

Jan Gerwinski, Stephan Habscheid, Erika Linz
Theater im Gespräch

Jan Gerwinski, Stephan Habscheid,
Erika Linz

Theater im Gespräch



Sprachliche Publikumspraktiken in der Theaterpause

Unter Mitarbeit von Marit Besthorn, Mareike Hesse,
Christine Hrnčal und Eva Schlinkmann

DE GRUYTER

ISBN 978-3-11-052473-4

e-ISBN (PDF) 978-3-11-052709-4

e-ISBN (EPUB) 978-3-11-052480-2



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 Lizenz. Weitere Informationen finden Sie unter <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.

Library of Congress Control Number: 2018943191

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2018 Jan Gerwinski, Stephan Habscheid, Erika Linz,
publiziert von Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston.
Dieses Buch ist als Open-Access-Publikation verfügbar über www.degruyter.com.

Einbandabbildung: Agentur (rs), Fotograf Horst Schaumann
Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck

www.degruyter.com

Vorwort

Der vorliegende Band ist im Kern aus dem Kontext eines von der Deutschen Forschungsgemeinschaft finanzierten Projekts „Theater im Gespräch. Sprachliche Kunstaneignungspraktiken in der Theaterpause“ hervorgegangen. An der Vorbereitung und Durchführung des Forschungsvorhabens waren viele beteiligt, ohne die das Projekt nicht hätte realisiert werden können: Zunächst gilt unser Dank den beteiligten Schauspielhäusern, dem „Schauspiel Köln“, dem „Apollo-Theater Siegen“ und dem Berliner Theater „HAU Hebbel am Ufer“ für ihre Genehmigung und Unterstützung der Datenerhebungen zur Haupt- bzw. Pilotstudie. Das „Apollo-Theater“ hat uns auch das Cover-Foto für den vorliegenden Band zur Verfügung gestellt, auch dafür herzlichen Dank! Dem Institut für Deutsche Sprache (IDS) in Mannheim danken wir für die Aufnahme einer Reihe von Gesprächen in das „Forschungs- und Lehrkorpus gesprochenes Deutsch“ (FOLK) und die damit verbundene Erstellung von ersten (Minimal-)Transkripten. Den Projektmitarbeiterinnen, Mareike Hesse und Eva Schlinkmann, den weiteren Mitgliedern der Arbeitsgruppe, Marit Besthorn, Dr. Jan Gerwinski und Christine Hrcal, und den studentischen Hilfskräften, Katharina Adams, Julia Hempelmann, Xiexia Niu, Yalem Parlak, Sarah Peter, Alina Podolski, Anne Seibel, Marten Stuck, Jennifer Ten Elsen und Feifei Wang, danken wir für ihre außergewöhnlich engagierte Mitwirkung. Die Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter, die als Mitglieder der Arbeitsgruppe an dem Projekt mitgewirkt haben, sind als Mitherausgeber, Autoren oder Ko-Autoren einzelner Beiträge an diesem Band beteiligt.

Wir danken der Deutschen Forschungsgemeinschaft (Geschäftszeichen: HA 2850/4-1) für die zweijährige finanzielle Förderung des Projekts und den Universitäten Siegen und Bonn für eine förderliche Forschungsinfrastruktur.

Siegen und Köln
im Februar 2018

Stephan Habscheid und Erika Linz

Inhalt

Stephan Habscheid, Erika Linz

- 1 Foyer und Pause, Interaktion und Kontext: Zur Einleitung in den Band — 1**
- 1.1 Problemhintergrund und Ausgangsfragen — 1
- 1.2 Material und Methoden: Die Durchführung des Projekts — 9
- 1.3 Forschungsgegenstände: Zum Gang der Analysen — 11

Eva Schlinkmann, Mareike Hesse

- 2 Settings und Sampling — 17**
- 2.1 Datenerhebung in Köln — 18
- 2.2 Datenerhebung in Siegen — 43
- 2.3 Anhang — 65

Marit Besthorn, Jan Gerwinski, Stephan Habscheid

- 3 Methodik I: Erhebung, Aufbereitung, Archivierung, Datenschutz, gesprächslinguistische Auswertung und praxeologische Theoriebildung — 71**
- 3.1 Einleitung — 71
- 3.2 Datenerhebung — 72
- 3.3 Datenaufbereitung, -archivierung und Datenschutz — 79
- 3.4 Datenauswertung — 89
- 3.5 Fazit und Ausblick — 95
- 3.6 Anhang — 97

Jan Gerwinski, Erika Linz

- 4 Methodik II: Beobachterparadoxon – die Aufnahmesituation im Gespräch — 105**
- 4.1 Einleitung — 105
- 4.2 Natürlichkeit der Daten — 106
- 4.3 Gesprächs- und Aufnahmerahmen — 118
- 4.4 Explizite Thematisierungen des Aufnahme-Frames — 124
- 4.5 Fazit und Ausblick — 159

Stephan Habscheid

- 5 Konversation, Small Talk, ‚Bildungssprache‘ — 164**
- 5.1 Einleitung: Ambivalente Phänomene — 164
- 5.2 Eine alltägliche Szene — 168
- 5.3 Small Talk und Konversation: Theoriehintergründe und Begriffsklärungen — 178
- 5.4 Konversation und ‚Bildungssprache‘: Inklusion/Exklusion — 183
- 5.5 Konversation im Theaterfoyer: Skills und Wissen — 189
- 5.6 Schluss: Konversation, Kooperation, Lernen — 200

Erika Linz

- 6 Transkriptive Praktiken der Kunstkommunikation — 203**
- 6.1 Einleitung: Pausengespräche als Anschlusskommunikation — 203
- 6.2 Praktiken der Kunstkommunikation — 208
- 6.3 Transkriptivität der Kunstkommunikation — 213
- 6.4 Bezugnahmen und Thematisierungen — 215
- 6.5 Lexikalische Rekurrenz als rezeptionsprägende Kohäsionsbildung — 227

Christine Hrcal

- 7 Bewertungsinteraktionen — 235**
- 7.1 Einleitung — 235
- 7.2 Bewertungen im Allgemeinen — 236
- 7.3 Bewertungen im Kontext der Publikums- und Kunstkommunikation — 243
- 7.4 Bewertungen in Pausengesprächen im Theater(foyer) — 246
- 7.5 Zusammenfassung der Ergebnisse und Ausblick — 296

Eva Schlinkmann

- 8 Rekonstruktive Verfahren — 301**
- 8.1 Einleitung — 301
- 8.2 Rekonstruktive Verfahren im Kontext — 302
- 8.3 Rekonstruktion in Foyergesprächen im Theater — 320
- 8.4 Zusammenfassung der Ergebnisse und Ausblick — 366

Jan Gerwinski

9 **Ausblick: Theaterpublikumskommunikation im Internet — 372**

9.1 Einleitung — **372**

9.2 Theoretische Grundlagen — **374**

9.3 Methodische Grundlagen, Daten(auswahl) und
Analyseraster — **380**

9.4 Beispielanalyse — **388**

9.5 Fazit — **399**

9.6 Anhang: Beiträge auf der Theaterwebseite zu „Der Streik“
in Köln — **400**

Literaturverzeichnis — 405

Transkriptionszeicheninventar — 429

Stephan Habscheid, Erika Linz

1 Foyer und Pause, Interaktion und Kontext: Zur Einleitung in den Band

unter Mitarbeit von Jan Gerwinski, Christine Hrncaľ &
Eva Schlinkmann

1.1 Problemhintergrund und Ausgangsfragen

Foyer- oder *Pausengespräch?* – Für den Typus der Gespräche, die im Mittelpunkt der folgenden Untersuchungen stehen, erscheinen beide Bezeichnungen gleichermaßen treffend. Die Art der Interaktion, die sich bei derartigen Gelegenheiten entfaltet, ist nämlich ebenso mit den besonderen örtlichen wie mit den spezifischen zeitlichen Umständen des Ereignisses eng verwoben.¹ Diese zeiträumlichen und dinglichen Charakteristika der Situation werden in einer praxistheoretischen Perspektive, wie sie dem vorliegenden Band zugrunde liegt (vgl. Kapitel 3, i.d.B.), nicht als äußerliche, determinierende Bedingungen betrachtet (Deppermann, Feilke & Linke 2016a, 5), sondern als Bestandteile der kommunikativen (und über Kommunikation hinausreichenden) und zugleich soziokognitiven Praktiken, deren sinnhafte, individuell zugerechnete Einheiten ‚Handlungen‘ und ihre kulturellen Verstehenshintergründe/Kontexte sind: Praktiken

(1) help institute which mental states and actions humans are and can be in and (2) are the contexts in which humans acquire the wherewithal to be in these states and to perform the actions that compose practices (Schatzki 1996, 12f.).²

1 Wie im Prinzip jede ‚soziale Veranstaltung‘, vgl. Günthner & Knoblauch 1994, 711; Linz, Hrncaľ & Schlinkmann 2016, 528. Zum Zusammenhang von (multimodaler) Interaktion und Raum vgl. – stellvertretend für einen umfangreiches, seit einigen Jahren stark wachsendes Korpus an Fachliteratur – exemplarisch Hausendorf, Schmitt & Kesselheim 2016.

2 Auf der „flachen“ ontologischen Basis einer derartigen Praxistheorie (Schatzki 2016), mit der die notorisch unbefriedigende sozialtheoretische Polarität von „Makroebene“ (langfristig stabile soziale Strukturen, Technologien, Systeme von Werten, Zeichen etc.) und „Mikroebene“ (individuelles Handeln) zu überwinden ist, können ‚Handlungen‘, ihre situationale, raumzeitliche und dingliche Einbettung und ihre situativ relevanten ‚Kontexte‘ – ausgehend von dem in Praktiken eingebetteten Sprach- und Zeichengebrauch im Rahmen einer interaktionalen „Infrastruktur“ (Schegloff 2006/2012) – interpretativ rekonstruiert werden. Praktische Beschränkungen ergeben sich durch die notwendige, je nach Methodenkombination und Technikeinsatz unterschiedlich weit reichende Selektivität der Datenerhebung, wobei das unerreichbare

Der Ort, das Theaterfoyer, ist ein öffentlicher, im Unterschied etwa zum privaten Wohnzimmer beim gemeinsamen Fernsehen in der Gruppe (vgl. Holly, Püschel & Bergmann 2001). Mit dem Konzept der Öffentlichkeit bzw. des Publikums verbindet sich nach einer – auch heute noch publizistisch vertretenen – *Idealvorstellung des Theaters* nicht nur die Vorstellung einer (lokal versammelten) Menschenmenge, die von den Veranstaltern einer öffentlichen Darbietung oder Ausstellung als „Zielgruppe“ (ökonomisch) adressiert wird (Kernbauer 2012, 63; Habscheid, Hrnčal, Knipp & Linz 2016a, 464). Vielmehr gilt das Theaterfoyer, aller kulturkritischen Skepsis zum Trotz, vielfach noch immer als „Podium“ einer bürgerlichen Öffentlichkeit, [...] eines „räsonierenden Publikums“, das sich über ästhetische und gesellschaftspolitische Probleme verständigt (Habermas 1962/1990, 69, 96; Linz, Hrnčal & Schlinkmann 2016, 524, mit publizistischen Belegen für die Gegenwart).

Zum Gegenstand und/oder Anlass des Rasonnements, dies liegt buchstäblich *nahe*, kann im Foyergespräch nicht zuletzt das werden, was sich gerade zuvor auf einem kleineren Podium im größeren ereignete: die Aufführung auf der Bühne vor anwesendem Publikum im Saal. Goffman spricht vom ‚Spiel‘ als dem inneren Rahmen des Theaters, der in den äußeren Rahmen des ‚Spektakulums‘, des Theaters als eines sozialen Ereignisses, eingebettet ist (Goffman 1977, 149 ff. und 287ff; Linz, Hrnčal & Schlinkmann 2016, 525 f.). In diesem Sinn lassen sich, nach dem Modell eines wechselseitigen Konstitutionsverhältnisses, Foyergespräche auch als eine Art alltägliches Theater verstehen (vgl. zu den Quellen einer derartigen Metaphorik den Überblick von Buss 2009), das sich räumlich und zeitlich um ein künstlerisches Theater herum entfaltet,³ diesem einen institutionellen Rahmen schafft, umgekehrt hiervon angeregt wird und sich teilweise thematisch hierauf bezieht.

