POSTPRINT

Anpassung an prospektive Zuschauer?

Eine multimodal-interaktionsanalytische Perspektive auf Publikums-Konstruktionen in Theaterproben

Axel Schmidt

Zusammenfassung Theateraufführungen sind ohne Zuschauer nicht denkbar. Zugleich erweisen sich Proben aber als öffentlichkeitsabgeschirmte und intime Vorgänge, da eine (zu frühe) Orientierung an möglichen Publikums-Effekten den kreativen Prozess stört. Auf der Grundlage von über 30 Stunden Videoaufnahmen von Theaterproben zeige ich an ausgewählten Ausschnitten, wie Theaternachende sich sprachlich und körperlich im Probenprozess auf das Publikum beziehen, wie dies interaktiv realisiert wird und welche Rückschlüsse das auf die Weisen der Publikumskonstruktion im Kontext von Proben zulässt.

Schlüsselwörter Theater · Probe · Publikum · Multimodalität · Interaktion · Videoanalyse · Konversationsanalyse

Adjustment to Prospective Spectators?

A Multimodal-Interactionanalytic Perspective on Construction of Audiences in Theatre Rehearsals

Abstract Theatre performances are unthinkable without spectators. At the same time, however, rehearsals are an intimate and from public access protected process, because a too early orientation at effects for an audience interferes with the creative process within rehearsals. Based on more than 30 hours of video recordings, I show on a selection of extracts how theatre producers refer verbally and bodily to audience within the rehearsal process, how this is accomplished interactionally and what this tells us about the ways theatre professionals construct their audiences in the context of rehearsals.

Keywords Theatre · Rehearsal · Audience · Multimodality · Interaction · Video Analysis · Conversation Analysis

1 Einleitung

Im folgenden Beitrag geht es mir um Fremdkonstruktionen des Publikums, und zwar durch Theaterschaffende innerhalb von Proben. Theateraufführungen entstehen innerhalb von Probenprozessen, die weitgehend ohne Publikum stattfinden. Dennoch spielt das Publikum in Proben – trotz Nicht-Anwesenheit – eine Rolle, da sich die Beteiligten in Proben sprachlich und körperlich auf das prospektive Publikum beziehen. Mich interessiert, ob, in welchem Umfang und wie sich Beteiligte an Proben auf Publikum beziehen.

Im Folgenden gehe ich auf das Verhältnis von Interaktion, Medienkommunikation und Publikum (2) ein, um darauf aufbauend nach den Spezifika des Theaterpublikums (3) sowie den praktischen Problemen für Theaterschaffende in der Probe zu fragen (4). Nach einer kurzen Darstellung meiner Methode und meiner Daten (5) zeige ich im Hauptteil (6) an ausgewählten Videoausschnitten, wie sich Theaterschaffende in der Probe auf das Publikum beziehen, und im Fazit (7), welcher Systematik solche Bezüge folgen.

2 Interaktion, Medienkommunikation und Publikum

In den Medien- und Kommunikationswissenschaften wird das *Publikum* als aktuelle oder konstruierte Gesamtheit von Rezipierenden begriffen, an die sich bestimmte, zu Rezeptionszwecken hergestellte Produkte (Veranstaltungen, Veröffentlichungen, Kunstwerke, Unterhaltungsangebote etc.) direkt (Präsenzpublika) oder medienvermittelt (Medienpublika) richten (vgl. für viele Kreutzner 2003). Das heißt: Ein Kollektiv ist in einer Beobachterrolle angesprochen. Das impliziert kommunikationsstrukturell eine Vereinseitigung und Asymmetrisierung (häufig kondensiert in der Formel ›Einer-an-Viele‹). Gleichzeitig gilt diese medienvermittelte Verbreitung von Ereignissen und Handlungen als Grundlage einer politischen Öffentlichkeit (vgl. Hackett 2003, S. 202 ff.).

Doch wie hat man sich die Entstehung eines Publikums *interaktionstheoretisch* vorzustellen? Publikum entsteht – ob geplant oder ad hoc –, wenn die jeder kopräsenten Interaktion bereits inhärenten (hier jedoch zunächst noch reziproken) Beobachterrollen vereinseitigt und verselbständigt werden. Uri Rapp (1973) hat in seiner Grundlegung einer Theatersoziologie von einer Überkreuzung von Handlungssphären gesprochen: Einerseits komme es zu dargestellten Interaktionen (im Theater etwa zwischen Schauspielenden auf der Bühne), die andererseits eine Aufführung für ein zuschauendes Publikum sind, wodurch das Wahrnehmen selbst als eigenständige Tätigkeit herausgestellt wird. Folge – so Rapp – ist eine zunehmende Zentrierung auf die Tätigkeiten ›Handeln‹ auf der einen und ›Zuschauen‹ auf der anderen Seite bzw. auf die damit verbundenen Rollen der Handelnden bzw. Darstellenden – Schechner (2006, S. 8) spricht daher auch von »*showing doing*« – und der Zuschauenden. Goff-

man (1977) zufolge handelt es sich dabei um Rahmen (und damit um eine bestimmte Organisation der Erfahrung), die durch bestimmte Konventionen erzeugt werden und ihrerseits bestimmte Verhaltenscodes implizieren, etwa dass Darstellende unverhohlen und lange angeschaut werden dürfen, dass das Publikum aufmerksam ist und weitestgehend schweigt, dass das Publikum als Kollektiv und nicht im Einzelnen ›angesprochen‹ wird usw. In seinem Beitrag »The Interaction Order« spricht Goffman (1983) schließlich von solchen »platform formats« (oder: Bühnenformaten) als sozialen Institutionen, »in which an activity is set before an audience« (7), mit dem Ziel eine Vielzahl von Individuen auf einen singulären Fokus zu zentrieren. Performancetheoretisch – und das heißt mit Blick auf die Performance als *Ereignis* – »[konstituiert sich das Publikum] im Akt des Auftretens (der Schauspieler) als temporäres Kollektiv« (Matzke 2012, 160).

Zusammengenommen lässt sich sagen: Bühnenformate und (Massen-)Medien bedeuten damit eine Institutionalisierung und Radikalisierung der Zentrierung von Interaktion und Kommunikation auf die Pole ›Darstellen‹ und ›Wahrnehmen‹, verbunden mit typisierten, rollengebundenen Verhaltenserwartungen und entsprechenden ritualisierten, aber dennoch ereignishaft hervorgebrachten Vollzugsformen (Klatschen, Jubeln, Buhen etc.). Zugleich entsteht auf diese Weise ein eigenständiges Kommunikat oder Produkt, das angeboten und Teil ökonomischen Austauschs wird (Fiske 1989 etwa sprach von der ›finanziellen Ökonomie‹, in die Kulturprodukte eingebunden sind). Im professionellen Bereich geht hiermit die räumliche und zeitliche Trennung von Kontexten einher (Thompson 1995): In der vorgängigen Produktion entsteht ein (häufig fixiertes) Produkt, das in der nachgängigen Rezeption angezeigt wird. Obwohl häufig getrennt untersucht (Produktionsforschung; Rezeptionsforschung; Produktanalysen), besteht aber natürlich ein intrinsischer kommunikativer Zusammenhang, da entsprechende Kommunikate auf prospektive Rezipienten zugeschnitten sind, auch wenn diese in der Produktion und/oder Distribution nicht bekannt, anwesend oder zugänglich sind (vgl. Willems 2000). Das haben vor allem auch rezeptionsästhetische Ansätze gezeigt, etwa Iser's (1984) ›impliziter Leser‹, Barthes' (2006) Vorstellung, der Leser mache den Text, oder Gombrich's (2004) Konzept einer *inferential completion*, die auf Theater übertragen wurden (etwa bei Pavis 1992). Bei Theater kommt aufgrund des kopräsenten Publikums eine faktische und damit *in situ* vollzogene Ko-Konstruktion der Aufführung durch Darstellende und Zuschauende hinzu (vgl. Broth 2011).

Das bedeutet: Jede auf ein Publikum gerichtete Medienproduktion orientiert sich im Vorfeld an *imaginären Publikumskonstruktionen* und – je nach Medium – im Vollzug (etwa Theater) oder zeitlich verzögert (etwa Film und Fernsehen) an *faktischen Publikumsreaktionen*. Mich interessieren im Folgenden Publikumskonstruktionen im Falle des Theaters, daher soll im nächsten Abschnitt nach der Spezifik des Theaterpublikums gefragt werden.

3 Theater und Publikum

Im Gegensatz zu anderen Darstellungsformen (bildende Kunst, Literatur, Tertiärmedien wie Fernsehen) gilt Theater als ›live‹, das heißt, Darstellende und Zuschauende

teilen ein gemeinsames Hier und Jetzt, das Publikum ist kopräsent. Theater ist daher nicht nur – wie andere Darstellungsformen auch – immanent immer schon auf ein Publikum ausgerichtet. Vielmehr ist Theater aufgrund seiner ereignishaften Hervorbringung (Aufführung) *situationell* auf ein anwesendes Publikum angewiesen. Das Goffman'sche (1977) Diktum »*No audience, no performance*« (Goffman 1986, S. 125) findet sich daher in nahezu allen einführenden Überblicksdarstellungen zu Theater und Publikum in der einen oder anderen Form wieder (vgl. Freshwater 2009, S. 1; Leach 2013, S. 183; Sauter 2005). In diesem Sinn ist das Publikum als strukturelle Rollenkategorie im Verhältnis ›Handeln und Zuschauen‹ (Rapp 1973) im Theater *situationell* immer schon mitangelegt, es ist ein notwendiger Baustein des Beteiligungsrollengefüges ›Theateraufführung‹.

Im Gegensatz zu artistischen Aufführungen (Zirkus, Musikperformance) zeichnet sich das klassische dramatische Theater¹ darüber hinaus durch ein spezielles *Footing* (vgl. Goffman 1981b sowie erweitert auf Theater Winter 2010) aus: Die anwesenden Zuschauer als intendierte Rezipienten werden üblicherweise nicht direkt adressiert, sondern spielerisch als *overhearer* behandelt, die einer Begebenheit scheinbar nur beiwohnen. Die Konstruktion einer Begebenheit beruht im Wesentlichen darauf, dass die Schauspielenden in der Ausübung ihrer Rolle so tun, als wären keine Zuschauer da und als ob der Fortgang der Handlung zukunfts offen wäre. Goffman (1977) sprach im Falle von Theateraufführungen daher auch von der »Modulation einer Täuschung« (S. 155), da die vermeintliche ›Täuschung‹ eine Ko-Konstruktion von Darstellenden und Zuschauern ist.

