Originalveröffentlichung in: Gesprächsforschung (2018) Nr. 19, S. 346-386.

Gesprächsforschung - Online-Zeitschrift zur verbalen Interaktion (ISSN 1617-1837)
Ausgabe 19 (2018), Seite 346-386 (www.gespraechsforschung-ozs.de)

Zur Theatralität und Multimodalität des Erzählens in der Fernseh-Unterhaltung[1]

Florence Oloff / Katharina König[2]

Abstract
Der vorliegende Beitrag befasst sich mit Erzählen in seiner massenmedialen Vermittlung in einer Unterhaltungsendung im Fernsehen. Ziel ist es, anhand einer multimodalen und medienlinguistischen Analyse eines exemplarischen Ausschnitts aus der TV-Unterhaltungssendung "Zimmer frei" die Spezifik solcher massenmedialen Erzählungen herauszuarbeiten. Zum einen wird aufgezeigt, dass sich massenmediales Erzählen in seinem sequenziellen Auf- und Ausbau aufgrund seiner Einbindung in ein mediales Unterhaltungsformat in systematischer Weise von Alltagserzählungen unterscheidet. Zum anderen wird veranschaulicht, inwieweit theatrale Inszenierungs- und Aufführungsmittel der Fernsehproduktion die Aktivität des Erzählens mitkonstituieren. Erzählungen im Fernsehen, so die analyseleitende Prämisse, können nicht schlicht als durch das Fernsehen übertragene narrative Aktivitäten konzeptualisiert werden. Vielmehr sind sie durch eine mediale Theatralität mitgeprägt. (Para)verbale, körperliche und mediale Inszenierungs- und Aufführungsverfahren greifen konzertiert ineinander, um Erzählungen als "dramas to an audience" (Goffman 1974:508) hervorzubringen.

Keywords: Theatralität, Erzählen in der Interaktion, Inszenierung, Aufführung, Multimodalität, Medienlinguistik, Gespräche im Fernsehen.

English Abstract
This contribution investigates storytelling activities within an entertainment show on German television. Based on a multimodal and sequential single case analysis of an excerpt from the show "Zimmer frei" our contribution aims to unravel the characteristics of narratives as they occur as entertaining performances in mass media. On the one hand, the analysis shows how storytellings in mass media systematically differ from mundane storytellings in their sequential organisation. On the other hand, it illustrates how interactional resources for staging and performing on TV contribute to and accomplish the narrative activity. Storytellings on TV cannot be conceived simply as *broadcasted* ordinary narrative activities, but rather as standing out due to a specific medial theatricality. (Para)verbal, embodied and medial means for stage-managing and performing are intertwined in order to produce storytellings on TV as "dramas to an audience" (Goffman 1974:508).

Keywords: theatricality, conversational storytelling, stage-managing, performance, multimodality, media linguistics, TV talk.

[1] Dieser Beitrag gehört zum Themenheft "Erzählen multimodal", herausgegeben von Katharina König und Florence Oloff, mit weiteren Beiträgen von Vivien Heller, Maxi Kupetz und Miriam Morek.

[2] Für hilfreiche Kommentare und wertvolle Hinweise möchten wir uns bei dem anonymen Gutachter/der anonymen Gutachterin bedanken.

Publikationsserver des Leibniz-Instituts für Deutsche Sprache
URN: http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bsz:mh39-109265

1. Einleitung
2. Erzählungen als "dramas to an audience"
2.1. Dimension 1: Theatrale Selbstdarstellung in der sozialen Interaktion
2.2. Dimension 2: Theatralität als Interaktionsmodalität
2.3. Dimension 3: Die mediale Verarbeitung als Theatralität
3. Zur Spezifik des (multimodalen) Erzählens im Fernsehen
4. Mediales Erzählen in einem Unterhaltungsformat
4.1. Hintergrund zur Sendung "Zimmer frei"
4.2. Von der Talkshow zur One-Man-Show
4.3. Rezipienteneinbindung und -kontrolle
4.4. Die mediale Verarbeitung eines *reenactments*: Die Aufführung des narrativen Höhepunkts
4.5. Ausstieg aus der Erzählung: Mediatisiertes Nachverbrennen
5. Diskussion und Fazit
6. Literatur