Der Ausdruck *Theater* im Titel des Projekts kann also sowohl wörtlich als auch metaphorisch verstanden werden, mit Referenz zum einen auf mögliche Themengebiete derartiger Gespräche (Sprechen über das Theater; aus Anlass des Theaters), zum anderen auf den ‚theatralen‘ Charakter derartiger Gespräche selbst (alltägliches Sprechen in der Öffentlichkeit *als* Theater). Eine Brücke zwischen beiden Ebenen schlägt – mit Blick auf das gesellschaftliche Funktionsprinzip des Theaters⁴ – Hans Georg Soeffner:

Ideal einer semiotischen Vollständigkeit nicht zum Fetisch gemacht werden sollte.

³ Zur räumlichen und zeitlichen Abgrenzung (durch Vorhang, Beleuchtung etc.) vgl. Linz, Hrnčal & Schlinkmann 2016, 525, unter Bezug auf Goffman 1977 sowie Kapitel 3, i.d.B.

⁴ Die in gewisser Hinsicht der wissenschaftlichen Reflexion von Interaktion vergleichbar ist, allerdings von anderen Mitteln der perspektivischen Brechung Gebrauch macht. Vgl. hierzu

Theater und Schauspiel machen darauf aufmerksam, daß wir nicht nur in ihnen, sondern auch in unserem Alltag ‚virtuelle Zuschauer unserer selbst und der Welt‘ sind und daß wir als solche immer auch die ‚Welt in Szene setzen‘ (Soeffner 2001, 168).

Auf dieser Basis stehen im Idealfall die Kommunikation auf der Bühne, die Kommunikation durch das Bühnengeschehen und die Kommunikation im Anschluss daran – noch weit über das Foyergespräch hinaus – in einem engen Zusammenhang:⁵ „Was ich von einem Abend erwarte, ist relativ simpel: Ich möchte gut unterhalten und gepackt werden, so dass ich mich noch lange über das Stück unterhalten kann.“ So lautete die Antwort des ehemaligen Bürgermeisters von Berlin in einem Interview der „Frankfurter Allgemeinen Zeitung“ auf die Frage des Journalisten: „Noch mal zu Ihnen als Zuschauer: Wenn Sie ins Theater gehen, was erwarten Sie von einem Abend dort?“ (Strauß 2017).

Bereits im Blick auf das Bühnengeschehen können eine Ebene der Darstellung von der Ebene des Dargestellten und damit auch hier ein ‚äußerer‘ von einem ‚inneren‘ Rahmen unterschieden werden (Goffman 1977, 149; Linz, Hrnčal & Schlinkmann 2016, 526). Für das Dargestellte kann weiter die ‚Welt des Stücks‘ von Bezugnahmen auf die ‚Welt außerhalb des Theaters‘ unterschieden werden; diese und weitere Ebenen können – mit fließenden Übergängen im Rahmen einer dynamischen Praxis – in der anschließenden Interaktion der Zuschauer aufgegriffen bzw. hergestellt werden (Hrnčal & Gerwinski 2015; Kapitel 6, i.d.B.).

Das Theaterfoyer und ein Außenbereich sind bereits seitens der Institution als Ort für semi-öffentliche Interaktionen im Publikum hergerichtet, etwa durch eine Möblierung, die es kulturell ermöglicht und nahelegt, sich in kleinen Gruppen, die sich in der Regel bereits *vor* dem und *für* den – oftmals gemeinsamen – Theaterbesuch konstituiert haben, im und im Umfeld des Theatergebäudes zum Gespräch zu versammeln (vgl. Kapitel 6, i.d.B.). In solchen Situationen befinden sich andere Besucher – mit unterschiedlichen, auch rahmengebunden wechselnden Beteiligtenstatus (vgl. Goffman 1981a) – zumeist zumindest in prinzipieller Hörweite („natural‘ surveillance“, vgl. Bergmann 1990, 219).

Zugleich verweist der Ort auch auf den Pausencharakter der hier stattfindenden Aktivitäten, die typischerweise Kommunikation umfassen, aber auch weit darüber hinaus – in den Bereich primär physischer Praktiken hinein –

auch Baecker 2013, 17.

⁵ Vgl. zu einer ähnlichen Konzeption im Blick auf die Bildende Kunst, bei der Kommunikation *durch* Kunst und *mit* Kunst und die Kommunikation *über* Kunst (durch Museen, Kritiker, das Publikum etc.) ineinander greifen, Hausendorf & Müller 2016a.

reichen (s.o.):⁶ Gastronomische Verpflegung, die Möglichkeit, sich miteinander essend, trinkend und sprechend um einen Bistro-Tisch herum zu positionieren, Gelegenheiten zum gemeinsamen Gehen im Innen- und Außenbereich legen nahe, dass die Pause nicht nur einen Rahmen für andere Aktivitäten, etwa das Theatergespräch, bietet, sondern nicht zuletzt auch *als Pause*, also für Praktiken der Erholung, Entspannung, Erfrischung, Stärkung etc. genutzt werden kann, wobei Übergänge zwischen unfokussierter und fokussierter Interaktion (vgl. Goffman 1963, 24) zu gestalten sind (vgl., am Beispiel eines Empfangs, Ruoss 2014; zu einer ähnlichen Situierung in der Peer Group-Kommunikation Jugendlicher vgl. Deppermann & Schmidt 2001, 29). Dass der eigentliche Theaterbesuch auch anstrengend sein kann, gehört zu den gängigen Topoi im Pausengespräch.

Mit dem ungezwungeneren Charakter von Pauseninteraktion korrespondieren auf der Ebene der sprachlichen Formate Gattungen des Small Talks und der Konversation, einer – dem Stereotyp nach – „von Kaviarbrötchen und Rosésekt eingerahmten Gesprächsform“ (Linke 1988, 140 f.), z.T. auch der so genannten „homiläischen Diskurse“ (vgl. Kapitel 5, i.d.B.). Unter dem Begriff „homiläischer Diskurs“ werden in der „Funktionalen Pragmatik“ Interaktionstypen, etwa am Arbeitsplatz, gefasst, die sich außerhalb institutioneller Zwecke, formeller und professioneller Rollen vollziehen und die dennoch für die Reproduktion der Institution einen wichtigen, weil komplementären Beitrag leisten (vgl. etwa Rehbein 2012, 85): In homiläischen Diskursen, z.B. beim Lästern über den Chef oder Lehrer, wird spielerisch-kreativ „verhandelt [...], was ‚in der Welt [der Institution] nicht aufgeht““ (vgl. etwa Rehbein 2012, 89). Als typische Situationen, die den reproduktiven Charakter dieser Art von Kommunikation erkennen lassen, werden Pausengespräche am Arbeitsplatz oder in der Schule (vgl. dazu auch Könning 2015) genannt, die teilweise an eigens von der Institution dafür bereitgestellten Orten stattfinden (Pausenhof, Lehrerzimmer usw.), andererseits in der offiziellen Perspektive der Institution aber auch leicht übersehen werden. Derartige Formate, z.B. theatrale, parodistische Reinszenierungen von Teilen der Vorstellung, sind auch für Pausengespräche im Theater charakteristisch (vgl. Kapitel 8, i.d.B.).

Hierbei kommen auch – in Abhängigkeit vom Wissen der Beteiligten – die spezifischen *zeitlichen Umstände* des sozialen Ereignisses zum Tragen: Das zeitliche Budget ist durch die Institution bekanntlich begrenzt, aber zumindest für das Publikum typischerweise nicht *exakt* vorhersehbar, vielleicht auch nicht

⁶ Vgl. zeichentheoretisch-grundlegend, zur ‚symphysischen‘ und ‚empraktischen‘ Einbettung von Sprachgebrauch, Bühler 1934/1982, 154 ff.

von vornherein präzise geplant. Dieser Umstand kann bei der individuellen und interaktionalen Gestaltung der Pausen-Aktivitäten prophylaktisch ins Kalkül gezogen werden (vgl. Kapitel 7, i.d.B.), und/oder man stellt sicher, dass die Abfolge von Gong-Zeichen, die das Zu-Ende-Gehen der Pause markieren, situativ wahrgenommen und dann im Blick auf eine Beendigung der Interaktion mehr oder weniger spontan verarbeitet werden kann.

Die räumlichen und zeitlichen Bedingungen der Situation bleiben den Gesprächen nicht äußerlich: Nahe gelegt (und typischerweise aufgegriffen) werden, wie wir gesehen haben, zum einen Praktiken, die, ergänzend zum interaktiven Geschehen im Theatersaal, unter Bedingungen zeitlicher Begrenztheit ein Theater-Publikum konstituieren – und damit das Theater selbst, das ohne ein Publikum nicht möglich ist (Goffman 1977, 144; Linz, Hrnal & Schlinkmann 2016, 525). Zum anderen bieten Foyer und Pause Gelegenheit, sich zu erholen und zu entspannen – bis hin zum geselligen Ausgehvergnügen, bei dem die Pause und das Beisammen-Sein in einem gastronomischen Rahmen im Anschluss an die Vorstellung u.U. den eigentlichen Grund der Aktivität darstellen und wichtiger sein können als die Theatervorstellung selbst (Goffman 1977, 296; Linz, Hrnal & Schlinkmann 2016, 526). Derartige durch Konversation geprägte soziale Situationen – wie der gemeinsame Theaterbesuch – entsprechen „Lebensformen und Freizeitbeschäftigungen“, die traditionell mit ‚bürgerlicher‘ Geselligkeit assoziiert sind (Linke 1988, 134).

Diese eher soziologisch als ästhetisch relevanten Charakteristika stellen vielleicht einen Grund dafür dar, dass über das Kunstpublikum und seine Alltagspraktiken (Habscheid, Hrnal, Knipp & Linz 2016) – aller theoretischen Relevanz der „Entdeckung des Zuschauers“ (Fischer-Lichte 1997) in Rezeptionsästhetik und Theaterwissenschaft zum Trotz – bisher erstaunlich wenig bekannt ist (Kammerer 2012a; Linz, Hrnal & Schlinkmann 2016, 525). Die vorliegenden Studien konzentrieren sich auf den Bereich der bildenden Kunst (vgl. Hausendorf & Müller 2016a), für den Bereich der prozessual-performativen Kunst liegen hingegen noch keine systematisch ausgearbeiteten Untersuchungen zur Publikumskommunikation vor. Insbesondere fehlt es an Arbeiten, die sich der konstitutiven Rolle des Publikums für die Kunst aus empirischer Perspektive widmen (vgl. Hausendorf & Müller 2016a, 29, 42f.). Vor diesem Hintergrund fragte das Forschungsprojekt „Theater im Gespräch. Sprachliche Kunstaneignungspraktiken in der Theaterpause“, das von der Deutschen Forschungsgemeinschaft von April 2014 bis März 2016 gefördert wurde⁷ und dessen Ergebnisse – ergänzt um weitere Befunde – mit dem vorliegenden Band vorgestellt werden, nach den

7 DFG-Geschäftszeichen: HA 2850/4-1.

sprachlich-kommunikativen Alltagspraktiken des Publikums im Foyer-/Pausengespräch.

Ziel des Projekts war eine empirische, datengeleitete Rekonstruktion des für derartige Gespräche charakteristischen sprachlich-kommunikativen Repertoires. Anknüpfend an eine Pilotstudie mit Unterstützung des Berliner Theaters „Hebbel am Ufer“ und des Siegener „Apollo-Theaters“ wurde mittels Audiodokumentation – eine Videoaufzeichnung wäre wünschenswert gewesen, schied jedoch wegen des zu invasiven Charakters aus – ein Datenkorpus zu Pausengesprächen von Besuchern künstlerischer Theaterproduktionen im „Apollo-Theater Siegen“ und im „Schauspiel Köln“ erhoben (vgl. Kapitel 2, i.d.B.). Anhand dieses Korpus sollten Praktiken der sprachlichen Anschlusskommunikation insbesondere mit Blick auf die folgenden konstitutiven Aspekte analysiert werden:

- sprachlich-interaktionale Verfahren zum Vollzug der spezifischen sozialen Situation des Pausengesprächs als geselliges Ereignis,
- rekonstruktive und transkriptive Verfahren der sprachlichen Bezugnahme auf die ästhetischen Erfahrungen während der Aufführung und
- sprachlich-interaktionale Verfahren der durch das Theater angeregten Reflexion über die eigene Lebenswelt und die gesellschaftliche Wirklichkeit.