Theateraufführungen sind als Interaktionen ereignishaft (Fischer-Lichte 2004); daher gleicht keine Aufführung der anderen. Zudem sind aufgrund der Kopräsenz echte Interaktionen mit dem Publikum möglich. Konversationsanalytische Arbeiten zu kopräsenten Publika (Atkinson 1992; Broth 2011; Clayman 1993) haben etwa gezeigt, dass unterschiedliche ritualisierte Reaktionen von Live-Publika (etwa kollektive wie Applaus, Buhen, Jubel oder Lachen vs. individuelle wie Zwischenrufe) unterscheidbar sind, die als kollaborative Leistung der Zuschauenden im Detail an das Geschehen auf der Bühne angepasst sind und ihrerseits zu Anpassungen im Bühnenspiel führen.

Obwohl das Publikum daher für Theater sowohl strukturell unverzichtbar (ohne Publikum keine Aufführung) als auch im Prozess der interaktiven Konstitution konsequenzenreich ist (Publikumsreaktionen verändern das ›Produkt‹), ist das Verhältnis des Theaterbetriebs zum Publikum ein spannungsvolles. Die in der Literatur genannten Gründe hierfür sind vielfältig und können hier nicht weiter erörtert werden (vgl. Bennett 1998; Fischer-Lichte 1997; Freshwater 2009). Ein Grundmotiv lässt sich allerdings erkennen: Theater ist einerseits von den ästhetischen Urteilen seines Publikums abhängig; andererseits tritt es als Kunstform mit dem Anspruch auf, autonom gegenüber Publikumspräferenzen zu sein. Dieses Spannungsfeld von künstlerischer Autonomie auf der einen und (überlebensnotwendiger) Orientierung am Geschmack des Publikums auf der anderen Seite wird als eine Grundbedingung von Theaterarbeit erachtet. Doch wie wird das praktisch bewerkstelligt? Wird das

¹ Zur Unterscheidung Dramatik/Artistik vgl. Rapp (1973). Zur Differenzierung von klassischem/dramatischem und post-dramatischem Theater vgl. Leach (2013, S. 70 ff.).

Publikum in der Produktion und insbesondere in der Probe des Stücks berücksichtigt – und wenn ja – in welcher Weise geschieht das?

4 Produktion, Probe und praktische Probleme

Der Zuspruch des Publikums ist für das Gelingen von Theaterproduktionen zentral. Ein Großteil des Zuschnitts auf Publika leistet daher bereits die Gesamtanlage und Grundausrichtung des Stücks, basierend auf entsprechendem Vorwissen (vgl. Bennett 1998; Carlson 2003; Deck/Siegburg 2008), welches zudem häufig in bewährte Gesamtprogramme etablierter Theaterhäuser eingebettet ist. Die Planung und der Diskurs um ein Stück spielen daher für die grobe Ausrichtung an Publika eine weichenstellende Rolle. Solche Prozesse werden häufig in größer angelegten Zuschauererforschungen (vgl. Bennett 1998, S. 201 ff.; zfs. Balme 2008, S. 42 ff.) erfasst, die teilweise explizit in Hinblick auf Marketing durchgeführt werden. Die sich daran anschließende konzeptionelle Arbeit in Proben bewegt sich grob im Rahmen dieser Vorgaben.

Mein Fokus hier ist aber weder die programmbezogene oder zielgruppenspezifische Ausrichtung des Stücks im Vorfeld noch die Konzeptionsphase eines Stücks, in der eine entsprechende Grundanlage besprochen wird. Vielmehr interessieren mich die Produktionspraktiken in der Probe selbst, da hier die Feinarbeit geleistet wird, ein Stück aufführungsreif zu machen (vgl. auch Matzke 2012). Dies geschieht in Proben weniger verbal-imaginativ in Form einer Aushandlung von Ideen und Konzepten, die später zu verwirklichen sind, sondern vielmehr als körperlich-unmittelbare Umsetzung von Instruktionen der Regie. Im Fokus steht, ob – und wenn ja – welche Rolle das prospektive Publikum in diesem Prozess spielt.

Überraschenderweise gibt es hierzu nahezu keine Forschung. Die wenigen Studien, die *Praktiken* in probeähnlichen Settings (Theater, Orchester, Tanz) auf der Grundlage registrierender Daten untersuchen (etwa Broth/Keevallik 2014; Keevallik 2010; Köhler 2007; Weeks 1996), thematisieren keine imaginären Publikumsbezüge in der Probenarbeit. Darüber hinaus spielt das Publikum in Rezeptions- und Aneignungsstudien (vgl. Sauter 2002; Freshwater 2009, S. 27 ff. sowie zfs. Balme 2008, S. 42 ff.) eine Rolle, die die Bedeutungskonstitution durch Zuschauer im Nachgang rekonstruieren (häufig mittels Befragungen), ohne allerdings eine Verbindung zu Praktiken des Publikumsbezugs im Produktionsprozess herzustellen. Gleiches gilt für Studien, die unmittelbare Reaktionen des Publikums während der Aufführung fokussieren (Broth 2011). Das weite Feld produktanalytischer Studien ermittelt Rezeptionspositionen im ›Text‹, ohne diesen allerdings als Produkt vorgängiger Interaktionen in den Blick zu nehmen, also zu fragen, wie der Aufführungs-›Text‹ interaktiv zustande kam. Was daher durchgehend ausgespart bleibt, ist die reflexive Bezogenheit des Herstellungsprozesses auf *mutmaßliche* Wahrnehmungen eines Publikums *in spe*.

Mich interessiert daher, wie Produzierende in der Probe mit dem praktischen Problem umgehen, dass in der Produktion die Wahrnehmung von Publika notwendigerweise eine zentrale Rolle spielt, zu diesem Zeitpunkt jedoch nur antizipiert werden kann. Hiermit hängt das Problem zusammen, wie der Bezug auf das Publikum

so austariert werden kann, dass die Probe ihre Funktion als kreativen Schutzraum weiterhin erfüllen kann.

Konkret gehe ich damit folgenden Fragen nach:

- Nehmen Produzierende in der Probe auf das Publikum Bezug? Wenn ja wie?
- Wie werden Publikumsbezüge interaktiv realisiert?
- Welche Probleme lösen Bezugnahmen auf das Publikum? Welche Funktion(en) haben sie im Kontext der Probe? Lassen sich Typen erkennen?
- Welche Rückschlüsse lassen die Arten der Publikumskonstruktion im Kontext von Proben auf den Umgang der Produzierenden mit prospektiven Publika zu?

5 Daten und Methode

Empirische Grundlage meines Beitrags ist ein Korpus von über 30 Stunden Videoaufnahmen von Theaterproben sowohl im Amateur- als auch im professionellen Bereich, der im Rahmen meiner medienethnographischen Forschung zu Produktionspraktiken entstand (vgl. ausführlicher Schmidt 2014). Methodologisch folge ich Grundprinzipien der ethnomethodologischen Konversationsanalyse (Heritage 1984; Schegloff 2007), der ethnographischen Gesprächsanalyse (Deppermann 2000, 2001) sowie der multimodalen Videoanalyse (Deppermann 2013; Heath/Hindmarsh/Luff 2011; Mondada 2008; Schmitt 2015), was vor allem bedeutet, Hypothesen am Material und im Hinblick auf praktische Relevanzen der Teilnehmenden zu entwickeln. Den folgenden 15 ausgewählten exemplarischen Fallanalysen sowie der daran entwickelten Typologie von Publikumsbezügen in Theaterproben liegt eine Auswahl von insgesamt 50 Fällen zugrunde, in denen Produzierende auf das Publikum oder die Zuschauer sprachlich explizit Bezug nehmen.

6 Fälle

Wie in obigen Ausführungen dargelegt, ist Theater intrinsisch auf ein Publikum bezogen, was sich durchgängig in der Produktion (Probe) bzw. im Produkt (Aufführung) zeigt. Drei Bereiche seien hier skizzenhaft erwähnt, die eine solche intrinsische Bezogenheit von Theater auf sein Publikum vor Augen führen:

Erstens betrifft das *theaterspezifische Darstellungs-Konventionen*. Goffman (1977) sprach hier von »Transkriptionsmethoden« (S. 158), etwa Körperformationen, die eine Öffnung fokussierter Interaktion zum Publikum hin begünstigen oder spezielle *Footing*-Konventionen, wie etwa dass beiseite Gesprochenes vom Publikum, nicht aber von anderen mitanwesenden Figuren wahrgenommen werden kann. Solche Konventionen orientieren sich implizit natürlich immer schon an Bedürfnissen und Vorwissen zuschauender Publika.

Hier wird das begonnene chorische Sprechen durch Sw1 abgebrochen (*»halt«*/S4) und wieder neu angesetzt. Grund hierfür ist die mangelnde Synchronizität des Chors, die Sw1 in S5 moniert (*»nicht zuSAMmen«*), womit sie zugleich einen korrigierten Wiedereinstieg fordert und erreicht (S9). Dies zeigt die Orientierung an einer bestimmten (*»korrekten«*) Aufführungsversion sowie kehrseitig die Konstruktion von Fehlern bzw. Fehler-Kategorien (hier: Nicht-Synchronizität beim chorischen Sprechen). Beides ist rezeptionsästhetisch auf die Wahrnehmung von Zuschauern bezogen.

Der Fall verweist darüber hinaus auf einen *dritten* Bereich intrinsischer Orientierung von Theater an Publika: Proben erlauben nämlich die *Steuerung von Darstellungen* nicht nur vor, sondern auch *während der Aufführung*. Solche Steuerungen werden häufig verborgen wie etwa beim Soufflieren oder bei der Verabredung von Stichworten auf Basis der Textgrundlage. Im obigen Fall dient das Einatmen von Sw1 (in S2) als Koordinationszeichen für den Einstieg ins chorische Sprechen, um dieses möglichst synchron zu produzieren. Einatmen kann als physische Voraussetzung für die Lautproduktion gelten, ist daher als akustisches Objekt zunächst *»unverdächtig«*. Dass es hier als *verdecktes Regulierungszeichen* oder – mit Goffman (1977) gesprochen – als Teil eines *»concealment tracks«* verwendet wird, reflektiert die Wahrnehmung uneingeweihter Zuschauer, denen die Konstruktion des Produkts auf diese Weise verborgen bleibt (oder bleiben soll).