1. Einleitung

Erzählungen, die in zeitlich-räumlicher Ko-Präsenz hervorgebracht werden, sind als multimodale Aktivitäten zu konzeptualisieren: Bei Einstieg, Ausbau und Überleitung in die nachfolgende Interaktion kommen sprecher- wie hörerseitig nicht nur verbale und paraverbale, sondern auch körperliche, räumliche oder materielle Ressourcen zum Einsatz (vgl. Goodwin 2015; Selting 2017). Die Partizipationsrollen der beteiligten Interagierenden können daher nur ungenau mit den Bezeichnungen ErzählerIn und ZuhörerIn erfasst werden; vielmehr sind ErzählerInnen gleichzeitig auch DarstellerInnen, die Figuren auf der "Bühne" der erzählten Welt auftreten lassen (vgl. Goffman 2010 zu theatralen Aufführungen in der sozialen Interaktion), HörerInnen sind ebenso auch involvierte BetrachterInnen und Ko-AkteurInnen einer audio-visuellen Inszenierung. Bei der Untersuchung von Alltagserzählungen zeigt sich, dass solche multimodalen Ereignisse unterschiedlich ausgebaut sein können: Erzählungen werden von ErzählerInnen oft als "dramas to an audience" (Goffman 1974:508) präsentiert. Erlebnisse werden nicht nur rekonstruiert, sondern in kleinen Szenen vor den InteraktionspartnerInnen aufgeführt. So wird ein Erlebnis etwa durch Redeinszenierungen (vgl. Ehmer 2011; Günthner 2002) und verkörperte *reenactments* (vgl. Sidnell 2006; Thompson/Suzuki 2014) auf eine Bühne in der aktuellen Gesprächssituation gebracht. Zugleich bestimmen auch die RezipientInnen u.a. durch körperliche Ressourcen die Ausführlichkeit des Ausbaus einer narrativen Struktur entscheidend mit (beispielsweise durch Ko-Enaktieren, vgl. Lerner 2002, oder Nicken, vgl. Stivers 2008). Die Verdichtung von verbalen, vokalen und visuellen Ressourcen (vgl. Selting 2017) kann Alltagserzählungen als in hohem Maße theatrale Aktivitäten auszeichnen.

Der vorliegende Beitrag wendet sich einem anderen Habitat des Erzählens zu, nämlich dem Erzählen in seiner massenmedialen Vermittlung in einer Unterhaltungssendung im Fernsehen. Ziel ist es, anhand einer multimodalen und medienlinguistischen Analyse eines exemplarischen Ausschnitts aus der Unterhaltungssendung "Zimmer frei" (1996-2016, WDR, siehe Abschnitt 4.1) die Spezifik solcher massenmedialen Erzählungen herauszuarbeiten. Zum einen soll aufgezeigt werden, dass sie sich in ihrem sequenziellen Auf- und Ausbau aufgrund ihrer Einbindung in ein mediales Unterhaltungsformat in systematischer Weise von Alltagserzählungen

unterscheiden. Zum anderen soll veranschaulicht werden, inwieweit theatrale Inszenierungs- und Aufführungsmittel der Fernsehproduktion die Aktivität des Erzählens mitkonstituieren. Erzählungen im Fernsehen, so die analyseleitende Prämisse, können nicht schlicht als durch das Fernsehen videographierte und übertragene narrative Aktivitäten konzeptualisiert werden. Vielmehr sind sie durch eine mediale Theatralität mitgeprägt. (Para)verbale, körperliche und mediale Inszenierungs- und Aufführungsverfahren greifen konzertiert ineinander, um Erzählungen als "dramas to an audience" hervorzubringen. Zudem stellen die TeilnehmerInnen durch spezifische multimodale Praktiken der Redebeitragsformatierung sowie der Rezipientenkontrolle den für mediale Erzählungen typischen Teilnehmerstatus des alleinigen Erzählers/der alleinigen Erzählerin her, der so für ko-präsente sowie nicht-ko-präsente ZuhörerInnen eine unterhaltenden Aufführung herstellt.