Die auf diese Weise zu rekonstruierende, in Routinen der Alltagskommunikation eingebettete Perspektive des Publikums auf das Theater wurde zu anderen Formen und Bereichen der Kunstkommunikation in Beziehung gesetzt. Schließlich sollte das Projekt mit der Erforschung von Sprache in Alltagspraktiken einen Beitrag zu einer praxeologisch fundierten Sprachspiel-/Kulturkonzeption leisten (vgl. Habscheid 2016; Kapitel 3 und 6, i.d.B.).

Es ging dabei von der Annahme aus, dass derartige Gespräche als spezifische soziale Praxis an der Schnittstelle von öffentlicher Kunstinstitution und Geselligkeit sprachliche Aneignungspraktiken von Kunst mit Konversation und „Small Talk“ – metaphorisch: das ‚Foyer‘ mit der ‚Pause‘ – verbinden. – Wie aber sieht diese Verbindung genau aus? Sind z.B. Kunstgespräch und Small Talk bzw. homiläische Diskurse funktional komplementär, bauen Kunstgespräche in bildungssprachlicher Konversation auf Small Talk gesprächsorganisatorisch und beziehungsbezogen auf, oder existieren beide Typen von Interaktion, ggf. mit fließenden Übergängen, funktional unabhängig nebeneinander? Um es vorweg zu nehmen: Jede dieser drei Annahmen kann empirisch zutreffen.

Nach einer weithin vorherrschenden Annahme, die sich z.T. auch heute noch in den gemeinsprachlichen Bedeutungen von *Small Talk* und *Konversation* kristallisiert, erfüllen derartige Gespräche in erster Linie Zwecke der Bezie-

hungspflege bzw. elitären Abgrenzung, bei gleichzeitiger inhaltlicher Belanglosigkeit (vgl. Kapitel 5.1, i.d.B.). Hiermit korrespondieren theoretische Positionen, die den Sinn derartiger ‚bürgerlicher‘ Konversation heute vor allem auf der sozialstilistischen Ebene verorten und den vorherrschenden Effekt der statusbezogenen *Distinktion* zu den inhaltlichen „Trivialitäten über Kunst, Literatur oder Film“ in Kontrast setzen (Bourdieu 1979/2013, 284). Auf der anderen Seite ist der exklusive Charakter bildungssprachlicher Konversation aber nur die eine Seite der Medaille. Ebenso deutlich zeigt sich bei näherem Hinsehen, dass für diejenigen, die das Sprachspiel der Gebildeten (vgl. Steinig 2016; populärwissenschaftlich: Schwanitz 1999, 394 ff.) mehr oder weniger beherrschen, bildungssprachliche Konversation, etwa in der Theaterpause, vielfach einen hoch kooperativen Charakter aufweist: Sie hält den internen Wettbewerb um Statuspositionen in der Gruppe und die Demonstration von „Besser- und Anderswissen“ (Holly 2001, 433) dynamisch im Zaum und stellt eine insgesamt ‚harmonische‘ Atmosphäre (vgl. Linke 1988, 140), wechselseitigen Respekt und Anerkennung, das höfliche Vermeiden von Gesichtsbedrohungen und unterhaltsame Geselligkeit in den Vordergrund. Derartige Praktiken werden auf der Ebene der Interaktionsorganisation ermöglicht bzw. begünstigt durch diverse Merkmale von Small Talk und Konversation, die auf deren vergleichsweise ungezwungenen Charakter verweisen.

Bereits in historischer Perspektive, im Blick auf die spannungsreichen Entstehungsbedingungen eines sich aus heterogenen sozialen Gruppen nach und nach herausbildenden ‚Bürgertums‘, werden derartige beziehungsbezogene und gesprächsorganisatorische Merkmale mit der Möglichkeit der Genese und Weitergabe von *Bildung* in Verbindung gebracht (Bosse 2015, 90; vgl. auch Linke 1988, 140). Praktiken der Konversation gehen also nicht in sozialer Distinktion auf. Vielmehr ermöglicht es der kooperative Charakter von Konversation im Blick auf das institutionelle Aufgabenfeld der – sozial potenziell heiklen (vgl. Müller & Kluwe 2012a) – Publikums- und Kunstkommunikation, Divergenzen hinsichtlich des Wissens und der Perspektive zu überbrücken und auf dieser Basis voneinander zu lernen.⁸

Für derartige konversationelle Praktiken wird in kulturpessimistischer Perspektive für die Gegenwart ein Verfall behauptet, der u.a. mit dem Wandel kommunikativer Ideale in Verbindung gebracht wird. So betrachtet Stephen

⁸ Eine spezifische Variante derartiger Kooperationspraktiken kommt in Situationen zum Tragen, in denen Jugendliche im privaten, nicht-schulischen Kontext durch Erwachsene mit den Anforderungen bildungssprachlicher Konversation vertraut gemacht werden (vgl. Kapitel 5.5).

Miller (2006) in seiner Abhandlung über „Conversation. A History of a Declining Art“ die sprachlichen Praktiken der Gegenwart im Licht philosophisch-literarischer Diskurse des 18. Jahrhunderts, als vor allem britische Autoren im Rückgriff auf antike Traditionen Konversation in den Mittelpunkt ihrer sozialen Anthropologie stellten (vgl. zum Folgenden auch Habscheid i.Dr.):

Though the eighteenth-century writers on conversation said that good conversationalists were hard to find, they thought conversation was not only possible, it was also beneficial. Conversation, they said, promotes psychological health and intellectual development. And conversation is one of the great pleasures of life. Several eighteenth-century writers also argued that there is a correlation between political stability and the extent of what Hume calls the ‘conversible world.’ Like Hume, Addison and Johnson thought that if Britain’s educated classes neglected the art of conversation, Britain could become embroiled in violent civil discord. (Miller 2006: xi)

Miller (2006) sieht in Konversation eine auch heute noch erstrebenswerte kulturelle Errungenschaft, die er in einen Gegensatz stellt nicht nur zu Langeweile und Humorlosigkeit, sondern auch zu Parolen, Diskursverweigerung und diktatorischer Unterdrückung (3, 301). Sie umfasst – dem Ideal des 18. Jahrhunderts nach – leichte Formen wie den Small Talk (xiv), etwa unterhaltsame Gespräche über Luxus, Mode und gehobene Freizeitbeschäftigungen auf dem Land (16), aber nicht zuletzt auch sprachlich vermittelte Bildungserfahrungen.

Diese hohe Kunst der Konversation sei in der Gegenwart kaum noch zu retten: Während in der Konversation Dissens im Interesse der Sache und des Vergnügens durchaus erwünscht sei, zugleich aber durch Humor, Höflichkeit sowie geistige Unabhängigkeit und Beweglichkeit dynamisch ausbalanciert werde, schwanke – so Miller (2006, 296 f.) – die Kommunikationskultur der Gegenwart zwischen wütendem, erbittertem, vulgärem Streit einerseits (nach dem Motto „Express yourself“), vollkommener intellektueller Indifferenz gegenüber unterschiedlichen Positionen andererseits (nach dem Prinzip „Don’t be judgemental“). Schließlich drängten Praktiken der Mediennutzung die Konversation als Mittel der Welterschließung, Persönlichkeitsentwicklung und Beziehungskonstitution zunehmend zurück (vgl. Miller 2006, 20, 297), während kulturelle Gegenbewegungen jedenfalls in den USA vergleichsweise marginal seien.

Es war anhand unseres Datenmaterials empirisch zu prüfen, ob sich in der Gegenwart Sozialformen finden, die sich an dem Ideal des 18. Jahrhunderts mehr oder weniger messen lassen (was wir, cum grano salis, bejahen würden).

1.2 Material und Methoden: Die Durchführung des Projekts

Dem Projekt⁹ ging von 2011 bis 2012 eine Pilotstudie voraus, in der (1) das geplante Vorgehen auf seine praktische Umsetzbarkeit sowie (2) die im Vorfeld entwickelten Forschungsfragen auf ihre Untersuchbarkeit hin überprüft wurden (vgl. dazu Kapitel 3.1). Auf der Basis der Befunde aus der Pilotstudie wurden einige methodische Anpassungen des Forschungsdesigns vorgenommen, u.a. zur Akquirierung der Probandinnen und Probanden, zur Erhebung von (mehr und systematisierten) Hintergrundinformationen/Metadaten, zu (gestaffelten) Einverständniserklärungen und zu den (zielgenaueren) Geräteeinweisungen. Zudem wurden die Forschungsfragen auf empirischer Grundlage präzisiert (s.o.). Daten aus der Pilotstudie lagen auch einer ersten Veröffentlichung über Bewertungsinteraktionen in Theater-Foyergesprächen zugrunde (vgl. Hrcal & Gerwinski 2015).

Im Interesse „einer reichhaltigen Datenbasis, die die angestrebte breite Phänomenologie der Formen der Anschlusskommunikation zu erschließen erlaubt“ (Stellungnahme des DFG-Fachkollegiums), wurden zwei unterschiedliche Theater, das Schauspiel Köln und das Apollo-Theater in Siegen, ausgewählt: Aufgrund der verschiedenen Programme beider Häuser nahmen wir an, dass sich in den Siegerner und den Kölner Daten zum Teil auch unterschiedliche sprachlich-kommunikative Praktiken in den Pausengesprächen beobachten lassen, was im Interesse der Verbreiterung des Spektrums eine Erhebung an den beiden Orten sinnvoll erscheinen ließ, ohne dass die Unterschiede selbst (bisher) auf der Basis eines Vergleichs, der sich ethnomethodologisch an Beteiligtenkategorien (Ethnokategorien) festmachen müsste, zum Thema gemacht worden wären.

Um hinsichtlich der Aufführungen ein möglichst variantenreiches Spektrum abzudecken und gleichzeitig Aufführungen mit einer Pause resp. einem im Anschluss an die Aufführung stattfindenden Publikumsgespräch, bis zu dem es vorausgehend eine Pause gab, zu berücksichtigen, wurden nach Absprachen mit den Theatern jeweils verschiedenartige Produktionen ausgewählt, für die dann im Anschluss Besucherinnen und Besucher, die öfter oder regelmäßig mit anderen ins Theater gehen, gesucht und gewonnen wurden. Insgesamt wurden 43 Gespräche in 2 Theatern im Gesamtumfang von ca. 12,5 Stunden mit insgesamt 111 Probandinnen und Probanden erhoben, und zwar zu 6 Theaterinszenierungen in Köln (27 Gespräche mit ca. 8 Stunden Gesamtumfang und durch-

⁹ Die Kurzbeschreibung der Vorgehensweise wurde von Jan Gerwinski verfasst. Für eine ausführliche Darstellung der Datenbasis vgl. Kapitel 2, zur Methodik Kapitel 3 und 4, i.d.B.

schnittlich etwa 18 Minuten Gesprächsdauer) und zu 7 Theaterinszenierungen in Siegen (16 Gespräche mit ca. 4,5 Stunden Gesamtumfang und durchschnittlich etwa 16,5 Minuten Gesprächsdauer). Pro Abend wurden Gespräche von maximal 3 Gruppen mit je 2 bis 4 Personen¹⁰ aufgezeichnet. Davon wurden 37 Gespräche vollständig – mindestens als Minimaltranskripte nach GAT2 (vgl. Selting u.a. 2009) – transkribiert. 23 der Transkripte konnten als detailreichere Basistranskripte nach GAT2 aufbereitet werden.