All das zeigt die immanente Bezogenheit des entstehenden Produkts auf seine Rezeption. Mein Interesse hier richtet sich aber nun auf Fälle, in denen in der Probe explizit auf das Publikum Bezug genommen wird. Das heißt: Obwohl Theater immanent immer schon auf ein Publikum bezogen ist, gibt es dennoch Fälle, in denen dieser Bezug sprachlich auch explizit gemacht wird. Warum? Zu welchem Zweck geschieht das? Innerhalb von 30 Stunden Proben-Material habe ich etwa *50 explizite Bezüge auf das Publikum* gefunden, durchschnittlich also etwa alle 30 Minuten. Im Folgenden stelle ich eine *typologisch geordnete Auswahl exemplarischer Fälle* vor.

6.1 Wahrnehmung

Einen ersten Typus bilden Fälle, in denen das Publikum als Wahrnehmungsinstanz behandelt wird. Die Wahrnehmung des Bühnengeschehens durch das Publikum ist Grundvoraussetzung für die Etablierung eines theatralen Ereignisses. Dabei spielen zuallererst die lokalen *Wahrnehmungsbedingungen* eine entscheidende Rolle. Häufig wird korrigiert, weil Darsteller *nicht zu hören oder zu sehen sind*. Dies geschieht implizit aus der Perspektive des Publikums, da geprüft wird, was Zuschauer sehen müssen, um das Bühnengeschehen in der intendierten Weise wahrnehmen zu können. Anweisungen wie *»lauter«* oder *»ein Stück nach links, man kann dich nicht sehen«* kommen daher häufig vor.

Dass die Wahrnehmung räumlich bereits im Theaterdispositiv angelegt ist, zeigt der Einsatz von Inszenierungsmitteln, die eine Wahrnehmung von etwas verunmöglichen (sollen), etwa das Arbeiten ohne Licht (*»black«*) wie in folgendem Ausschnitt:

Ausschnitt 2: „black“

1 ((geräuschartige Musik))
 2 T jetzt würde die blende kommen richtig?
 3 R [noch NICH noch NICH-]
 4 Swl [nee (.) NEE-]
 5 T okA:Y,
 6 (0.59)
 7 R cher [nochmal-]
 8 Swl [<<p> BLÄCK (-)] (bläcken) >.
 9 R richtig BLÄCK,
 10 T ah (.) okA:Y,

Der Fall zeigt Folgendes: Obwohl die Möglichkeit der sinnlichen Wahrnehmung stark eingeschränkt wird (durch Abdunkelung), bleibt Wahrnehmung als strukturelle Position erhalten. In diesem Fall geschieht das in der Variante eines produktionsseitig hergestellten (zumindest partiellen) visuellen Wahrnehmungsentzugs. Auch die ›Nullposition‹ (man sieht nichts) ist daher Ergebnis intentionaler Gestaltung, was insbesondere auch die Graduierung von ›nichts sehen‹ (›richtig black‹ in S9) zeigt.

›Nichts Wahrnehmen (können)‹ als (temporärer) Entzug der Darstellung verweist umgekehrt auf die vielfältigen Möglichkeiten, das Bühnengeschehen in *bestimmten Facetten und in dosiertem Umfang wahrnehmbar zu machen*, wie der folgende Ausschnitt zeigt:

Ausschnitt 3: „nur so dass man sie sieht“

1 T JA: e:hm (.) xxx xxx xxx xxxxxxx.
 2 R [oKE:]
 3 T [dann äh-]
 4 (0.52)
 5 T würd ich so_n bisschen wie DA-
 6 R mehr_so_odder so_n ganz (.) WENIG-
 7 also nur so dass man sie SIEHT aber dass es nicht sofort so wir
 sind alle angeleuchtet is.
 8 T <<p> jaja >
 9 (1.73)
 10 T so: MIT der-
 11 R JA.
 12 (1.16)
 13 R (weiß bist) könnte es GEHN.
 14 (3.31)

Mit »man« (S7) verweist die Regisseurin in unpersönlicher Form auf ein imaginäres Wahrnehmungskollektiv und damit auch auf potentielle Zuschauer. Gleichzeitig unterstellt sie typische Rezeptionsweisen als Grundlage ihrer Instruktion an den Beleuchter (T). Ihre Formulierung »nur so dass man sie sieht« (S7) kann als ästhetisch unmarkierte Variante von visuellem Wahrnehmbar-Machen verstanden werden (in S13 nochmal reformuliert als »weiß bist« im Sinne von ›einfachem Licht‹), was für alle Zuschauenden (Anwesende, Theatermacher, Beleuchter, Zuschauer *in spe* etc.) gleichermaßen zu gelten scheint. Zugleich zeigt der Fall, dass die Sichtbarkeit von Objekten im Theater nicht einfach gegeben ist (wie in Alltagssituationen), sondern spezifischen, konzeptgebundenen Strategien der Hervorbringung unterliegt (hier etwa der Differenz ›einfaches Licht‹ versus ›angeleuchtet sein‹). Eine solche konzeptbezogene Selektivität verweist auf Darstellungsintentionen und damit auf

eine grundsätzliche Orientierung am Zuschauen. Sichtbares im Theater ist daher immer zugleich wahrnehmungsbezogen sowie kehrseitig wahrnehmbar *gemacht*.

6.2 Raum

Häufig wird Wahrnehmung räumlich verortet. Deutlich wird das, wenn das Publikum als *Raumsegment* angesprochen ist. Exemplarisch zeigt dies der folgende Fall:

Ausschnitt 4: „mitte des zuschauerraums“

```

1  Sm1  MHM_hm
2  Sw1  +oKE:
      (0.5)
3  R    kolleGen-
4  (0.5)
5  Sw1  AB [äh:- ]
6  R    [%die M]ITte(.) #ich sitz-%%
      (hebt beide Arme vor dem Körper, lässt sie wieder fallen,
      dreht Kopf und konzentriert eigene Sitzposition)
7  Abb  # Abb. 2
8  (0.41)
9  R    %HIER wäre [die mitte des %zuschauerraums- ]
      (rückt einen Platz nach links)
      (hebt Arme, bewegt Hände aufeinander
      zu, bewegt Arme auf und ab --> )
10 Sw1  [<<p> du musst noch weiter RÜber >]
11 R    GUT [wäre wenn- ]%%
12 Sm1  [ich HABS ] im gefühl gehabt;
13 R    %+#rüber timm (.)%% VIEL weiter.
      (Winkelbewegung mit rechtem Arm nach rechts, nach oben
      flücht zum rechten Bühnenrand --> )
14 Abb  # Abb. 3
15 S(0.76)
16 Sm1  (macht kleine Schritte nach rechts-->)
17 Sm1  ich HABS im gefühl [gehabt- ]$S

```

Die Regisseurin (R) sitzt im Zuschauerraum und bestimmt dessen Mitte. Sie tut dies sprachlich (S6: »die MITte«; S8: »HIER wäre die mitte des zuschauerraums«), gestisch (deutet mit beiden Händen die Mitte an, einmal in S6, das andere Mal in S8; s. Abb. 2) und körperlich (sie wechselt in S6–8 den Platz). Dies dient ihr als Grundlage, die Position der Darstellenden zu korrigieren, wiederum sprachlich (S12: »rüber timm (.) VIEL weiter.«) sowie gleichzeitig gestisch (deutet Bewegungsrichtung mit einer Armbewegung an; s. Abb. 3).

Zugleich schafft sie mit der Bewegung ihres Körpers in doppelter Hinsicht sichtbare Evidenzen: Auf der einen Seite kann sie aus dem Publikumsraum heraus die Mitte bestimmen; auf der anderen Seite können sich die Darstellenden von der Bühne aus an ihrer Position als der Mitte des Zuschauerraums orientieren. So wird eine verlässlichere Verortung im Theaterraum erreicht, die zuvor nur intuitiv möglich war (S11 und 14: »ich HABS im Gefühl gehabt«).

Die Tatsache, dass Wahrnehmen bzw. Zuschauen dem Raum eingeschrieben ist, verweist auf Theater als architektonisch fixiertes Wahrnehmungsarrangement, das sich geometrisch ausloten lässt (>Mitte<) und in dem das Publikum einen festen Platz als physikalisch-räumlich Größe innerhalb des Theaterdispositivs hat. Solche Bezü-

Abb. 2 Regisseurin deutet
»Mitte des Zuschauerraums«
an⁴

Abb. 3 Regisseurin deutet
»rüber« an

Abb. 4 Übersicht Beteiligte im
Stück *Der mündliche Verrat* am
Nationaltheater Mannheim

ge auf das Publikum als Raumsegment dienen daher häufig zur Festlegung anderer räumlicher Verhältnisse, hier etwa der horizontalen Ausrichtung des Ensembles auf der Bühne. Insgesamt fungiert das Publikum in solchen Bezugnahmen als räumliche Orientierungsgröße für die Ausrichtung der eigenen Bühnenaktivität. Das zeigen etwa auch andere Formulierungen, die im Material häufig vorkamen, wie ›Sind wir

⁴ Standbilder erhalten im Transkript eine eigene (nicht nummerierte) Zeile mit der Kennung »Abb«. Der exakte Zeitpunkt, den die Standbilder repräsentieren, ist mit dem Nummernzeichen (#) in der Verbaltranskription gekennzeichnet.

mittig?«, »Näher dran kommt ja kein Zuschauer«, »Bewegung zum Publikum hin«, »frontal zum Publikum«, »mit dem Rücken zum Publikum« oder »publikumszugewandte Seite«. Zugleich werden an ihnen auch ästhetisch-konzeptionelle Vorstellungen greifbar (etwa wie im Beispiel oben »Mittigkeit« als Ausdruck für eine Orientierung an den Polen Symmetrie/Asymmetrie).

