im Theater(foyer) – im Gegensatz zu den Gesprächen vor Kunstwerken im Museum – unterliegen.

An die vorangehend vorgestellten Ergebnisse schließen sich nun weitere Fragen an, die im Rahmen dieses Beitrags nicht in den Blick genommen werden konnten und weiterer Untersuchung bedürfen: Inwieweit unterscheiden sich die in der Pause zwischen den Akten eines Theaterstücks von den im Anschluss an die Aufführung stattfindenden Gespräche? Wie schlägt sich die in den Zuschauergruppen vorherrschende Beziehungskonstellation auf die Bewertungsinteraktion nieder? Geht es in den Pausengesprächen im Theater(foyer) primär darum, im Kontext der Kunstkommunikation mehr oder weniger rational begründbare⁹⁶ Publikums-Urteile zu fällen (vgl. Keller 2008) oder stehen vielmehr das gesellige Beisammensein und, damit verbunden, die gemeinsame Teilhabe

⁹⁵ Vgl. zum Zusammenhang der Beziehung der Sprecher und der Ausprägung von Streit bei innerfamiliären Tischgesprächen Keppler (1994, 93): „Gerade im Kreis von Nahestehenden und Angehörigen, wo die Voraussetzung gemeinsamer Bande – die ja immer auch Bande des Wissens und Meinens sind – für alle wichtig ist, ist die Differenz wertbezogener Meinungen etwas, das man oft nicht einfach auf sich beruhen lassen kann. Die Differenz muss dann ausgetragen werden. Ein prominenter Modus dieses Austragens ist die Kommunikationsform des Streits.“ Der im Kontext der Pausengespräche im Theater(foyer) auftretende Dissens gründet sich, zumindest wenn es um den Wissensvorrang (Expertenwissen) geht, obwohl sich die Personen nahe stehen, nicht auf einen gemeinsamen Wissenshintergrund (wie bei Keppler), sondern im Gegenteil auf die Asymmetrie von Hintergrundwissen.

⁹⁶ Vgl. zum Stellenwert von Begründungen in den Foyer-Gesprächen auch Linz, Hrncl & Schlinkmann (2016).

an den Emotionen der anderen Gesprächspartnerinnen und Gesprächspartner (vgl. Kindt 2007; 2016) sowie die soziale Positionierung (vgl. Hausendorf 2012) in der (traditionell) als „bildungssprachlich“ geltenden Situation des gehobenen Small Talks im Vordergrund (vgl. dazu Kapitel 5, i.d.B.)?