Da sich eine Kaltakquise, das spontane Ansprechen von Besucherinnen und Besuchern unmittelbar vor der Theateraufführung, im Rahmen der Pilotstudie als schwierig und v.a. unwägbar herausgestellt hatte, wurden die persönlichen Netzwerke als Ausgangspunkt genutzt und über ein ‚Schneeballsystem‘ weitere Bekannte von Bekannten akquiriert. Um den Einfluss der Projektmitarbeiterinnen auf die Gespräche möglichst gering zu halten, wurde die Aufzeichnung von den Probandinnen und Probanden selbst vorgenommen. Die Probandinnen und Probanden unterschrieben eine abgestufte Einverständniserklärung, mit der sie sich entweder nur mit einer Veröffentlichung anonymisierter Gesprächsausschnitte in Schriftform oder zusätzlich mit einer namentlich anonymisierten Verwendung kurzer Audio- und Transkript-Ausschnitte in Vorträgen einverstanden erklärten. Zusätzlich konnten sich die Probandinnen und Probanden noch mit einer Veröffentlichung anonymisierter Gespräche als Audiodatum und in Schriftform (Transkripte) im Rahmen des „Forschungs- und Lehrkorpus gesprochenes Deutsch“ (FOLK) am Institut für Deutsche Sprache (IDS) in Mannheim einverstanden erklären; im Ergebnis wurden 10 Gesprächs(minimal)transkripte in FOLK übernommen. Die übrigen Daten des Projekts wurden im Rahmen eines von der Universität Siegen geförderten Projektverbundes „eHumanities“ mit Unterstützung des Zentrums für Informations- und Medientechnologie (ZIMT) nachhaltig erschlossen und langfristig archiviert.

Hinsichtlich der Datenauswertung gehen wir entsprechend der praxeologischen Orientierung unseres Projekts davon aus, dass sich im Sinne der bereits erwähnten „flachen Ontologie“ (Schatzki 2016) sprachlich-kommunikative Praktiken kleinerer und größerer Reichweite beobachten lassen, die den jeweils relevanten sozialen Kontext – verstanden als Hintergrundwissen der Beteiligten – situativ und situationsübergreifend präsupponieren (vgl. Kapitel 3.4, i.d.B., mit weiteren Referenzen). Dennoch erfolgte zusätzlich zur Gesprächsdatenerhebung eine ergänzende Ethnografie, um bei den nachfolgenden Datenaufberei-

¹⁰ Teilweise vermischten sich die Gruppen oder man traf auf weitere Bekannte, so dass es ungeplant zeitweise zu größeren Gruppen kam. Zu Gesprächsbeteiligten ohne Einverständniserklärung vgl. Kapitel 3.2.

tungen und -auswertungen mögliche Verständnis- und Erkenntnislücken schließen zu können.

Diese Hintergrundinformationen wurden im Rahmen von Orts- und Aufführungsbesuchen, Einweisungsgesprächen und durch Auswertung der Fragebögen gewonnen und reicherten im Rahmen der Datenaufbereitung als Metadaten die Gesprächsdaten und Transkripte an. Zu den erhobenen soziodemografischen Daten zählen Angaben zu Alter, Geschlecht, höchstem Bildungsabschluss, Berufsausbildung, aktuell ausgeübtem Beruf, sozialer Zugehörigkeit (wenn sich jemand explizit eine solche zuschrieb und sie damit als Teil seiner Identität präsentierte), zur Beziehung zu den anderen Gruppenmitgliedern und zur durchschnittlichen Anzahl von Theaterbesuchen pro Jahr. Hinsichtlich des allgemeinen Settings und der Theaterstücke wurden zusätzlich umfangreiche Informationen zum Spielort (Geschichte, institutionelle und räumliche Situierung, Spielstätten inkl. Innenarchitektur, Ensemble), zu ergänzenden Aufnahmebedingungen und zu den Stücken, ggf. zu Text- oder anderen Grundlagen, zu Mitwirkenden und zum Bühnenbild) sowie zu deren Aufführung (z.B. Besonderheiten der Inszenierung) protokolliert (vgl. Kapitel 2, i.d.B.).

Zur Diskussion von Zwischenergebnissen veranstaltete das Projekt in Zusammenarbeit mit dem Graduiertenkolleg „Locating Media“ der Universität Siegen und dem Projekt „Handbuch Sprache in der Kunstkommunikation“ am 29.02./01.03.2016 im Apollo-Theater Siegen eine Tagung zum Thema „Alltagspraktiken des Publikums“, auf der Ergebnisse mit nationalen und internationalen Referenten im breiteren Kontext der interdisziplinären Publikumsforschung diskutiert werden konnten.¹¹

1.3 Forschungsgegenstände: Zum Gang der Analysen

Im Anschluss an ausführliche Darstellungen der Datenbasis (Kapitel 2, i.d.B.) und der Methodik (Kapitel 3 und 4, i.d.B.) – einschließlich eines projektbezogenen, konstruktiven Umgangs mit dem Beobachterparadoxon – folgen empirische Untersuchungen, die jeweils bestimmten der angesprochenen Aspekte gewidmet sind.¹² Zunächst stehen *Praktiken des Small Talks und der (,bildungssprachlichen‘) Konversation* im Mittelpunkt, auch in ihrem Verhältnis zur Publi-

¹¹ Vgl. die Beiträge zur Tagung in Habscheid, Hrncał, Knipp & Linz 2016 und Knipp, Habscheid & Hrncał 2017.

¹² Zusammenfassende Textbausteine wurden von Eva Schlinkmann (Rekonstruktive Verfahren), Christine Hrncał (Bewerten) und Jan Gerwinski (Internet) entworfen. Für ausführliche Darstellungen vgl. die entsprechenden Kapitel.

kums- und Theaterkommunikation (Kapitel 5, i.d.B.). In diesem Zusammenhang ist u.a. die Frage zu untersuchen, welche gesprächsrhetorischen ‚Skills‘ – in Verbindung mit Bildungswissen – benötigt werden, um an bildungssprachlicher Konversation, hier im Theaterfoyer, sozial erfolgreich mitwirken zu können. Wie die Erkenntnisse des Projekts verdeutlichen, besteht ein zentrales rhetorisches Verfahren darin, die Themenentwicklung (vgl. dazu Linke 1988, 135 f.) so zu steuern, dass sich – sei es für den Sprecher selbst, sei es für einen anderen – Möglichkeiten der Beteiligung eröffnen; man könnte hier in konversationsanalytischer Manier von ‚selbst-‘ und ‚fremdinitiiertem‘ Mikro-Partizipation am Bildungsdiskurs sprechen.¹³ Wie bereits Dietrich Schwanitz (1999) in seiner populärwissenschaftlichen Darstellung rhetorisch zugespielt herausarbeitete, sind in derartigen Konversationen also ‚Bildung‘ als – stets partielles – Wissen und ‚Bildung‘ als kommunikatives Können nicht scharf gegeneinander abzugrenzen, weil derjenige, der sich erfolgreich am Sprachspiel beteiligen will, durchaus über ein gewisses Bildungswissen verfügen muss (Schwanitz 1999, 399), um den mit Bildung erhobenen Anspruch, soweit dies zur Erlangung von Glaubwürdigkeit erforderlich ist, exemplarisch einlösen zu können (Schwanitz 1999, 407). Die Einsatzstellen für Bildungswissen bleiben dabei nicht dem Zufall überlassen. Vielmehr unterliegen sie der interaktionalen Themensteuerung, auf die rhetorisch geschickte Beteiligte durch Praktiken selbst- und fremdinitiiertem Partizipation Einfluss zu nehmen versuchen, wobei sie gleichzeitig Anforderungen des Beziehungsmanagements bedienen. In ähnlicher Weise verfügen routinierte Beteiligte über Methoden, mit unvermeidlichen Wissenslücken rhetorisch umzugehen, „sei es durch Hinweise auf ein ähnliches Thema, durch Themenwechsel, durch interessiertes Nachfragen oder einen anspruchsvollen Scherz“ (Steinig 2016, 69 f.). Um mit eigenen und fremden Wissenslücken strategisch umgehen zu können, benötigt der Gebildete einen Überblick über das unhinterfragt akzeptierte (Schwanitz 1999, 397) „Bildungsterrain“ im Ganzen (Schwanitz 1999, 401), denn erst vor diesem Hintergrund können die rhetorischen Skills für Konversation erfolgreich zum Tragen kommen.

Die unterschiedlichen Verfahren, mit denen sich die Gesprächsbeteiligten auf die Aufführung und das Theater beziehen, lassen sich unter Rückgriff auf Jägers Konzept der Transkriptivität (Jäger 2002; 2008; 2012) als *transkriptive Praktiken der Kunstaneignung* verstehen (Kapitel 6, i.d.B.). Transkriptiv sind diese Praktiken insofern, als jeder Art der sprachlichen Aneignung eine spezifi-

¹³ Vgl. zur interaktionalen, multimodalen Realisierung von Partizipation unter Beteiligung eines Moderators im Kontext einer öffentlichen politischen Versammlung mit vielen Beteiligten Mondada (u.a. 2012a; 2013) und Mondada, Svensson & van Schepen (u.a. 2015).

sche Perspektivierung und Interpretation des Erlebten inhärent ist, die wiederum zum Anlass für interaktionale Aushandlungen der ästhetischen Erfahrungen werden kann. Schon auf der elementaren Ebene des Bezugnehmens werden nicht nur identifizierende Referenzen auf das Erlebte vollzogen (Enfield 2013), sondern durch die jeweilige Wahl der sprachlichen Mittel zugleich einzelne Aufführungsaspekte und Erfahrungen als Zuschauer relevant gesetzt und in einer je spezifischen Weise gedeutet. Verstärkt wird der transkriptive Charakter noch durch die Nachträglichkeit, mit der die kommunikative Aneignung erfolgt: Aufgrund der Depräsenz des Erlebten im Moment des Gesprächs kann ein sprachlicher Bezug auf die Aufführung, anders als etwa beim Gespräch im Museum vor dem Kunstwerk, nur im Modus der (subjektiven) Rekonstruktion (s.u.) hergestellt werden, die erst im Gespräch in intersubjektive Deutungsprozesse überführt wird.

Neben dem Moment der Nachträglichkeit der Anschlusskommunikation zeigt sich die Besonderheit des Theaters in den vielfältigen Bezugnahmen auf Aspekte der konstitutiven Performativität des Aufführungserlebnisses. Mehr und weniger ausführliche Gesprächssequenzen über das anwesende Publikum, Körperlichkeit und Stimme der Schauspieler(innen), körperliche Handlungsvollzüge auf der Bühne, Raumnutzung, Lichteffekte, eigene körperliche Empfindungen während der Aufführung und Interaktionen mit den Bühnenakteuren rücken die Aufführung als „Inbegriff des Performativen“ (Fischer-Lichte 2010, 28) in den Fokus. Zugleich lassen sie den kommunikations- und wahrnehmungsreflexiven Charakter des Theaters deutlich hervortreten. Interaktional aufgegriffen werden gerade auch solche Momente, die – seien sie inszenatorisch intendiert oder der Kontingenz des performativen Vollzugs geschuldet – die Wahrnehmungsroutinen und Rahmenerwartungen als Zuschauer irritieren oder durchbrechen. Dazu gehören u.a. inszenierte mediale Wechsel (wie Tanz, Musik, Gesangseinlagen oder Videoeinspielungen), die von den reinen Sprechtheaterrouniten abweichen, aber auch nicht-intendierte Störungen wie Versprecher, falsche Sprechsätze o.ä., die die Aufmerksamkeit von dem aufgeführten Theaterstück und den Handlungen der Figuren auf die Darstellungs- und Schauspieltechniken lenken. Thematisiert werden zudem solche Momente, in denen sich die Beteiligten selbst als Zuschauer und Partizipierende einer Kommunikationssituation beobachten. In den Gesprächsanalysen kommt damit zum Ausdruck, wie das Theater sowohl durch ästhetisch inszenierte als auch durch der Aufführungsperformanz geschuldete Störungsmomente das Publikum dazu anregt, in der gemeinsamen Interaktion alltägliche Wahrnehmungs- und Kommunikationsgewohnheiten und mit ihnen verbundene Sinn- und Ordnungsstrukturen zu reflektieren.

Wie bereits in Studien zur Anschluss- und Zuschauerkommunikation (vgl. u.a. Charlton & Klemm 1998; Holly, Püschel & Bergmann 2001; Michel 2015) sowie für den Kontext der Kunstkommunikation (vgl. u.a. Hausendorf 2005; 2007a; 2011; Hausendorf & Müller 2016a) festgestellt wurde, wird auch in den Pausengesprächen im Theater(foyer) dem *Bewerten* von den Beteiligten ein hoher Stellenwert zugeschrieben (vgl. Hrnal & Gerwinski 2015; Linz, Hrnal & Schlinkmann 2016 und ausführlich Kapitel 7, i.d.B.): Dies ist unter anderem daran zu erkennen, dass Gesprächseinstiege in vielen Fällen über eine selbst- oder fremdinitiierte Bewertung erfolgen, so dass an dieser Stelle bereits durch die Ein-Wort-Frage „und?“ fremdinitiierte Bewertungen relevant gesetzt werden.