Dass neben territorialen auch *rein physische Aspekte* eine Rolle spielen, zeigt der nächste ausgewählte Fall in dieser Kategorie, der einer anderen Produktion entstammt. Die Übersicht zeigt die Hauptbeteiligten (s. Abb. 4).

Im folgenden Ausschnitt geht es ebenfalls um die Lokalisierung des Publikums, diesmal allerdings unter Berücksichtigung dessen physischer Ausdehnung:

Ausschnitt 5: „hier beginnt publikum“

1	R	%also HIER beginnt #publikum gäh?%% [steht mit ausgestreckten Armen auf und ...]
	Abb	# Abb. 5
2		%(0.48) [steht sich in die verkehrte Polier in Mundweite ...]
3	R	SO::%%
4		(0.66)
5	Sw1	das HEISst (.) wo %sollen wir auf#[hören? ...] [steht mit Fingern auf ...]
	Abb	# Abb. 6
6	C	€[<<pp> stop] like (.) THERE >. [steht Arm, Kopf ...]
7		(0.72)%%
8	R	%etwa HIER. [steht ... Rücken zu ...]
9		(1.11)
10		
11	R	also ihr könnt schon sehr NAhe kommen aber-
12		(0.62)
13	Sw1	%oKAY. [steht ... mit ausgestreckten Fingern ...]

Auch hier ist das Publikum räumlich konzipiert (das zeigt die Formulierung in S1 »*HIER beginnt publikum*«). Allerdings – in Erweiterung zum vorherigen Fall – geht die räumliche Konzeption über rein architektonische Aspekte hinaus, da nicht nur der Ort der Zuschauer, sondern auch deren physische Ausdehnung, also Sitzplatz und -haltung sowie körperliche Ausdehnung berücksichtigt werden. So zeigt der Regisseur nicht nur, wo das Publikum beginnt (s. Abb. 5), vielmehr demonstriert er dessen Ausdehnung, indem er sitzende Zuschauer andeutet (s. Abb. 6).

Mit »SO::« (S3) verweist er deiktisch auf seine körperliche Demonstration (s. Abb. 6) als Simulation einer Aufführungssituation mit Zuschauern. Diese Vermessung von Raum und darin befindlichen Körpern dient der Bestimmung des Spielraums der Darstellenden in Abhängigkeit von Ort und Ausdehnung des Publikums. Das zeigt insbesondere die Frage »*wo sollen wir aufhören?*« in S5 sowie die Antworten »*stop like THERE*« (S6), »*etwa HIER*« (S8) und »*ihr könnt schon sehr NAhe kommen*« (S11).

Abb. 5 Regisseur zeigt stehend, wo das Publikum beginnt

Abb. 6 Regisseur demonstriert und zeigt sitzend, wo das Publikum beginnt

6.3 Publikum als Interpretationsinstanz

Darstellungen in *bestimmter Art* wahrnehmbar zu machen, ist darauf gerichtet, einen bestimmten Sinn zu vermitteln, der von Zuschauern zu *verstehen* ist. Solche *anvisierten Interpretationsleistungen* von prospektiven Zuschauern werden antizipiert, indem die Produzierenden ihre Darstellungen aus der Perspektive hypothetischer Rezipierender beleuchten und aushandeln, wie etwa in diesem Fall:

1 T das muss dann aber auch so lang GEHN oder?
 2 R [das kann eher noch LÄNGER]gehn-
 3 T [also xxxxxx xxxxxx]
 4 R also ich glaub %was DOOF is is wenn ihr-
 5 (0.35)
 6 R in dieser irritation einANDer anguckt.
 7 Sw1 oKE:..
 8 R ich glaub diese irrit- %also grade für DICH timm-%
 9 Sm1 JA:ja.
 10 R %=weil sonst denkt man WARum gehst du %nicht mit wenn du
 dich schon-
 11 Sm1 jaja is RIChtich (.) rich[tich.]
 12 R [öh]eher volle (.) volle
 konzentration nach HIER,

Mit der Formulierung »*sonst denkt man*« (in S10) rekurriert die Regisseurin auf die kognitive Verarbeitung der Darstellung in der Rezeption und damit auf Zuschauende als interpretierende Instanz.

Die Regisseurin unterstellt damit eine mögliche Motivauslegung der Figur (»*sonst denkt man WARum gehst du nicht mit*« in S10), die die gerade geprobte Darstellung widersprüchlich erscheinen lassen könnte. Hintergrund ist, dass alle Figuren bis auf eine (die von Sm1 gespielte, hier angesprochen mit seinem Vornamen »Timm«; S8) die Bühne verlassen sollen. Wenn aber die Figur, die bleiben soll, mit den anderen Figuren, die die Bühne verlassen, Blickkontakt aufnimmt, warum geht sie dann nicht mit? Wiederum verweist die Verwendung von »*man*« (S10) auf die Universalität des unterstellten Rezeptionsaktes. Grundlage einer solchen Unterstellung sind alltagsweltliche Rationalitäten, in diesem Fall, dass wechselseitiger Blickaustausch (S6: »*einANDer anguckt*«) eine geteilte Handlungsorientierung (S10: »*gehst du nicht mit*«) bedingen könnte. Hier dient der Rekurs auf das Publikum der Konstruktion typischer Rezeptionsweisen (»wenn ihr X macht, denkt das Publikum Y«), mit denen bestimmte Darstellungsweisen negativ bewertet (etwa »*sich angucken*« als »*DOOF*« in S4) und spiegelbildlich andere favorisiert (»*volle konzentration nach HIER*« in S12) werden.

Dass sich solche Verstehensproblematisierungen nicht nur auf die Inszenierung, sondern auch auf die zugrunde liegende Spielvorlage (hier ein Libretto) beziehen können, zeigt folgender Ausschnitt:

Ausschnitt 7: „glocke“

1 ((Glockenschlag))
 2 R was ja tatsächlich n Problem für mich is-
 3 äh (.) grade in dieser geschichte is diese blöde %GLOcke.
 4 (0.96)
 5 R die komischerweise genau an DER stelle-
 6 (0.55)
 7 R voll REINHaut-
 8 (0.62)
 9 R wo vom TEXT (.) äh gesagt wird-
 10 Mm2 man hörte [die GLOcke nicht mehr (.) @do::ng.]
 11 R [man hörte die GLOcke nicht mehr (.) bu:...m.]
 12 Mm2 ((lacht))
 13 (0.35)
 14 Mm1 ja aber das ist [nicht DIEse] glocke ne,
 15 R [LIEGT des an]
 16 (0.38)
 17 R HÄ?
 18 (0.36)
 19 R ja ich WEISS,
 20 aber es is (.) man %verbin_verBIndet-
 21 R öh also im in_mir is das schon KLAR
 22 aber man verBIndet als zuschauer des sofort miteinander-
 23 Mm3 %nee aber es (.) es kommt doch die glocke läutete ein ZWEItes
 mal oder?
 24 und DANN läute ich nochmal-%
 25 Mm2 nee.
 26 Sw1 nee.
 27 Mm2 des is-
 28 ((räuspern))%
 29 Mm2 man (.) hörte die GLOcke @%nicht mehr [und dann so bon:g-]@@
 30 R [man hörte die GLOcke]
 %nicht mehr (.) BON:G-%%
 31 X ((lachen))

Der Regisseur problematisiert das Libretto aufgrund einer Diskrepanz von sprachlicher Behauptung (im Text des Librettos steht »man hörte die Glocke nicht mehr«) und klanglicher Wahrnehmung (der musikalische Teil des Librettos sieht genau an dieser Stelle einen Glockenschlag vor) und attribuiert Zuschauern eine mögliche Fehlinterpretation (S22: »man verBIndet als zuschauer das sofort miteinander«). Im Gegensatz zu den Fällen zuvor konstruiert er mit der Formulierung »man als Zuschauer« die Zuschauerposition als *einen* typischen Rezeptionsmodus (neben anderen), der sich vor allem durch die Verstehenstiefe von der eigenen Position abhebt (die mit »mir ist das schon KLAR« in S21 umschrieben ist). Was dem Publikum interpretatorisch zuzutragen ist, hängt an grundsätzlichen Einschränkungen, die die Zuschauerrolle mit sich bringen kann: Zuschauer sind in der Regel keine Theaterexperten, sie rezipieren die Aufführung häufig in Unkenntnis des zugrunde liegenden

Stücks, die Rezeption ist unter Umständen flüchtig und erfolgt unter Echtzeit-Bedingungen, die *in situ* kaum Möglichkeiten zur modifizierenden Relektüre bieten. Der Rekurs auf das Publikum als ein temporäres Hineinversetzen in die Publikumsrolle dient hier vornehmlich dazu, die Enaktierung des Skripts (Librettos) und mögliche Verstehensleistungen unter realen Bedingungen zu imaginieren und gegebenenfalls zu erleichtern.

6.4 Publikum als erlebende Instanz

Über die Wahrnehmung und das Verstehen hinaus wird das Publikum als *erlebende Instanz* einer Darbietung thematisiert. Hierbei spielt vor allem der Zusammenhang von Darstellung und zu erzielender Wirkung eine große Rolle, wie der folgende Ausschnitt zeigt:

Ausschnitt 8: „was im publikum ankommt“

1 R was_was STÖRT
 2 was nicht funktioniert is DES hier-%

3 (0.77)
 4 Sm2 mh-
 5 R des is des was bei mir im PUBLikum ankommt-
 6 also eigentlich muss das ziel sein dass ihr nicht %SUCHT sondern
 dass ihr (.) findet.%%

7 Sm2 ja.
 8 R dass ihr %genau WISST wo ihr hingeht-%%

9 Sm2 ja.%

10 (0.31)
 11 R ihr könnt des (.) natürlich %%dann %spielen%% aha und dann da
 %HIN%%gehn-

12 R aber dass das nicht so_n %TASchenlampen gedings is-%%

13 R das bringt einen Total weg von dem text.
 14 Sm2 ja.
 15 (1.18)

Der Regisseur vermittelt ein Spielkonzept, indem er zunächst vormacht, was *nicht* getan werden soll: Sprachlich eingeleitet mit »DES hier« (S2), fuchtelt er wild mit der Taschenlampe umher. Er demonstriert (ruhende und klar fokussierte Taschenlampenkegel) und verspricht (S6: »dass ihr nicht SUCHT, sondern dass ihr (.) findet«) anschließend die in seinen Augen richtige Version. Die Formulierung »was (...) im Publikum ankommt« (S5) verweist auf die Effekte, die die Darstellung für Zuschauende hat (etwa »was STÖRT« in S1 oder »was nicht funktioniert« in S2). Dabei wird implizit zwischen der Selbstwahrnehmung der Darstellenden und der Wirkung im Publikum differenziert. Hierfür spricht die umgangssprachliche Formulierung »ankommen« (S5), die sowohl einen Weg (vom Darsteller zum Zuschauer)

als auch ein rezeptionsästhetisches Erleben (im Sinne von »es ist beim Publikum gut angekommen«) impliziert. »Was ankommt« wird zudem durch die Nachahmung der dispräferierten Version enaktiert und so für die Darstellenden wahrnehmbar gemacht (in S2). Hierzu vollzieht der Regisseur einen doppelten Rollentausch: Er übernimmt kurzzeitig die Rolle als Schauspieler, um den Schauspielern – nun kurzzeitig in der Publikumsrolle – zu demonstrieren, wie er ihr Spiel zuvor in der Rezeptionsrolle wahrgenommen hat. Sprachlich wird das durch die Formulierung »was bei mir im PUBLikum ankommt« (S5) reflektiert. Auch hier dient der Rekurs auf das Publikum, in diesem Fall auf typische psychologisch-perzeptiv fundierte Rezeptionseffekte (am deutlichsten in S 13: »das bringt einen TOTAL weg von dem text«), zur Begründung einer Kritik an einer vorgängigen Darstellungsweise (hier: »das Herumfuchteln mit den Taschenlampen«).

Zu erzielende Effekte oder »was ankommt«, werden häufig in ästhetischen (im Material finden sich Zuschreibungen wie »schön«, »witzig«, »spannend«, »verwirrend« etc.) oder in erlebnisbezogenen Kategorien (etwa »kommt an«, »nimmt mich mit« etc.) beschrieben. Im folgenden Ausschnitt wird ein solcher Zusammenhang zwischen Darstellungsform und Erleben explizit gemacht:

Ausschnitt 9: „tempo anziehen“

```

1   R      ihr seid eigentlich SELBST verantwortlich wenn ihr (.) äh-
2         zu SCHNELL anfangt-
3         (0.83)
4         dann wirts SCHWIERig-
5         [wenn ihr LANGsam anfangt dann-
6   Sm1    [m_hm          ]
7         (1.13)
8   R      könnt ihr am SCHLUSS richtig kurz für die letzten vier fünf
9         sechs das tempo anzieh-
9   Sm1    m_hm
10  R      das NIMMT mich dann als [zuschauer mit. ]
11  Sm2                                [<<p> M_hm >      ]
12        ja.
```

Grundlage der Erlebnisantizipation (»NIMMT mich (...) mit«) ist ein Hineinversetzen in die Publikumsrolle (»mich (..) als zuschauer«) und fungiert hier als Metapher für einen illusiven Effekt. Pragmatisch fungiert es als expliziter *account* für eine bestimmte Darstellungsstrategie (»tempo anzieh« in S8), deren Umsetzung abhängig gemacht wird von der Konzeption der Gesamtszene (negativ: »zu SCHNELL anfangt« in S1; positiv: »LANGsam anfangt« in S5).

6.5 Publikum als Kommunikations- und Interaktionspartner

Wahrnehmung, Verstehen und Erleben beim Publikum sind Teile eines *interaktiven Kommunikationsprozesses* im Rahmen eines theatralen Ereignisses. Dabei ist die Kommunikation mit einem Publikum erklärtes Ziel, wie der folgende Ausschnitt zeigt:

Ausschnitt 10: „wenig kommunikationsmöglichkeiten“

1 R also wir müssen das irgendwie so machen mit JAN (.) gleich
 2 ich meine dass man (.) dass du im LICHT
 3 weil sonst hast du wirklich WENig (.)
 kommunikationsmöglichkeiten einfach-
 4 (0.59)
 5 R also wenn ich dich SCHLECHT sehe und du weit weg bist ist glaub
 ich einer zu viel.
 6 Sw1 ok also ich bin jetzt einma nach da HINTen (.)
 7 dass es nich immer nur VORne iss;
 8 aber da war jetzt kein licht aber ich wollts mal ausPRObiern
 aber dass man sich {da nur- }
 9 R {eigentlich isses SU}per
 10 ich find auch gut wenn du dich so feist an diese BRÜstung lehnst
 und mit uns redest.
 11 Sw1 ja: (.) da muss man das nochma morgen GÜcken mim LICHT einfach-
 12 R geNAU.
 13 Sw1 ok (.) WEIL dann-
 14 R ECHT (.) schön.
 15 Sw1 oke:
 16 (0.95)

Im vorliegenden Fall soll eine der Darstellerinnen einen längeren Monolog auf einer vom Auditorium weit entfernten Empore im Zuschauerraum halten. Dort ist sie aber schlecht zu sehen. Die Regisseurin fasst das zunächst als »*WENig Kommunikationsmöglichkeiten*« (S3), was darauffolgend als eingeschränkte Wahrnehmung (»*wenn ich dich SCHLECHT sehe und du weit weg bist*« in S5) reformuliert wird, wodurch die Achse ›Darstellen – Zuschauen‹ zur Kommunikation *mit* Anderen erweitert wird. Auf diese Weise erscheint das Publikum hier als selbstverständlicher Adressat monologischer Rede (deutlich wird dies insbesondere an der Formulierung »*mit uns redest*« in S10). In dieser Weise Grundlagen für Kommunikation mittels geeigneter Wahrnehmungsbedingungen zu schaffen, ist eine Grundbedingung theatraler Darstellungen. Entsprechend erfolgt der Rekurs auf das Publikum hier in verallgemeinerten, reziprok aufeinander bezogenen Rollenkategorien (»*du (...) mit uns*« in I0), die auf das zugrundeliegende Beteiligungsrollengefüge der theatralen Kommunikationssituation verweisen.

Aufgrund der Kopräsenz der Zuschauer gehen mögliche Kontakte zum Publikum jedoch über reine Rezipienten- bzw. Adressatenrollen hinaus, wie die folgenden Ausschnitte zeigen:

Ausschnitt 11: „dämonen im publikum“

1 R ich GLAUbe-
 2 (0.84)
 3 R dass wir_dass wir mal %ausPRObiern-
 4 R %an DIESER szene (.)PUBLikum-#
 Abb # Abb. 7
 5 (0.7)
 6 R dass das noch nicht IHR seid-%%
 7 (1.22)
 8 Sm2 was,
 9 R %SAtan-%%
 10 (0.86)
 11 R %DEdede (.) de-%%
 12 R %also dass das noch nicht gegen eu- gegen einander geht%% bei EUCH-
 13 (0.38)
 14 R sondern mit den %Taschenlampen-%%
 15 (0.54)
 16 R %die verschiedenen dämonen%% im %PUBLi[kum erstmal-]%%
 17 Sw1 [ach das is] GEIL.
 18 R %und dann ERST bei %der schwarze gott-
 19 (0.57)
 20 R so dass ihr [dann als ERSTES]%%
 21 Sm1 [AH das is (.)] spannend.
 22 R %und dann könnt ihr bei der SCHWARze gott nochmal ganz unten anfangen;

In diesem Fall geht es um eine Szene, in der sich zwei Schauspieler wechselseitig mit verschiedenen Namen für den Teufel (etwa Satan, schwarzer Gott etc.) ansprechen und dabei den anderen jeweils mit einer Taschenlampe anleuchten. Der Regisseur versucht hier eine neue Idee zu vermitteln (»dass wir mal ausPRObieren« in S3), nämlich dass die beiden Schauspieler zunächst nicht sich wechselseitig, sondern einzelne Zuschauer anleuchten. Die Vermittlung der Idee erfolgt als sprachliche Erklärung (etwa S12: »also dass das noch nicht gegen eu- gegen einander geht bei EUCH«), als Demonstration (etwa S9 und S11) sowie als Mischform (in S4) aus demonstrierender Geste (»initiiert zeigen mit Taschenlampe«; s. Abb. 7) und sprachlicher Explizierung des Ziels der Leuchtaktion (»PUBLikum«).

Hier fungiert das Publikum als Spielressource, das mit Taschenlampen angeleuchtet werden soll, wodurch es zu einer materialen Größe der Inszenierung wird, die über die Antizipation potenzieller Rezeption hinausgeht. Effekt (möglicherweise intendiert) ist, dass das Publikum als Publikum für Publikum wahrnehmbar gemacht wird. Publikum wird so einerseits zu Spielzwecken individualisiert, da einzelne Zuschauer als – wenn man so will – »Anleucht-Adressen« fungieren und so kurzzeitig aus der Menge herausgehoben werden. Andererseits bleibt es aber eine homogene Menge, da die Bezugnahme auf einzelne Zuschauer nicht personenabhängig, sondern

Abb. 7 Imitiert Leuchten mit Taschenlampe

in stellvertretender Funktion für »das Publikum« erfolgt. Deutlich wird das an der ersten Demonstration des Regisseurs in Z4, in der er den Akt des Anleuchtens mit dem allgemeinen Ausdruck »PUBlikum« verbindet. Dies reflektiert den Umgang mit notwendigerweise ständig wechselnden Publika, die zwar nicht individualisierbar, jedoch in personale »Adressen« zerlegbar sind, die interaktional in der Inszenierung genutzt werden können.

Im nächsten Fall geht es nicht um den Zuschauer (*onlooker*), sondern den Theaterbesucher (*theatre-goer*):

Ausschnitt 12: „rascheln“

1 R und ganz am ANfang bevor du a-
 2 %das is ja SO (.)
 3 publikum kommt REIN%%
 4 %dann setzen sich alle HIN (.)%%
 5 dann %ziehn ALle ihre #handies raus weil se vergessen haben sie auszumachen
 Abb # Abb. 8
 6 fummeln fünf minuten rum bis es AUS is-
 7 dann handy REIN (.)%%
 8 %merken alle dass se noch ihre JACke #anhaben
 Abb # Abb. 9
 9 dann ziehn se [ihre JACke aus (.)]%%
 10 Mw1 [ja das (HAB ich auch)](.)
 11 also es war erst kurz RUhig
 12 dann <<p> dacht ich so > [ok jetzt kann man] ANfangen
 13 R [[<<lachend> und eh]
 14 Mw1 und DANN haben se nochmal angefangen zu rascheln
 15 <<p> dann DACHT ich auch (.) ach nee komm >-
 16 R %des heißt (.) [LIEber n bisschen](.)%
 17 Mw1 [((lacht))]
 18 Mw1 jaJA.
 19 (0.86)
 20 R paar sekunden mehr noch WARTen.