Weiterhin zeigen die Erkenntnisse zu Bewertungsinteraktionen in unserem Datenmaterial (vgl. Kapitel 7, mit ausführlichem Literaturbericht), dass eine sequenzielle Orientierung auf – mehr oder weniger ausgeprägten – Dissens in der Pausen-Konversation zwar (phasenweise) vorkommen kann, dass (letztlich) aber zumeist die auch für Privatgespräche mehrfach beschriebene Tendenz zur Harmonisierung überwiegt (vgl. Pomerantz 1984; Auer & Uhmman 1982; Goodwin & Goodwin 1992). Dies schließt nicht aus, dass Chancen für und ‚Rechte‘ auf die (autoritative) Beteiligung an Bewertungsinteraktionen je nach Rollenkonstellation unterschiedlich verteilt sind. Ob vor diesem Hintergrund das ‚Recht‘ auf eine (Erst-)Bewertung eher eine Chance zur Partizipation, eine mit (mehr oder weniger großen) Face-Risiken behaftete „Last“ oder beides zugleich darstellt, hängt ebenfalls von den Rollenkonstellationen sowie den je spezifischen Wissens- und Kompetenzverhältnissen ab (vgl. auch Kapitel 5). Auch die mit Bewertungen oftmals verbundene Vagheit kann vor diesem Hintergrund Beteiligungsmöglichkeiten erweitern oder einschränken.

Besonders Erstbewertungen werden oft „vorsichtiger“ realisiert, indem die Sprecher beispielsweise auf Zögerungsmarker oder Heckenausdrücke zurückgreifen, vorerst nur solche Aspekte einer Bewertung unterziehen, die kein spezielles kunsttheoretisches Wissen erfordern (u.a. das Bühnenbild, Kostüm usw.) und sich selbst sowie den anderen Beteiligten im Zuge der Bewertungsinteraktion die Art ihres Wissenszugangs sowie ihren Wissensstatus anzeigen und damit das Recht auf eine Bewertung beanspruchen, zuschreiben oder aberkennen.

Weiterhin lässt sich festhalten, dass Bewertungen in der Konversation nicht notwendigerweise begründet werden müssen und dass Begründungen vage gehalten werden können, etwa indem Referenzen nur angedeutet und nicht explizit ausgeführt werden. Eine Betrachtung der Themenverläufe zeigt, dass die an der Bewertungsinteraktion Beteiligten z.T. fließend die in den Fokus genommenen Bewertungsobjekte und -ebenen wechseln (s.o., Abschnitt 1.2) –

„von der ästhetisch-performativen Ebene des Stücks“ „über die Handlungsebene der Figuren auf der intradiegeten Ebene mit einer moralischen Perspektivierung“ bis hin zu „eine[r] allgemeine[n] Ebene mit (moralischen) Bezügen zur Gesellschaft und zum Individuum“ (Hrncal & Gerwinski 2015, 57).

Mit Blick auf die sequenzielle Struktur der Bewertungsinteraktionen finden sich auch andere situations- und kontextgebundene Ausprägungen, indem z.B. – dem ungezwungenen Charakter der Interaktionsorganisation im Small Talk entsprechend (vgl. Kapitel 4) – auf eine Erstbewertung gar nicht oder mit einer weiteren Erstbewertung eines anderen Sprechers reagiert wird. Nichtübereinstimmung wird von den Beteiligten auch teilweise im Sinne eines gebildeten „Besser- und Anderswissen[s]“ (Holly 2001, 433) demonstriert und bis zum Ende des Gesprächs nicht aufgehoben, dabei aber so gestaltet, dass es nicht zu gravierenden Zwischenfällen auf der Beziehungsebene kommt (s.o., Abschnitte 1.1 und 1.2). Hierbei können auch kontextuelle Rahmungen eine Rolle spielen, denn der Austausch über das im Theater Rezipierte ereignet sich zwar innerhalb der Vertrautheit der Zuschauergruppe, aber nicht etwa im heimischen Wohnzimmer, sondern an einem Ort, der auch anderen, fremden Personen prinzipiell zugänglich ist.

Bezugnahmen auf die ästhetischen Erfahrungen als Theater-Zuschauer erfolgen in Theater-Pausengesprächen wesentlich über *rekonstruktive Verfahren* (vgl. Kapitel 8, i.d.B.). Diese umfassen begrifflich die Gesamtheit an sprachlich-kommunikativen Verfahren, die Sprecher einer Gesellschaft verwenden, um bereits vergangene Erfahrungen, Ereignisse und Handlungen in der Interaktion zu vergegenwärtigen und zu reproduzieren (vgl. Bergmann & Luckmann 1995; Günthner 2000, 203; 2007; Gülich 2007; Gülich, Knerich & Lindemann 2009). Rekonstruktive Verfahren reichen von freien, spontanen Gesprächsteilen, die aus wenigen Redezügen und Sequenzen bestehen, über musterhafte kleine kommunikative Formate bis hin zu umfangreichen, komplexen rekonstruktiven Gattungen, die ganze Gesprächsabschnitte dominieren. Sie repräsentieren einen Ausschnitt aus dem Gesamtkomplex des „kommunikativen Haushalts“ (Luckmann 1988), der alle kommunikativen Verfahren umfasst.

Die Bezugnahme auf ästhetische Wahrnehmungen und Erfahrungen während der Vorstellung im Theater in Form sprachlicher Rekonstruktionen kontrastiert mit dem Stellenwert der Beschreibung in der Kommunikation „vor dem Kunstwerk“ (Hausendorf 2007). Rekonstruktionen in Pausengesprächen lassen sich u.a. in Bezug auf ihren Gegenstand (Theaterereignis – mit weiteren Unteraspekten; anderes Medienereignis; Welt außerhalb des Theaters), den relativen Wissensstatus der Beteiligten (informierend vs. kommomerierend) und den

Darstellungsmodus (berichtend vs. re-inszenierend) untergliedern (vgl. Kapitel 8, i.d.B.; Ulmer & Bergmann 1993).

Wie die Analysen der Gesprächsdaten zeigen, werden Rekonstruktionen typischerweise sukzessiv in der Gruppe ko-produziert und teilweise ‚ausgehandelt‘, als transkriptive Verfahren gehen sie stets mit einer Deutung bzw. Umdeutung der Inhalte einher, auf die sie sich beziehen (vgl. Kapitel 6, i.d.B.). Die sprachlich-kommunikativen Einstiege in die Rekonstruktionen eröffnen den jeweiligen Handlungszusammenhang, in den die Rekonstruktionen eingebettet sind, neben dem deutenden z.B. einen bewertenden, erläuternden oder argumentativen (vgl. Hausendorf & Müller 2016a, 5 f.), aber auch einen gemeinschaftsstiftenden, unterhaltenden oder gesprächserhaltenden Kontext. Gesellige Kommunikation auf der einen und Kunstkommunikation auf der anderen Seite schließen sich also nicht notwendig aus, sondern können sich auch überschneiden, indem etwa gesellige Kommunikation den gesprächsorganisatorischen und beziehungsbezogenen Rahmen dafür bietet, dass die Verhandlung von Kunst in einem kooperativen Kontext überhaupt stattfinden kann (vgl. Kapitel 5).

Mehrdeutige Bezugnahmen und Rekonstruktionen einzelner Aspekte des Zuschauererlebnisses können einen Anlass bieten, von der Ebene der ästhetischen Erfahrung und des Dargestellten auf die Ebene der gesellschaftlichen Wirklichkeit zu wechseln – die Theatererfahrung ins reale Leben zu „übertragen“ – und das Gespräch auf gesellschaftspolitisch bzw. persönlich relevante Themen zu lenken (Linz 2016): Vielfach werden zunächst vage Referenzialisierungen in – auch kooperativ vollzogenen – Elaborationen erst zunehmend spezifiziert oder modifiziert. Insbesondere pronominale Referenzen können aufgrund ihrer Uneindeutigkeit dabei auch als Gelenkstelle fungieren, an der ohne sprachliche Explizierung ein Perspektivwechsel vollzogen wird, etwa von den Darstellern zu den Figuren und vice versa oder von der Aufführung zur Alltagswelt (vgl. Hrcal & Gerwinski 2015).

Eine Perspektive für Folgeuntersuchungen wird in einem Ausblick (Kapitel 9, i.d.B.) aufgezeigt: So lässt sich, etwa im Blick auf Strukturen von (Halb-)Öffentlichkeit, neben der Foyer- und Pausenkommunikation unter räumlich Anwesenden auch die – parallele und/oder nachfolgende – Anschlusskommunikation in sozialen Medien und anderen Kommunikationsformen untersuchen und zu den Foyer-/Pausengesprächen in Beziehung setzen.

Eva Schlinkmann, Mareike Hesse

2 Settings und Sampling

Dieses Kapitel gibt einen Einblick in die örtlichen und situativen Gegebenheiten der Datenerhebung (Informationen zu den Spielstätten, den Räumlichkeiten und zum Ablauf der Datenerhebung) und stellt die einzelnen Gesprächsaufnahmen mit den für eine ethnografisch informierte Rekonstruktion potenziell relevanten Wissenshintergründen im Detail vor (Informationen zur jeweils besuchten Produktion, zu den Proband(inn)en und ihren Beziehungen zueinander).

Die Grundlage der Untersuchungen bilden 12,5 Stunden¹ Audio-Aufnahmen von Pausengesprächen, die von April 2014 bis März 2015 im „Schauspiel Köln“ sowie im „Apollo-Theater Siegen“ erhoben wurden. Das Schauspiel Köln und das Apollo-Theater Siegen wurden als Erhebungsorte gewählt, da sie erstens für die differenzierte deutsche Theaterlandschaft jeweils charakteristische Häuser darstellen und sie sich zweitens in wesentlichen Aspekten deutlich unterscheiden. So befindet sich das Schauspiel Köln in einer international bekannten Millionenstadt mit vielfältigem kulturellem Angebot, während der Standort Siegen als kleine Groß- und Universitätsstadt (102.271 Einwohner; Stand 2016²) in einer trotz bedeutender Industriebetriebe³ insgesamt eher ländlich geprägten Umgebung mit einem, im Gegensatz zu Köln, viel geringeren kulturellen Angebot zu charakterisieren ist. Als Beispieltheater ohne festes Ensemble liegt der Schwerpunkt des Apollo-Theaters in Siegen neben einer beschränkten Zahl von Eigenproduktionen⁴ auf Gastspielen nationaler und internationaler Tourneetheater und Häuser⁵, während im Schauspiel Köln mit eigenem Ensemble zahlreiche Eigenproduktionen inszeniert werden.⁶

In Absprache mit den beiden Theater-Leitungen wurden in den zwei Häusern Gesprächsdaten zu 13 möglichst unterschiedlichen Inszenierungen an 18 Terminen erhoben. So entstand ein Datenkorpus im Umfang von 43 Gesprächen und

1 Durch redundante Audioaufnahmen pro Gesprächsgruppe sind insgesamt ca. 32 Stunden Audioaufnahmen erhoben worden.

2 Vgl. <http://www.siegen.de/wirtschaft/wirtschafts-strukturdaten/?L=0>, zuletzt aufgerufen am 24.05.17.

3 Vgl. <http://www.siegen.de/wirtschaft/>, zuletzt abgerufen am 25.08.16.

4 Vgl. <http://www.apollosiegen.de/spielplan/newsletter/37/>, zuletzt abgerufen am 25.08.16.

5 Vgl. <http://www.apollosiegen.de/spielplan/vorworte/vorwort-des-intendanten>, zuletzt aufgerufen am 26.07.16.

6 Vgl. <http://www.schauspiel.koeln/ensemble>, zuletzt aufgerufen am 26.07.16.

insgesamt 12,5 Stunden Gesprächsaufnahmen, das im Rahmen des Projektzeitraums von zwei Jahren und des Projektbudgets inventarisiert, größtenteils transkribiert und teilweise analysiert werden konnte.⁷ Insgesamt nahmen 111 Proband(inn)en an der Erhebung teil.⁸ Auf die beiden Spielstätten, ihre jeweiligen Räumlichkeiten, den Ablauf der Erhebungen und deren Beschreibung in Bezug auf das jeweilige Stück, seine Inszenierung, die Charakteristik der einzelnen Sprechergruppen und die Beschreibung der jeweiligen Audioaufnahmen wird im Folgenden im Detail eingegangen. Bei der Beschreibung der Räumlichkeiten, Stücke, Inszenierungen und Audio-Aufnahmen werden (neben den basalen Informationen) v.a. die Aspekte thematisiert, die die Proband(inn)en in ihren Gesprächen selbst relevant setzen.

2.1 Datenerhebung in Köln

2.1.1 Die Spielstätten

Die Aufnahmen in Köln wurden am Schauspiel Köln gemacht. Mit der Oper bildet es die „Bühnen der Stadt Köln“. Das Theater blickt auf eine lange Tradition zurück, das erste Haus wurde bereits 1782 erbaut. Im Laufe der Jahre war das Theater an verschiedenen Spielstätten beheimatet, die wegen Zerstörung aufgegeben werden mussten.⁹ Seit 1962 residiert das Schauspiel Köln im Schauspielhaus neben der Oper am Offenbachplatz. Seit 2012, also auch zum Zeitpunkt der Aufnahmen für das Forschungsprojekt, wird das Stammhaus umfangreich saniert;¹⁰ Angaben im Präsens beziehen sich im Folgenden auf den Untersuchungszeitraum. Als Ausweichspielstätte dient dem Schauspiel eine leer stehende Industriehalle auf dem Gelände des „Carlswerks“ in Köln-Mühlheim. Das Carlswerk war ursprünglich ein Produktionsstandort des Unternehmens „Felten & Guillaume“, einem Hersteller von Drähten, Kabeln und Elektrotechnik. Das Schauspiel Köln schuf in dieser alten Lagerhalle zwei Spielstätten: Das „Depot 1“ mit ca. 600 Plätzen und das „Depot 2“ mit ca. 200 Plätzen.¹¹ Auch der Platz vor der Halle wird

⁷ Zu detaillierteren methodischen und methodologischen Angaben und Überlegungen vgl. Kapitel 3 und 4.

⁸ Zur Übersicht über Produktionen, Zahl der Vorstellungen und Proband(inn)en vgl. die Tabellen 1 und 2.

⁹ Vgl. https://de.wikipedia.org/wiki/Schauspiel_Köln, zuletzt aufgerufen am 26.07.16.

¹⁰ Vgl. <http://sanierung.buehnenkoeln.de/aktuell.html>, zuletzt abgerufen am 24.05.17.

¹¹ Vgl. <http://www.schauspielkoeln.de/haus/spielstaetten>, zuletzt aufgerufen am 26.07.16.

vom Schauspiel genutzt. Hier wurde der „CarlsGarten“ angelegt, ein Urban Gardening-Projekt, das nach Angaben des Schauspiels auf der Idee beruht, „einen Garten anzulegen, in dem der Alltag eines Theaters mit dem Alltag der Anwohner und Theaterbesucher zusammenläuft.“¹² Der Garten wird von Freiwilligen aus dem Ensemble und der Bevölkerung bewirtschaftet.

Das Carlswerk befindet sich in einem migrantisch geprägten Umfeld. So grenzt die Keupstraße direkt an das Gelände an. Die Bewohner(innen) der Straße sind überwiegend türkischstämmig, es gibt eine Vielzahl türkischer Geschäfte, von Gastronomie über Modegeschäfte bis zu Friseuren. 2004 verübte die rechts-extreme terroristische Vereinigung „Nationalsozialistischer Untergrund (NSU)“ einen Nagelbombenanschlag auf eines der Geschäfte in der Keupstraße. Vor diesem Hintergrund ist nach Gesprächen mit Anwohnern ein Theaterstück entstanden, dessen Aufführung auch von Besucher(inne)n aus unserem Gesprächskorpus besucht wurde (vgl. Abschnitt 2.1.4.5). Als weitere Spielstätte diente im Untersuchungszeitraum die „Halle Kalk“ in Köln-Kalk. Es handelt sich hierbei ebenfalls um eine alte Industriehalle, die schon vor der Spielzeit 2013/2014 als Spielstätte genutzt, inzwischen jedoch aufgegeben wurde.¹³

2.1.2 Die Räumlichkeiten

Depot 1 und Depot 2

Durch den Haupteingang (vgl. Abb. 1) betritt man zunächst ein weitläufiges Foyer (vgl. Abb. 2). Hier sind eine Abendkasse und eine Garderobe untergebracht.

Die sanitären Anlagen befinden sich ebenfalls im Foyer, sind jedoch mit einer Sperrholzwand verkleidet und abgetrennt und beim Betreten des Foyers nicht als solche zu erkennen. Auf der Trennwand sind neben den Titeln von Stücken, die in der Spielzeit aufgeführt werden, auch die Namen von Regisseur(inn)en und Autor(inn)en zu sehen (vgl. Abb. 3).

Einen großen Teil des Foyers nimmt die gastronomische Einrichtung ein. An einer Bar können während der Pause Getränke und kleine Mahlzeiten gekauft werden. Als Sitzmöglichkeiten dienen orange Stühle, die um drei große Tische gruppiert sind. An einer Wand zieht sich außerdem eine ebenfalls orange bezogene Bank entlang.

¹² Vgl. <http://www.schauspielkoeln.de/haus/carlsgarten>, zuletzt aufgerufen am 26.07.16.

¹³ Vgl. https://de.wikipedia.org/wiki/B%C3%BChnen_der_Stadt_K%C3%B6ln#Auff.C3.BChnungsorte, zuletzt aufgerufen am 26.07.16.

Des Weiteren gibt es zwei Konstruktionen aus Holz, die als Ständer für Anzuchtkästen dienen, in denen neue Pflanzen für den CarlsGarten gezogen werden. Sie sind jeweils mit einem Schild versehen, auf dem „Keimzelle“ steht. In einer Ecke des Foyers ist ein Bereich mit technischer Ausrüstung, wie einem Mischpult und Lautsprecherboxen, abgegrenzt (links im Hintergrund auf Abb. 4). Die Ecke wird beispielsweise für Einführungen in die gespielten Stücke genutzt. Der Eingang zum Depot 1, dem größeren der beiden Theatersäle, befindet sich vom Haupteingang aus gesehen am linken Ende des Foyers, der Eingang zum Depot 2 am anderen Ende. An der Wand über und um die Eingangstüren des Depots 1 herum sind Schwarzweißfotografien der Schauspieler(innen) des Ensembles angebracht (vgl. Abb. 4).

In den Theatersälen selbst wurde das Erscheinungsbild der Industriehalle kaum verändert. Es wurden transportable Tribünenkonstruktionen errichtet, Ton- und Lichttechnik sind an Laufstegen und Stahlträgern angebracht. Feste Bühnen gibt es nicht. Je nach Stück wird mal der Hallenboden als Bühne genutzt, mal eine temporäre Bühnenkonstruktion errichtet. Verlässt man das Depot durch den Haupteingang, befindet man sich auf einem weitläufigen Platz. Es sind Sitzmöbel verteilt, die dem Schauspiel Köln vom „Wiener Museums-Quartier“ geschenkt wurden und die für das dortige Erscheinungsbild seit Jahren typisch sind¹⁴ (vgl. Abb. 1). Begrenzt wird der Platz durch alte Schiffscontainer, die über- und nebeneinander gestapelt sind. Einige dieser Container dienen auch als Sockel für einen aufgeschütteten Hügel, der sich gegenüber dem Eingang zum Depot befindet. Der Hügel ist begehbar, von ihm aus gelangt man auf einen Weg, der durch und über die aufgestapelten Container führt und von dem aus man auf den CarlsGarten blicken kann, der einen großen Teil des Vorplatzes einnimmt. Der Garten ist für die Theaterbesucher(innen) zugänglich, es gibt diverse Sitzgelegenheiten.

Halle Kalk

Wie das Depot ist auch die Halle Kalk in einer Industriehalle untergebracht. Es handelt sich hierbei um eine ehemalige Produktionsstätte des heutigen Motorenherstellers „Deutz AG“, ehemals „Klöckner-Humboldt-Deutz (KHD)“¹⁵. Auch hier ist die Substanz des Industriegebäudes sichtbar geblieben. Vor dem Gebäude befindet sich ein weitläufiger Platz (vgl. Abb. 5). Auf einem kleinen Teil wurde ein

¹⁴ Vgl. <http://www.schauspielkoeln.de/haus/carlsgarten>, zuletzt aufgerufen am 26.07.16.

¹⁵ Vgl. https://de.wikipedia.org/wiki/K%C3%B6ln-Kalk#Theater_und_Kleinkunst, zuletzt aufgerufen am 26.07.16.

Podest mit einigen Tischen und Stühlen als Sitzgelegenheit errichtet. Betritt man das Theater, gelangt man zunächst in einen Vorraum, in dem sich die Abendkasse befindet. Dann betritt man einen Gang, der den Theatersaal mit der Bar verbindet. Die Wände der Bar sowie der Durchgänge zum Theatersaal und zu den Toiletten sind vollständig schwarz gestrichen.

Die Besucher(innen) können hier während der Pausen Getränke und kleine Mahlzeiten kaufen. In diesem Gang befinden sich einige Tische mit Hockern sowie Stehtische. An der Wand dahinter hängen kleine Schwarzweißfotos der Schauspieler(innen) des Ensembles. An der Wand hinter der Bar ist eine Leinwand angebracht, auf der Ausschnitte aus den aktuellen Produktionen gezeigt werden.

Neben Garderobenständern, die unbewacht sind, befinden sich außerdem einige Tische in den Durchgängen, auf denen unter anderem die Publikationen des Theaters ausliegen. Im Theatersaal gibt es keine fest installierte Bühne. Die Tribüne ist auch hier eine transportable Konstruktion.



Abb. 1: Haupteingang Depot



Abb. 2: Foyer mit Abendkasse, Eingang zum Depot 2 und Bar



Abb. 3: Foyer mit WCs (rechts im Bild)



Abb. 4: Anzuchtkästen und Eingang zum Depot 1



Abb. 5: Haupteingang Halle Kalk und Vorplatz



Abb. 6: Bar mit Sitzgelegenheiten

2.1.3 Das Ensemble

Zur Spielzeit 2013/2014 übernahm Stefan Bachmann die Intendanz am Schauspiel Köln.¹⁶ Er trat damit die Nachfolge der sehr erfolgreichen Karin Beier an, unter deren Leitung das Schauspiel zweimal als „Theater des Jahres“ ausgezeichnet wurde.¹⁷ Bachmann ist neben Angela Richter, Rafael Sanchez und Moritz Sostmann auch einer der vier Hausregisseure des Schauspiels. Weitere Inszenierungen werden von Gästen wie beispielsweise Nuran David Calis, Rainald Grebe oder Christina Paulhofer beigesteuert. Chefdramaturg und stellvertretender Intendant war im Untersuchungszeitraum Jens Groß. Für das Ensemble konnten renommierte Schauspieler gewonnen werden (z.B. Marek Harloff, Magda Lena Schlott

¹⁶ Vgl. <http://www.schauspielkoeln.de/ensemble/regie/stefan-bachmann>, zuletzt aufgerufen am 26.07.16.