Der Regisseur expliziert typisches Verhalten der Rollenkategorie ›Theaterzuschauer‹, wie es kurz vor Beginn einer Aufführung üblich ist (»und ganz am Anfang« (S1) »publikum kommt REIN« (S3); »dann setzen sich alle HIN« (S4) usw.), und bezieht sich damit auf den – wie Goffman (1977, S. 150) es nennt – ›Theaterbesucher‹ im Unterschied zum ›Zuschauer‹. Typische transitorische Tätigkeiten des Publikums, wie ›Handys ausmachen und einstecken‹ oder ›Jacke ausziehen‹ werden sowohl sprachlich expliziert (S6/7; S8/9) als auch körperlich-gestisch angedeutet (s. Abb. 8 und Abb. 9).

Theaterseitig ruft er damit Strategien der erfolgreichen Bewältigung des Übergangs von der Veranstaltung zur Aufführung auf (»paar Sekunden mehr WARTen« in S20) und thematisiert so die Gestaltung der »inneren Klammern« zwischen Veranstaltung (»Spektakulum«) und eigentlicher Aufführung (»Spiel«) (vgl. Goffman 1977, 289 ff.). Grundlage hierfür ist der Rückgriff auf Vorerfahrungen und nicht auf hypothetische Konstruktionen Rezipierender. Besonders deutlich wird dies an der kurzen Erzählpassage (S10–15), in der eine der Musikerinnen (Mw1) die verallgemeinernde Darstellung des Regisseurs mit der Schilderung von selbst Erlebtem stützt. Die Rekonstruktion typischen Publikumsverhaltens dient hier der Gestaltung eines ›sauberen‹ Einstiegs in die Vorführung, was wesentlich mit der Lenkung von Aufmerksamkeitsprozessen zu tun hat.

Schließlich kann das Publikum als *direkt affizierter Körper* eine Rolle spielen, wie in folgendem Fall:

Ausschnitt 13: „anspucken“

1 Sm1 wo wir NOCH nicht angefangen haben.
 2 Sm1 äh-
 3 Sm1 \$ich mein (.) mir isses eGAL weil ich eine super position habe;
 4 aber (.) JEDES mal\$\$ wenn wir \$hier zu dritt stehn-
 5 (0.97)
 6 Sm1 \$seh ich (.) SPÜcke# die hier rauf-\$\$
 Abb # Abb. 10
 7 (0.48)
 8 Sm1 öh (.) also \$wenn hier die LEUTE sitzen;
 9 ich weiß nicht\$\$ ob das so SCHÖN ist öh_angespuckt zu werden;
 10 (1.49)
 11 R hab ich ÜBERhaupt nicht so [gemerkt.]
 12 Sm2 [(das is THEater)]
 13 (1.49)
 14 Sm1 \$ich meine ich [xxxxxxx]
 15 Sw1 *[die früh[kindliche] [erFAHrung]
 16 Xm [okee.]
 17 R [eija.]
 18 Sw1 dass mich ulrich [WILDgruber voll] gespuckt hat mit elf jahren.
 19 R [nee.]

Im vorliegenden Fall problematisiert einer der Schauspieler (Sm1), dass sie aus unmittelbarer Nähe laut und frontal ins Publikum sprechen, was den Nebeneffekt

Abb. 8 Regisseur: Geste »Handys aus«

Abb. 9 Regisseur: Geste »Jacken ausziehen«

habe, dass das Publikum angespuckt würde (S6; S9). Dieser Effekt wird durch ausladende Gestik mehrfach verdeutlicht (s. Abb. 10) und dadurch dramatisiert.

Die Problematisierung des Anspuckens beruht auf der direkten physischen Affizierbarkeit eines kopräsenten Publikums, das ›Ausdrucksinformationen‹ (vgl. Goffman 1981a) nicht nur wahrnehmen, sondern auch spüren kann, gerade auch solche, die nicht intendierter Teil der Darstellung sind (wie etwa redegleitendes Spucken). Hier stellt sich erneut die Frage der Zumutbarkeit, dieses Mal allerdings nicht in Hinblick auf kognitive Verarbeitung, sondern hinsichtlich sozialer Emotionen (wie etwa Ekel). Dass dies im vorliegenden Fall als weniger gravierend eingeschätzt wird, zeigt insbesondere der beschwichtigende Kommentar von Sm2 (S12: »das is *THEater*«), der gerade das als Konstitutivum für Theater reklamiert.

Wie alle obigen Ausschnitte gezeigt haben, wird das Publikum in verschiedenen Hinsichten imaginiert, um Wahrnehmung, Verstehen und Erleben sowie Kommunikation und Interaktion zu antizipieren. Einen Schritt weiter gehen Produktionspraktiken, die das *Publikum im Hervorbringungsprozess selbst zu simulieren* versuchen.

6.6 Publikum als Simulation

Die Simulation von Publikum geschieht sehr häufig und bisweilen durchgängig. In der einfachsten Form bietet sich der Regisseur/die Regisseurin (sowie sonstige

Abb. 10 Sml verdeutlicht »an-spucken«

Abb. 11 Regisseur als rezeptiver Pol

anwesende Personen) – mehr oder weniger aktiv – als rezeptiv-reagierender Pol an, wie die Standbilder (s. Abb. 11) verdeutlichen sollen.

Hier gibt der Regisseur der Performance der Schauspielerin, vor allem wenn noch nicht klar ist, wie der Bühnenraum gestaltet ist, nicht nur eine Richtung (»wo spielt man hin«), sondern produziert die für kopräasente Interaktion konstitutiven Wahrnehmungswahrnehmungen. Das heißt, die Schauspielerin kann am Regisseur sehen, dass und wie sie wahrgenommen wird. Dies ist insbesondere in Szenen hilfreich, in denen Schauspielende nicht miteinander reden, sondern ins Publikum sprechen.

Dass dies nicht nur sprachliche, sondern auch rein körperliche Darbietungen betreffen kann, zeigt der nächste Ausschnitt, wo der Regisseur einen Fotografen imitiert, um die Darstellungsform der Laufsteg-Performance realistischer zu gestalten:

Ausschnitt 14: „fotographieren“

1 R %Also (.) %ich hab euch im Fokus.
 (2.23)
 2 (2.23)
 3 R %<<pp> kann man das xxxxxxxxxx >
 (0.71)
 4 (0.71)
 5 C und macht ihr jetzt tatsächlich BILder?
 6 R <<p> jaja >.
 7 C ((lacht))
 8 Ra <<pp> aber (xxx xxxxxx xxx xxxxxxxxxx)>
 9 (1.48)
 10 Ra <<pp> so wie xxx xxxxxx xxxxxxxxxx >
 11 (1.67)
 12 Ra ((lacht leise))
 13 (0.6)
 14 R oKAY.%
 (2.7)^(2.2)^(3.01)
 15 (2.7)^(2.2)^(3.01)
 16 Sm2 +^TEUFELSMOOR
 (1.73)
 17 (1.73)
 18 Sm1 \$%HÖLLEN#QUAL
 Abb # Abb. 15
 19 (1.72)
 20 Sm2 +^#TEUFELSLOCH
 (1.04)
 21 (1.04)
 22 Sw1 ^*HÖLLEN#ANGST%
 Abb # Abb. 16

Eine Szene des Stücks ist eine Laufstegperformance, in der die Darsteller am Ende ihres ›Catwalks‹ eine bestimmte Pose einnehmen und dazu einen bestimmten Satz sagen, der semantisch etwas mit dem Teufel zu tun hat (etwa »teufeslMOOR«, »HÖLlenqual« etc.). Um das Posieren realistischer zu gestalten, ›schießt‹ der Regisseur während der Performance Bilder in Paparazzi-Manier (s. Abb. 12).

Die Funktion des Regisseurs als publikumsanaloger ›Rezeptionspol‹ wird hier durch den Einsatz technischer Medien (Fotografie) gesteigert. Die Beobachterrolle wird explizit gemacht (S1: »Also (.) ich hab euch im Fokus«) und durch entspre-

Abb. 12 Regisseur fotografiert Performance

chende Kamerahandlungen verkörpert, an denen sich die Schauspielenden in augenfälliger Weise orientieren. Auf diese Weise entsteht eine komplexe Verschachtelung unterschiedlicher Sinnrahmen: Eine Probe, in der eine Laufsteg-Performance aufgeführt wird, in der der Regisseur einen Fotografen mimi, der die Schauspieler, die Models mimen, fotografiert. Diese Komplexität wird auch – zumindest für einen der Teilnehmer – zum Problem: »und macht ihr jetzt tatsächlich BILder?« (S5), was der Regisseur in S6 gedämpft bejaht. Die in Richtung Fragesteller (C) leise gesprochenen und daher unverständlichen Passagen (S8–11) mit abschließendem leisem Lachen (S12) der Regieassistentin (Ra) lassen zumindest vermuten, dass weiterer Erklärungsbedarf besteht. Insgesamt wird die Rolle des Publikums als beobachtende Instanz durch die Verschachtelung einer Beobachtung (Fotograf-Model) in der Beobachtung (Zuschauer-Schauspieler) auf diese Weise in die aktuelle Probesituation material (in Form der Figur des Fotografen) eingebaut.

Belastbarere Informationen über die Reaktionen von tatsächlichen Rezipienten⁵ liefern allerdings erst probeweise Aufführungen wie inoffizielle Premieren. Hier fungiert das Publikum als eine Art *Testfall*.

6.7 Publikum als Testfall

Im folgenden Ausschnitt werden die faktischen Reaktionen eines Publikums während einer Vor-Premiere (es hat über einen »Ausrutscher« gelacht) zum Anlass genommen, diesen Ausrutscher unter Umständen als festen Bestandteil zu integrieren:

⁵ Grundsätzlich kann zwischen struktureller (im Produkt angelegter) und empirischer (faktisch vollzogener) Rezeption unterschieden werden (siehe hierzu Keppler 2015, 6 ff.).