¹⁷ Vgl. <http://www.dw.de/karin-beier-ganz-gro%C3%9Fes-theater/a-16794226>, zuletzt aufgerufen am 26.07.16.

oder Guido Lambrecht), die sich verpflichteten, unter Stefan Bachmann exklusiv am Schauspiel Köln zu spielen.¹⁸

2.1.4 Aufnahmebeschreibungen

Insgesamt wurden am Schauspiel Köln an 11 Terminen zwischen April 2013 und Oktober 2014 Gespräche zu 6 verschiedenen Stücken erhoben, nämlich: „Brain and Beauty“, „Der Streik“, „Der Kaufmann von Venedig“, „Habe die Ehre“ „Die Lücke“ und „Der gute Mensch von Sezuan“. Das Stück „Der Kaufmann von Venedig“ wurde dreimal für Aufnahmen ausgewählt, „Brain and Beauty“, „Die Lücke“ und „Der gute Mensch von Sezuan“ zweimal und „Der Streik“ und „Habe die Ehre“ einmal (vgl. Tabelle 1). Die Halle Kalk bot die Bühne für das Stück „Brain and Beauty“, alle anderen Stücke wurden im Depot aufgeführt. „Der Streik“ und „Der Kaufmann von Venedig“ waren im Depot 1 zu sehen, „Habe die Ehre“, „Die Lücke“ und „Der gute Mensch von Sezuan“ im Depot 2. Während der Stücke „Der Streik“, „Der Kaufmann von Venedig“ und „Der gute Mensch von Sezuan“ gab es jeweils eine Pause, die für die Aufzeichnung der Pausengespräche genutzt wurde. Die Stücke „Brain and Beauty“, „Habe die Ehre“ und „Die Lücke“ wurden ohne Pause gespielt. Hier wurden die Aufnahmen jeweils in den Pausen zwischen dem Ende der Stücke und dem Beginn der anschließenden Publikumsgespräche, Diskussionsrunden oder Vorträge gemacht. Es handelt sich bei einem Großteil der Aufführungen um Abendinszenierungen. Lediglich eine Aufführung fand nachmittags statt. Es wurden insgesamt 68 Personen in 27 Gruppen von 2–4 Personen aufgenommen. Dabei nahmen 7 Personen zweimal teil und 3 Personen dreimal. Es ist Gesprächsmaterial im Gesamtumfang von über 8 Stunden¹⁹ entstanden. Im Folgenden wird ein Überblick über die einzelnen Aufnahmetermine, das jeweilige Stück und die jeweilige Charakteristik der einzelnen Gruppen und Gespräche gegeben. Dabei werden vor allem die Aspekte dargestellt, die auch von Sprechern im Gespräch thematisiert werden.

¹⁸ Vgl. <http://www.rp-online.de/kultur/stefan-bachmann-der-neue-in-koeln-aid-1.3363001>, zuletzt aufgerufen am 26.07.16.

¹⁹ Durch redundante Aufnahmen sind insgesamt ca. 20 Stunden Datenmaterial in Köln zusammengekommen.

Tab. 1: Erhebungen im Schauspiel Köln (Spielzeiten 2013/14 und 2014/15)

Produktion	Zahl der Vorstellungen	Zahl der Paare/Gruppen (insgesamt)	Zahl der Proband(inn)en (insgesamt)
Der Kaufmann von Venedig	3 (2013/14)	8	21
Der gute Mensch von Sezuan	2 (2014/15)	4	13
Brain and Beauty	2 (2013/14)	6	13
Habe die Ehre	1 (2013/14)	2	5
Die Lücke	1 (2013/14) 1 (2014/15)	6	14
Der Streik	1 (2013/14)	1	2
Insgesamt	11	27	68

2.1.4.1 „Brain and Beauty“

Das Stück

Im April 2014 wurde das Stück „Brain and Beauty“ in der Halle Kalk uraufgeführt. Die Spieldauer beträgt ca. 90 Minuten. Das von Regisseurin Angela Richter und Dramaturg Thomas Laue inszenierte Stück beschäftigt sich mit dem Thema Schönheitsoperationen. Als Textgrundlage dienen Interviews, die die Regisseurin Angela Richter zuvor in Los Angeles führte. Sie sprach unter anderem mit Menschen, die eine Operation durchführen ließen und mit Schönheitschirurgen wie dem Arzt, der Michael Jackson operierte.²⁰

Die Inszenierung

Die Schauspieler(innen) nahmen die Rollen von Ärzten und Patienten ein. Als solche berichteten die Ärzte beispielsweise von den Voraussetzungen, die für eine Operation ihrer Ansicht nach gegeben sein müssen. Eine Patientin schilderte

²⁰ Vgl. <http://www.schauspielkoeln.de/spielplan/monatsuebersicht/brain-and-beauty>, zuletzt aufgerufen am 26.07.16.

in teils drastischen Formulierungen eine Schönheitsoperation, die sie unter mangelnder Betäubung durchstehen musste. Als Bühne diente der Hallenboden. Das Bühnenbild war mit Schaufensterpuppen gestaltet, zwischen denen die Schauspieler zu Beginn des Stücks unbeweglich standen, sodass sie nicht auf den ersten Blick zu identifizieren waren. Auch während des Stücks nahmen die Schauspieler, wenn sie keine aktive Rolle hatten, immer wieder diese starre Position ein. Es kamen diverse populäre Musikstücke zum Einsatz, beispielsweise der Song „Body is Boss“ der Gruppe „2Raumwohnung“. Die Schauspieler(innen) und Kompar(s)inn)en tanzten und sangen zu den Liedern. Malakoff Kowalski spielte Stücke auf einer Gitarre, so zum Beispiel das Lied „Beautiful“ von Christina Aguilera. In einer Szene benutzte Magda Lena Schlott in der Rolle einer Psychologin die anderen Schauspieler als Puppen, die sie in verschiedene Positionen brachte, zum Teil über die Bühne trug, um die Familiengeschichte eines an Bulimie erkrankten Mädchens zu erzählen. An den von uns ausgewählten Abenden fand im Anschluss an das Stück jeweils ein Publikumsgespräch statt, in dem mit Schauspieler(inne)n und dem Dramaturgen Thomas Laue über das Stück diskutiert werden konnte.

Charakteristik der Gruppen und Gespräche

Für die Aufnahmen wurden zwei Vorstellungen des Stücks ausgewählt. Es wurden insgesamt 13 Personen in sechs Gruppen aufgenommen, wobei es eine Dreiergruppe und fünf Zweiergruppen gab. Die aufgenommenen Pausengespräche fanden zwischen dem Ende des Stücks und dem Beginn des Publikumsgesprächs statt.

Termin 1

Am ersten Aufnahmetermin im April 2014 wurden sechs Personen in drei Zweiergruppen aufgenommen.

Gruppe 1

Gruppe 1 besteht aus den Freundinnen Viktoria und Donata²¹ (beide Mitte 50).

²¹ Alle Proband(inn)en erhielten im Rahmen der Datenerhebung jeweils Pseudonyme durch das Projektteam. Zehn der Gespräche wurden daraufhin vom IDS transkribiert und erhielten zusätzliche abweichende Pseudonyme durch das IDS. Im Rahmen dieser Monographie wurden die projektinternen Pseudonyme verwendet.

Viktoria arbeitet im PR-Bereich, Donata ist Unternehmerin. Viktoria geht sehr regelmäßig²² (10 Mal im Jahr) ins Theater, Donata regelmäßig (5 Mal im Jahr). Die Teilnehmerinnen verlassen nach dem Ende des Stücks das Theatergebäude und halten sich während ihres Gesprächs hauptsächlich an einem Stehtisch vor dem Gebäude auf. Da die Teilnehmerinnen das Publikumsgespräch nicht besuchen, wird die Gesprächsaufnahme mit Beteiligung zweier Forscherinnen nach 20 Minuten beendet.

Gruppe 2

Gruppe 2 bilden die Abiturientin Cornelia und ihre Mutter Irmgard (Mitte 50). Irmgard ist als Sachbearbeiterin beschäftigt. Als Mitglied einer Gruppe, die ein gemeinsames Theaterabonnement hat, geht Irmgard sehr regelmäßig ins Theater (10 Mal im Jahr). Cornelia gibt vier Theaterbesuche pro Jahr an. Die Gruppe bleibt während des 30-minütigen Gesprächs den Großteil der Zeit an der Bar des Theaters.

Gruppe 3

Die beiden Cousinen Emma (Anfang 20) und Monika (18) bilden die dritte Gruppe. Emma ist Studentin, Monika Schülerin. Beide gehen relativ regelmäßig ins Theater (3 bis 5 Mal pro Jahr). Emma und Monika halten sich während des 10-minütigen Gesprächs größtenteils auf dem Platz vor dem Theater auf.

Termin 2

Es wurden an diesem Termin im Mai 2014 insgesamt sieben Personen in einer Dreiergruppe und zwei Zweiergruppen aufgenommen.

Gruppe 1

Gruppe 1 besteht aus Amélie, Linus und Tamara (alle Mitte bis Ende 20), die befreundet sind. Amélie und Tamara studieren. Linus und Amélie sind außerdem Journalist(inn)en. Linus geht relativ regelmäßig ins Theater (3 Mal im Jahr), Amélie und Tamara hin und wieder (1–2 Mal im Jahr). Die Gruppe führt das 14-minütige Pausengespräch hauptsächlich an der Bar des Theaters.

²² Die Regelmäßigkeit der Theaterbesuche wurde wie folgt kategorisiert: hin und wieder/gelegentlich (1–2 Theaterbesuche pro Jahr), relativ regelmäßig/häufiger (3–5 Theaterbesuche pro Jahr), regelmäßig (6–8 Theaterbesuche pro Jahr), sehr regelmäßig/sehr häufig (9–15 Theaterbesuche pro Jahr), äußerst regelmäßig/äußerst häufig (16–20 Theaterbesuche pro Jahr).

Gruppe 2

Die zweite Gruppe besteht aus den befreundeten Studentinnen Benita und Frida (beide Anfang 20). Zur Anzahl ihrer Theaterbesuche pro Jahr macht Benita keine Angaben. Frida geht relativ regelmäßig ins Theater (5–6 Mal im Jahr). Die Gruppe führt den Großteil des Gesprächs auf dem Platz vor dem Theater. Da sich die Teilnehmerinnen unsicher über den Ablauf der Aufnahmen waren, wird Benitas Aufnahme zwei Mal und Fridas Aufnahme einmal unterbrochen. Das Gespräch hat eine Gesamtlänge von 15 Minuten. Die beiden Teilnehmerinnen treffen gegen Ende der Pause auf Gruppe 3 und unterhalten sich mit den beiden Teilnehmerinnen.

Gruppe 3

Gruppe 3 besteht aus den befreundeten Studierenden Titus und Vanessa (Mitte und Ende 20). Sie geben mit einem (Titus), resp. zwei Theaterbesuchen pro Jahr (Vanessa) wenig Theatererfahrung an. Titus und Vanessa verlassen während ihres ca. 15-minütigen Gesprächs in der Pause das Theatergebäude und unterhalten sich größtenteils auf dem Platz vor dem Gebäude. Sie treffen gegen Ende der Pause auf die beiden Teilnehmerinnen der zweiten Gruppe und unterhalten sich mit ihnen.

2.1.4.2 „Der Streik“

Das Stück

Premiere feierte das Stück am 12. Oktober 2013. Es handelt sich um die erste Regiearbeit von Stefan Bachmann in seiner Stellung als neuer Intendant am Schauspiel Köln. Die Spieldauer beträgt inklusive Pause ca. vier Stunden. Das Stück ist die Umsetzung einer Romanvorlage. Es basiert auf dem 1957 erstmals erschienenen Roman „Atlas Shrugged“ von der russisch-amerikanischen Autorin Ayn Rand. Die deutsche Übersetzung wurde unter drei verschiedenen Titeln veröffentlicht („Atlas wirft die Welt ab“, „Wer ist John Galt“ und „Der Streik“). „Atlas Shrugged“ ist eines der beiden Hauptwerke von Ayn Rand. Zu den Hauptfiguren gehören die Geschwister Dagny und James Taggart, die sich als Erben einer Eisenbahnlinie nicht über den richtigen Weg der Führung des Unternehmens einig werden können. Es treten weitere Großindustrielle auf, die im Verlauf der Geschichte nach und nach verschwinden, was katastrophale Folgen für das ganze Land hat. Dagny begibt sich auf die Suche nach ihnen und findet schließlich heraus, dass sie unter dem mysteriösen Anführer John Galt in den Streik getreten sind, um gegen ihre fortschreitende Enteignung zu demonstrieren. Sie wollen so

zeigen, was passiert, wenn sie der Welt ihre Innovationskraft und ihr Engagement entziehen. Wie in ihren übrigen Werken spricht sich Ayn Rand auch in diesem für die individuelle und unternehmerische Freiheit und gegen den Wohlfahrtsstaat aus.²³ Es handelt sich bei der Geschichte um eine Dystopie, die in einer unbestimmten Zeit spielt und Merkmale verschiedener Epochen aufgreift, beispielsweise der Industrialisierung und der 1950er-Jahre des 20. Jahrhunderts.