Ausschnitt 15: „stimme ausgerutscht“

1 Sm1 wie FANdet ihr äh (.) ganz kurz %äh
 2 (0.41)
 3 Sm1 diesen AUSrutscher-
 4 Sm1 öh::_öhm-
 5 (0.33)
 6 Sm1 <<verstellte Stimme> der TEUFel> äh-
 7 (0.43)
 8 Sm1 <<verstellte Stimme> der teufel> (.) BING (.) BUCHweizen>
 9 Sm1 also (.) da is mir die STIMme ausgerutscht.
 10 (1.01)
 11 Sm1 nich AUFgefallen?
 12 (0.83)
 13 Sm1 hm.
 14 (0.39)
 15 R %nä:,
 16 (0.62)
 17 Sm1 ECHT nich?
 18 R %NÄ:,
 19 (1.85)
 20 Sw1 nikolai war be[GEISTert von] seinem ausrutscher gestern
 21 R [aber ich weiß-]
 22 Sw1 <<lachend> mir iss_er aber auch nich [AUFgefallen>.]
 23 R [ja aber es kann] GUT sein
 24 dass äh-
 25 (0.24)
 25 R weil äh[äh-]
 26 Sm1 [soll ich_s] EINbauen?
 27 weil die LEUTE gelacht haben (.)
 28 [ham das geHÖRT.]
 29 R [wenn (.)] GENAU (.) die leute haben gelacht-
 30 des halt MITgekrigelt (.) ja.
 31 (0.57)
 32 R aber ich dacht die haben [wegen BUCHweizen] gelacht-
 33 Sw1 [das war ja jetzt n-]
 34 R weil BUCHweizen hatte-%
 35 mir is nur aufgefallen dass der BUCHweizen mehr power hatte als
 sonst.
 36 Sm1 <<verstellte Stimme> bu::chweizen>
 37 R =sonst war des immer [en bisschen so] [(tief)]
 38 Sm1 [<<verstellte Stimme> bu::chweizen>]
 39 Sm1 [ungewöhnlich] weil ich
 fand die erste hälfte von buchweizen war HOCH,
 40 Sm2 [das war son FREMDschämlachen weißte?]
 41 Sm1 [((quietscht mit der Stimme))]
 42 %((Gelächter))
 43 R OK?

Reale Publikumsreaktionen können – wie der Ausschnitt zeigt – Anlass für Modifizierungen sein. In diesem Fall wird über eine ›Offzialisierung‹ unintendierter Ereignisse und Effekte debattiert. Überlegt wird, ob ein ›Ausrutscher‹ (Stimmversagen), der einen unerwarteten Effekt erzielte (Publikums-Lachen), in das Stück mitaufgenommen werden soll. Auf diese Weise entstehen aus ›Fehlern‹ kreative Fortentwicklungen, die so Teil der zukünftigen Spielvorlage werden (können) und eine Abstimmung an Reaktionen realer Rezipienten darstellen. Dass das im vor-

liegenden Fall zumindest fraglich ist, zeigt die Auslegung von Sm2 als »*FREMD-schämlachen*« (S40), was zudem die Ambiguität tatsächlicher Publikumsreaktionen zeigt, sowohl bezogen auf Lach-Objekte (Wurde über das Wort »*buchweizen*« gelacht, so R in 32, oder darüber, wie es stimmlich realisiert wurde?) als auch bezogen auf die Haltung, mit der gelacht wird (Mitlachen versus Auslachen).

7 Fazit

Wie die Ausschnitte gezeigt haben, wird die Kategorie »Publikum« vor allem durch die Regie zu praktischen Zwecken dimensioniert, jedoch nicht in Hinblick auf typische Zuschauergruppen (etwa passionierte Theatergänger vs. sporadische Besucher usw.), sondern entlang eher formaler Aspekte, die theaterwissenschaftlich als zentrale Dimensionen theatraler Ereignisse herausgestellt wurden, wie Tab. 1 zusammenfassend zeigt:

Während sich die Dimensionen 1, 3 und 4, nämlich *Wahrnehmen*, *Interpretieren* und *Erleben*, auf die psychische Verarbeitung beziehen, gehen die Dimensionen 2 sowie 5–7 darüber hinaus: Die Lokalisierung im *Raum* sowie die *körperliche Ausdehnung* des Publikums (2) beziehen sich auf physikalische Gegebenheiten, deren Bestimmung ohne die Unterstellung psychischer Prozesse auskommt. Das Publikum als *Kommunikations-* bzw. *Interaktionspartner* (5) zu antizipieren, bedeutet darüber hinaus, die für Interaktion konstitutive doppelte Kontingenz durch Typisierungen zu reduzieren (etwa Positionierung des Publikums als Mitteilungs-Rezipient, als Spielressource, als typischer Besucher oder physisch Betroffener). Die *Simulation* (6) eines Rezeptionspols während der Proben liefert dagegen einen Ersatz, indem rezeptives Verhalten *in situ* hervorgebracht wird. Der *Testfall* (7) schließlich stützt sich auf faktische Reaktionen kopräsenten Publikums.

Außer den Dimensionen 6/7, die Grenzfälle darstellen, handelt es sich um Antizipationen (1–5), die auf folgenden Grundlagen beruhen:

- a) zunächst räumlich-physikalischen bzw. perzeptiven Evidenzen, von denen als Strukturen der Objektwelt selbstverständlich ausgegangen wird;
- b) darüber hinaus der Unterstellung psychischer Prozesse (Perzeption, Kognition, Emotion), die eine Normal- oder Durchschnittsrezeption unterstellen;
- c) und schließlich der Erfahrung mit Interaktionsprozessen, die es erlaubt, bestimmte Verhaltens- bzw. Ablaufmuster zu unterstellen.

Grundsätzlich werden durch solche Antizipationen praktische Wirkungsästhetiken greifbar (etwa: »Tempo anziehen, nimmt mit«). Dabei werden solche Unterstellungen aber umso aushandlungsbedürftiger, je problematischer es ist, sie in scheinbar unmittelbaren Evidenzen zu gründen (»das versteht der Zuschauer nicht« ist etwa problematischer als »das sieht er nicht«).

Der explizite Bezug auf das Publikum dient – wie die Fälle gezeigt haben – unterschiedlichen Zwecken: Kernfunktion ist häufig die Begründung bestimmter *Darstellungsweisen*. Dies gilt insbesondere in den Fällen von Verstehen und Erleben. Hier dient der Rekurs auf das Publikum als expliziter »*account*« für Darstellungsweisen (»tempo anziehen«, denn: »nimmt Zuschauer mit«). In den letzten drei Fällen

Tab. 1 Publikumsbezüge

	Publikums- bezüge	Bezugsaspekt	Wissensquelle/ Evidenz	Funktion	Formu- lierung	Fälle
1.	Wahr- nehmen	Objektwelt/ Psychisches System (Perzeption)	Sinnliche Evi- denz; Hypo- thetischer Re- zipient (Wahr- nehmungs- psycholog. Konstanten)	Kontrolle der Wahrneh- barkeit	»man«	»black« »nur so dass man sie sieht«
2.	Raum/ Körper	Raumsegment Physische Ausdehnung	Architektur Körper	Bestimmung des eigenen Standorts	»Zuschauer- raum«; »hier beginnt Publikum«	»mitte des zuschauer- raums« »hier be- ginnt publi- kum«
3.	Interpre- tieren	Psychisches System (Kognition)	Hypothetischer Rezipient (All- tagspsycholo- gische Rationa- lität)	Begründung bestimmter Darstel- lungsweisen	»man« »als Zu- schauer«	»sonst denkt man« »glocke«
4.	Erleben	Psychisches System (Emotion)	Hypothetischer Rezipient (Erlebens- analogien)	Begründung bestimmter Darstel- lungsweisen	»bei mir im Publi- kum« »nimmt mich als Zuschauer mit«	»was im Publikum ankommt« »Tempo anziehen«
5.	Kommuni- kation/ Interak- tion	Adressat; Spielressource; Typifizierte Besucher; Konkrete Betroffene	Interaktions- wissen; Typifizierte Rollen; Kon- krete Vorerfah- rungen; Physisch Be- troffene/ Erlei- dende	Entwicklung interakti- ver Dar- stellungs- formen; Anpassung an »theater- goer«; Zumutbarkeiten	»du« – »uns« »im Publi- kum« »Publikum, alle, sie« »die Leu- te«	»wenig Kommuni- kations- möglich- keiten« »dämonen im publi- kum« »rascheln« »anspucken«
6.	Simulation	Ersatz (Re- zeption wird in situ ver- körpert)	Interaktions- kompetenz in Rezipientenrol- le	Probe rea- listischer gestalten	Handlungs- förmig	»Fotogra- phieren«
7.	Testfall	Faktizität (Publikum vorhanden)	Kopräsenz/ Beobachtung/ Sinnliche Evi- denz	Feedback; ev. Modifi- kationen	»die Leu- te«	»stimme ausge- rutscht«

(Interaktion/Simulation/Testfall) dagegen fungiert das Publikum als konkretes Gegenüber, das adressiert, angespielt und eingebaut werden kann bzw. umgekehrt dessen (Re-)Aktionen man in Rechnung zu stellen hat. Publikumsbezüge dienen damit als Orientierungsressource und stellen routiniert in Anspruch genommene Idealisierungen dar, die das Publikum als unverzichtbaren Bestandteil zwar vorwegnehmen können, die jedoch in mehrfacher Hinsicht innerhalb enger Grenzen erfolgen:

- sie erfolgen in den meisten Fällen durch die Regie und folgen damit einer erwartbaren rollengebundenen Arbeitsteilung;
- sie beschränken sich häufig auf formale Aspekte wie Raum, sinnlichen Zugang usw.;
- sie reflektieren nicht die Diversität individueller Zuschauer-Positionen; das Publikum erscheint als Kollektiv-Bewusstsein bzw. -Körper;
- bisweilen erscheint das Publikum als eine ›naive oder verletzbare Instanz‹, deren Zumutbarkeitsgrenzen auszuhandeln sind;
- es finden sich – zumindest in der Probenarbeit – keine emphatischen Bezugnahmen auf Publikum als Ziel oder Quelle künstlerischer oder politischer Kommunikation.