Die Inszenierung

Unter der Regie von Stefan Bachmann und Dramaturg Jens Groß spielten Melanie Kretschmann (Dagny Taggart), Niklas Kohrt (James Taggart), Jörg Ratjen (Hank Rearden) und Guido Lambrecht (John Galt) in den Hauptrollen.²⁴ Im Verlauf der Aufführung entstanden Teile der Kulisse durch die Arbeit der Schauspieler, die in Gestalt von Gleisbauarbeitern einen Gleisstrang verlegten. Auffällig an der Inszenierung war ein LKW, der von verschiedenen Personen durch die Halle gefahren wurde, in der es keine Bühnenkonstruktion gab. Eine der Schauspielerinnen ließ während der Vorstellung an einer Wand in der Nähe des Ausgangs ein Paar Schuhe stehen, das die Besucher(innen) beim Verlassen des Saals in der Pause sehen konnten. Durch die Akustik der Industriehalle war die Lautstärke während der Bauarbeiten an den Gleisen hoch. Auch eingespielte Geräuscheffekte waren zum Teil sehr laut.

Charakteristik der Gruppen und Gespräche

Während der Aufnahmen zum Stück „Der Streik“ wurde eine Gruppe mit zwei Personen aufgenommen.

Gruppe 1

Diese Gruppe besteht aus dem Ehepaar Finn und Ina (beide Anfang 30). Finn ist Student und Ina ist Deutschlehrerin und Autorin. Zum Zeitpunkt der Aufnahme ist sie im 9. Monat schwanger. Beide gehen hin und wieder bis relativ regelmäßig ins Theater (2–3 Mal pro Jahr). Die Teilnehmenden führen ihre 20-minütige Unterhaltung zum größten Teil auf dem Platz vor dem Gebäude.

²³ Vgl. <http://web.archive.org/web/20050405203828/http://www.loc.gov/loc/cfbook/booklists.html>, zuletzt aufgerufen am 26.07.16.

²⁴ Vgl. <http://www.schauspielkoeln.de/spielplan/monatsuebersicht/der-streik>, zuletzt aufgerufen am 26.07.16.

2.1.4.3 „Der Kaufmann von Venedig“

Das Stück

Premiere am Schauspiel Köln feierte die Inszenierung von Stefan Bachmann und Dramaturg Thomas Laue am 21. Februar 2014.²⁵ Die Spieldauer beträgt ca. drei Stunden, inklusive einer Pause.

Die Inszenierung basiert auf der gleichnamigen Komödie von Shakespeare. Shakespeare verfasste den Text zwischen 1596 und 1598. 1600 wurde er erstmals veröffentlicht und 1605 wurde das Stück uraufgeführt. Hauptfiguren sind die Widersacher Antonio, ein venezianischer Kaufmann und der jüdische Geldverleiher Shylock. Bassanio, ein Freund von Antonio, verliebt sich in die Adelige Portia. Antonio möchte ihm helfen, leiht sich dazu bei Shylock Geld und bürgt mit einem Pfund Fleisch seines Körpers. Er hofft, dass die Schiffe, die er besitzt, in Kürze in Venedig eintreffen werden und dass er seine Schulden begleichen kann. Während Bassanio unter drei Anwärtern versucht, Portia als Gemahlin für sich zu gewinnen, indem er das richtige von drei gefüllten Kästchen wählt, kehren Antonios Handelsschiffe nicht vom Meer zurück. Shylock fordert nun sein Pfand ein: Er verlangt Antonios Herz und damit sein Leben. Schlussendlich ist es Portia, die Antonio vor der Zahlung seiner Schuld rettet, indem sie als Mann verkleidet vor Gericht als sein Anwalt auftritt und den Prozess gegen Shylock gewinnt.¹⁷ In diesem Stück werden Recht und Unrecht, Gesetz und Moral, Rassenhass, Geldgier, Verhältnisse der Geschlechter zueinander und vor allem die Doppelbödigkeit der Menschen dahinter thematisiert.²⁶

Die Inszenierung

In den Hauptrollen spielten Gerrit Jansen (Antonio), Bruno Cathomas (Shylock), Simon Kirsch (Bassanio) und Yvon Jansen (Portia). Gespielt wurde auf einer schmalen Bühne, die sich über die gesamte Breite der Halle erstreckte und einige Meter über dem Hallenboden installiert war. Die meisten Schauspieler(innen) befanden sich während des gesamten Stücks auf der Bühne. Wenn sie an der Handlung nicht beteiligt waren, saßen sie entweder auf einem der Sofas, die zu beiden Enden der Bühne aufgestellt waren oder hielten sich um ein Klavier herum auf,

²⁵ Vgl. http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=9160:-der-kaufmann-von-venedig-nstefan-bachmann-koeln&catid=84:schauspiel-koeln&Itemid=100190, zuletzt abgerufen am 25.08.16.

²⁶ Vgl. http://www.kulturregion-swf.de/de_DE/events/the-merchant-of-venice-in-engli-sprache.12578100, zuletzt aufgerufen am 26.07.16.

das an einem Ende der Bühne stand. Zum Teil spielte die Handlung auch unterhalb oder auf dem Boden vor der Bühne. So war der Gerichtssaal, in dem die Verhandlung stattfand, vor der erhöhten Bühnenkonstruktion aufgebaut.

Die Schauspieler(innen) spielten immer wieder Musikstücke, zu denen sie auch sangen. In dieser Inszenierung waren Solanio, ein Freund Antonios, und Salerio, ein Bote aus Venedig, als sehr aktives Zwillingsspaar angelegt, die als Kommentatoren des Geschehens fungierten. Die Kostümierung einiger Schauspieler, insbesondere derjenigen, die jüngere Personen spielten, war modern. So trugen beispielsweise die Zwillinge Jacken im Collegestil. Portia wurde im Verlauf des Stücks von einigen Anwärtern um ihre Hand ersucht. Sie mussten, um sie zu gewinnen, eine Wahl aus drei Kästchen treffen: Gold, Silber und Blei. Die Kästchen wurden in der Inszenierung von Schauspielerinnen dargestellt, die nackt und lediglich vollständig in ihrem jeweiligen Farbton bemalt waren. Während einer Hochzeitsszene fielen von oben weiße Schnipsel auf die Darsteller(innen). Einige dieser Schnipsel fielen bei der ersten von uns ausgewählten Vorstellung auch schon vor dieser Szene auf die Bühne. In einer Szene trugen drei Schauspieler als orthodoxe Juden verkleidet eine Leiter zum Fenster von Shylocks Tochter, um diese zu entführen. Sie stellten sich dabei nicht sehr geschickt an, die Szene hatte slapstickartige Züge.

Charakteristik der Gruppen und Gespräche

Drei Aufführungen des Stücks wurden für die Aufnahmen ausgewählt. Insgesamt nahmen 21 Personen in acht Gruppen an der Erhebung teil, wobei es eine Vierergruppe, drei Dreier- und vier Zweiergruppen gab. Alle Aufnahmen wurden in der Pause zwischen dem ersten und zweiten Teil der Aufführung gemacht.

Termin 1

Es wurden an diesem Maiabend sieben Personen in einer Dreier- und zwei Zweiergruppen aufgenommen.

Gruppe 1

Diese Gruppe besteht aus den Freundinnen Isabel, Melanie und Pina (alle Ende 20). Alle sind Studentinnen. Sie besuchen alle hin und wieder bis häufiger (1–5 Mal im Jahr) Theateraufführungen. Die Gruppe hält sich während des 19-minütigen Gesprächs im Foyer des Theaters auf.

Gruppe 2

Die zweite Gruppe bilden die Arbeitskolleginnen und Freundinnen Gudrun (Anfang 60) und Susanne (Ende 40). Gudrun ist Fortbildnerin und Lehrerin, Susanne Dozentin. Während Gudrun nur einmal im Jahr ins Theater geht, gibt Susanne drei bis vier Theaterbesuche pro Jahr an. Das Gespräch wird im Foyer geführt. Der Anfang des 22-minütigen Gesprächs ist von Susannes Beschäftigung mit dem Aufnahmegerät und einer kurzen Interaktion mit einer Projektmitarbeiterin geprägt.

Gruppe 3

Diese Gruppe besteht aus den Freundinnen und Mitbewohnerinnen Dunja und Yvonne (beide Ende 20). Dunja studiert, Yvonne ist Kommunalbeamtin. Beide besuchen hin und wieder Theaterinszenierungen (1–2 Mal im Jahr). Die Gruppe führt das ca. 22-minütige Gespräch größtenteils auf dem Platz vor dem Theatergebäude.

Termin 2

An diesem Abend im Mai 2014 wurden sieben Personen in einer Vierer- und einer Dreiergruppe aufgenommen. Bis auf zwei Teilnehmerinnen kennen sich alle, da sie Mitglieder einer Gruppe sind, die ein gemeinsames Theaterabonnement hat. Außerdem sind alle durch mehr oder weniger enge Freundschaften bzw. Verwandtschaft miteinander verbunden.

Gruppe 1

Die erste Gruppe besteht aus Adelheid, Holger, Irmgard und Rita (alle zwischen Ende 40 und Mitte 50). Adelheid und das Ehepaar Holger und Irmgard haben ein gemeinsames Theaterabonnement und sind befreundet. Rita ist mit Adelheid befreundet, kennt die anderen aber nur flüchtig. Adelheid arbeitet in einem Personalrat, Holger ist Wissenschaftler, Irmgard ist Sachbearbeiterin und Rita Verwaltungsangestellte. Adelheid und Irmgard besuchen sehr regelmäßig (15 Mal im Jahr) Theateraufführungen und auch Holger und Rita sehen (relativ) regelmäßig Theaterinszenierungen (4–8 Mal im Jahr). Die Gruppe bleibt während ihrer 21-minütigen Unterhaltung im Foyer. Zu Beginn des Gesprächs und ab Minute 15 besteht Kontakt zu Gruppe 2.

Gruppe 2

Die zweite Gruppe besteht aus Eva, Gisela (beide 50) und Hildegard (Anfang 60). Eva und Gisela haben ein gemeinsames Theaterabonnement. Gisela und Hildegard sind befreundet und in derselben Abonent(inn)engruppe wie Adelheid, Holger und Irmgard. Während Eva Hausfrau ist, arbeitet Gisela als Einkäuferin und Hildegard als pädagogische Mitarbeiterin. Die gesamte Gruppe besucht sehr regelmäßig Theateraufführungen (10–16 Mal im Jahr). Das ca. 21-minütige Pausengespräch führt die Gruppe im Foyer. Zu Beginn und ab Minute 15 besteht Kontakt zu Gruppe 1.

Termin 3

Am dritten Termin im Juni 2014 wurden insgesamt sieben Personen in einer Dreiergruppe und zwei Zweiergruppen aufgenommen. Diese Vorstellung fand nachmittags statt.

Gruppe 1

Die erste Gruppe besteht aus dem Ehepaar Agnes und Fabian (Anfang/Mitte 40) sowie deren Nachbarin, Jasmin (Anfang 30). Agnes ist Angestellte und Dozentin, Jasmin ist Lehrerin und Fabian arbeitet als Jurist. Das Ehepaar besucht sehr regelmäßig Theaterinszenierungen (10 Mal im Jahr) – im Gegensatz zu Jasmin, die nur zwei Mal im Jahr ins Theater geht. Den größten Teil des ca. 23-minütigen Gesprächs führt die Gruppe auf dem Platz vor dem Theater.

Gruppe 2

Die zweite Gruppe besteht aus dem Paar Nelli und Wanja (beide Mitte 40). Nelli ist PR-Redakteurin, Wanja arbeitet als Diplomkaufmann. Letzterer geht äußerst regelmäßig (20 Mal im Jahr) ins Theater und auch Nelli besucht regelmäßig das Theater (5–7 Mal). Nelli und Wanja sahen sich den zweiten Teil des Stücks nicht an. Wanja wollte nach dem ersten Teil des Stücks das Pausengespräch nicht zu Ende führen, weshalb das Paar die Forscherinnen ansprach. Auf Bitten Nellis und der anwesenden Forscherinnen erklärte Wanja sich dazu bereit, das Gespräch zu Ende zu führen. Daher gibt es eine längere Interaktion mit den Forscherinnen, die jedoch für die weitere Verwendung der Audio-Datei verrauscht wurde. Insgesamt ist das Gespräch ca. 14 Minuten lang, wobei anderthalb Minuten auf die Interaktion mit den Forscherinnen entfallen. Das Gespräch findet nach der Interaktion mit den Forscherinnen auf dem Platz vor dem Theater statt.