Insgesamt – so lässt sich resümieren – arbeiten Publikumsbezüge in der Probe mit handhabbaren ›Dummy-Rezipienten‹, die als Gegenstück der formbezogenen Arbeit dann eingesetzt werden, wenn Ausrichtungsaktivitäten anstehen oder Darstellungsweisen plausibilisierungsbedürftig werden. Publikum als politische Öffentlichkeit, das durch Theater als Kunst- und Kommunikationsform aktiviert wird, spielt dagegen im Produktionsprozess der Probe in den besprochenen Fällen keine Rolle. Theater fungiert vielmehr – so lässt sich vermuten – als historisch gewachsener, institutioneller Rahmen, innerhalb dessen politische Ansprüche implizit immer schon verkörpert sind, wodurch die Feinarbeit in der Probe auf diese Weise entlastet wird.

Anhang

Tab. 2 Kürzel für Interagierende

<u>Schauspiel</u>	
Sw1	SchauspielerIn 1
Sw2	SchauspielerIn 2
Sm1	Schauspieler 1
Sm2	Schauspieler 2
Sm3	Schauspieler 3
E	SchauspielerInnen-Ensemble
<u>Regie</u>	
R	RegisseurIn
Ra	RegieassistentIn
C	Choreographie
<u>Musik & Technik</u>	
m	Musik
Mm1	Musiker 1
Mm2	Musiker 2
Mm3	Musiker 3
T	Techniker

Tab. 3 Symbole zur Kennzeichnung von Beginn (einfach) und Ende (doppelt) körperlicher Bewegungen

*/**	Sw1
\$/\$\$	Sm1
+ /++	Sm2
~/~~	Sw2 oder Ra
\$/\$\$	E
%/%%	Regie
}/}}	Technik
@/@@	Musiker(in)
€/€€	Choreo
^/^^	Sonstige Ereignisse (etwa Licht, Musik etc.)
#	Abbildung

Tab. 4 Sonstige Konventionen zur Notation körperlicher Bewegungen

--->	Bewegung wird fortgesetzt
--->\$	Bewegung wird über Zeile fortgesetzt bis zum Erreichen desselben Zeichens in doppelter Notation
\$\$	
--->\$ ¹⁶	Angabe der Segment-Nr., wo Bewegung endet

Tab. 5 Sondermarkierungen für Theaterinteraktionen

Status	Markierung	Beispiel
TEXT DES STÜCKS IM SPIEL	KAPITÄLCHEN	HÖLLENQUAL
HANDLUNGEN DES STÜCKS IM SPIEL	KAPITÄLCHEN	STEMMT ARME IN HÜFTE
TEXT DES STÜCKS IN FREIER REDE	KURSIV	MAN HÖRTE DIE GLOCKE NICHT MEHR
<i>Handlung des Stücks in freier Interaktion</i>	<i>Kursiv</i>	<i>imitiert Schlagen einer Glocke</i>
Freie Rede	Keine	wo vom text gesagt wird
Freie Handlungen	Keine	schaut in Skript

Literatur

- Atkinson, J. Maxwell: *Our masters' voices: the language and body language of politics*. London 1992.
- Balme, Christopher: *The Cambridge introduction to theatre studies*. Cambridge 2008.
- Barthes, Roland: *Die Lust am Text*. Frankfurt a.M. 2006.
- Bennett, Susan: *Theatre audiences: a theory of production and reception*. London 1998.
- Broth, Mathias: »The theater performance as interaction between actors and their audience«. In: *Nottingham French Studies* 50 (2011), S. 113–133.
- Broth, Mathias/Keevallik, Leelo: »Getting Ready to Move as a Couple: Accomplishing Mobile Formations in a Dance Class«. In: *Space and Culture* 17 (2014), S. 107–121.
- Carlson, Marvin A.: *The haunted stage: the theatre as memory machine*. Ann Arbor 2003.
- Clayman, Steven E.: »Booing: The anatomy of a disaffiliate response«. In: *American Sociological Review* 58 (1993), S. 110–130.
- Deck, Jan/Sieburg, Angelika (Hg.): *Paradoxien des Zuschauens: die Rolle des Publikums im zeitgenössischen Theater*. Bielefeld 2008.

- Deppermann, Arnulf: »Ethnographische Gesprächsanalyse: Zum Nutzen einer ethnographischen Erweiterung für die Konversationsanalyse«. In: *Gesprächsforschung – Online-Zeitschrift zur verbalen Interaktion* (www.gespraechsforschung-ozs.de) 1 (2000), S. 96–124.
- Deppermann, Arnulf: *Gespräche analysieren*. Opladen 2001.
- Deppermann, Arnulf: »Multimodal interaction from a conversation analytic perspective«. In: *Journal of Pragmatics* 46 (2013), S. 1–7.
- Fischer-Lichte, Erika: *Die Entdeckung des Zuschauers: Paradigmenwechsel auf dem Theater des 20. Jahrhunderts*. Tübingen 1997.
- Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt a.M. 2004.
- Fiske, John: *Understanding popular culture*. London 1989.
- Freshwater, Helen: *Theatre & audience*. Basingstoke 2009.
- Goffman, Erving: *Rahmen-Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrung*. Frankfurt a.M. 1977.
- Goffman, Erving: *Strategische Interaktion*. München 1981a.
- Goffman, Erving: »Footing«. In: Ders.: *Forms of Talk*. Philadelphia 1981b, S. 124–159.
- Goffman, Erving: »The interaction order«. In: *American Sociological Review* 48 (1983), S. 1–17.
- Goffman, Erving: *Frame analysis. An essay on the organization of experience*. Boston 1986.
- Gombrich, Ernst H.: *Kunst und Illusion: zur Psychologie der bildlichen Darstellung*. Berlin 2004.
- Heath, Christian/Hindmarsh, Jon/Luff, Paul (Hg.): *Video in qualitative research: analysing social interaction in everyday life. Introducing qualitative methods series*. London 2011.
- Heritage, John: *Garfinkel and Ethnomethodology*. Cambridge 1984.
- Hickethier, Knut: *Einführung in die Medienwissenschaft*. Stuttgart 2003.
- Iser, Wolfgang: *Der Akt des Lesens: Theorie ästhetischer Wirkung*. München 1984.
- Keevalik, Leelo: »Bodily Quoting in Dance Correction«. In: *Research on Language and Social Interaction* 43 (2010), S. 401–426.
- Keppler, Angela: *Das Fernsehen als Sinnproduzent. Soziologische Fallstudien*. Berlin u.a. 2015.
- Köhler, Anke: *Repair in the Context of Theater Rehearsals. A Conversation Analytic Approach*. Potsdam 2007.
- Kreutzner, Gabriele: »Publikum«. In: Hans-Otto Hügel (Hg.): *Handbuch Populäre Kultur*. Stuttgart 2003, S. 351–359.
- Leach, Robert: *Theatre studies: the basics*. New York 2013.
- Matzke, Annemarie: *Arbeit am Theater: Eine Diskursgeschichte der Probe*. Berlin 2012.
- Meyrowitz, Joshua: »Redefining the Situation: Extending Dramaturgy into a theory of social change and media effects«. In: Stephen H. Riggins (Hg.): *Beyond Goffman: studies on communication, institution, and social interaction*. Berlin 1990, S. 65–97.
- Mondada, Lorenza: »Using Video for a Sequential and Multimodal Analysis of Social Interaction: Videotaping Institutional Telephone Calls [88 paragraphs]«. In: *Forum: Qualitative Sozialforschung/Forum: Qualitative Social Research* 9 (2008), Art. 39, <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0114-fqs0803390>.
- Mondada, Lorenza: »Conventions for multimodal transcription/2014«. In: https://franz.unibas.ch/fileadmin/franz/user_upload/redaktion/Mondada_conv_multimodality.pdf (10.05.2017).
- Pavis, Patrice: *Theatre at the crossroads of culture*. London 1992.
- Rapp, Uri: *Handeln und Zuschauen: Untersuchungen über den theatersoziologischen Aspekt in der menschlichen Interaktion*. Darmstadt 1973.
- Sauter, Willmar: »Who Reacts When, How and upon What: From Audience Surveys to the Theatrical Event«. In: *Contemporary Theatre Review* 12 (2002), S. 115–129.
- Sauter, Willmar: »Publikum«. In: Erika Fischer-Lichte/ Doris Kolesch/ Matthias Warstat (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart 2005, S. 253–259.
- Schechner, Richard: *Performance studies. An introduction*. New York 2006.
- Schegloff, Emanuel A.: *Sequence organization in interaction*. Cambridge 2007.
- Schmidt, Axel: *Spiel oder nicht Spiel? Zur interaktiven Organisation von Übergängen zwischen Spielwelt und Realwelt in Theaterproben*. Mannheim 2014 (<http://verlag-gespraechsforschung.de/2014/axelschmidt.html>).
- Schmitt, Reinhold: »Positionspapier: Multimodale Interaktionsanalyse«. In: Ulrich Dausendschön-Gay/ Elisabeth Gülich/Ulrich Krafft (Hg.): *Ko-Konstruktionen in der Interaktion: die gemeinsame Arbeit an Äußerungen und anderen sozialen Ereignissen*. Bielefeld 2015, S. 43–51.
- Selting, Magret et al.: »Gesprächsanalytisches Transkriptionssystem 2 (GAT 2)«. In: *Gesprächsforschung – Online-Zeitschrift zur verbalen Interaktion* (www.gespraechsforschung-ozs.de) 10 (2009), S. 353–402.
- Thompson, John B.: *The media and modernity. A social theory of the media*. Cambridge 1995.

- Weeks, Peter A. D.: »A rehearsal of a Beethoven passage«. In: *Research on Language and Social Interaction* 29 (1996), S. 247–290.
- Willems, Herbert: »Medienproduktion, Medienprodukt, Medienrezeption«. In: *Medien & Kommunikationswissenschaft* 48 (2000), S. 212–225.
- Winter, Elena: *Improvisation im Fernsehen: mediale Rahmen und ihr Unterhaltungswert*. Konstanz 2010.