Dieses Beispiel einer multimodalen Erzählanalyse (vgl. König/Oloff i.d. Band) bezieht sich sowohl auf Ansätze zur Theatralität der Alltagskommunikation (Abschnitt 2) als auch auf bereits bestehende medien- und interaktionslinguistische Forschung zum Erzählen im Fernsehen (Abschnitt 3). In einer Einzelfallanalyse wird anhand einer Erzählung des Moderators einer deutschen TV-Talkshow exemplarisch die Praktik des Erzählens *in einem* und *für ein* audio-visuelles mediales Setting aufgezeigt (Abschnitt 4).

2. Erzählungen als "dramas to an audience"

Wenn SprecherInnen erzählen, nutzen sie oftmals Verfahren, um vergangene Ereignisse[3] im Hier und Jetzt des Erzählens zu re-inszenieren und zeitgleich eine Bewertung oder eine bestimmte Haltung dem Erzählten gegenüber zum Ausdruck zu bringen. Beim Erzählen vermitteln die SprecherInnen also mehr als einen bloßen Tatsachenbericht darüber, was sich zugetragen hat.

> All in all, then, I am suggesting that often what talkers undertake to do is not to provide information to a recipient but to present dramas to an audience. Indeed, it seems that we spend most of our time not engaged in giving information but in giving shows (Goffman 1974:508).

In Anlehnung an Goffman kann Erzählen also als eine theatrale Aufführung betrachtet werden, bei der Vergangenes auf einer im Gespräch hergestellten Bühne für ein spezifisches Publikum narrativiert dargestellt wird. Diese Theatermetaphorik soll im Folgenden als Heuristik genutzt werden, mit der kommunikative Praktiken aufgezeigt werden, derer sich Interagierende in Ko-Präsenz bedienen, um narrative Szenen vor den Augen anderer herzustellen und sie mit den ko-präsenten PartizipantInnen auszugestalten. Zugleich ist zu beachten, dass die von uns analysierte Interaktion aus einer TV-Unterhaltungssendung nicht ohne Weiteres als videographierte *face-to-face*-Situationen konzeptualisiert werden kann. Vielmehr ist zu reflektieren, dass es sich um massenmedial vermittelte Daten handelt, die für die Fernsehübertragung hergestellt wurden (vgl. etwa Broth 2009; Weidner 2017a). Die Übermittlung einer Interaktion in einem Fernseh-Format bildet den Prozess des Erzählens nicht schlichtweg ab, sondern konstituiert ihn durch medienspezifische Gestaltungs- und Rahmungsverfahren entscheidend mit. In diesem Abschnitt soll

[3] Aber auch Zukünftiges oder Hypothetisches kann erzählerisch dargestellt werden; vgl. Gülich/Hausendorf (2000).

entsprechend aufgezeigt werden, auf welchen Beschreibungsebenen sich massenmediale Erzählungen als medial-theatrale Aufführungen fassen lassen. Ein solcher theatraler Zugang zum medialen Erzählen macht die Inszenierungspraktiken der Akteure durch die Differenzierung einer Vorder- und einer Hinterbühne verortbar.

Eine nähere Befassung mit dieser Metaphorik zeigt, dass die Theater-Metapher sowohl bei Goffman als auch in den sich hieran anlehnenden kulturwissenschaftlichen und mediensoziologischen Studien (exemplarisch etwa die Beiträge in Buss et al. 2009; Fischer-Lichte 2004; Willems 2009a) keinesfalls einheitlich gebraucht wird, sondern sich vielmehr auf verschiedene Gegenstandsbereiche und Beschreibungsebenen bezieht.[4] Im Folgenden soll daher zunächst ein mehrdimensionales Modell zur Beschreibung der Theatralität massenmedial vermittelter Erzählungen entwickelt werden, bevor im nächsten Abschnitt ein Überblick über bisherige gesprächsanalytische Studien zu massenmedial vermittelten Interaktionen und Erzählungen gegeben wird.

2.1. Dimension 1: Theatrale Selbstdarstellung in der sozialen Interaktion

Theatralität spielt an verschiedenen Stellen in Goffmans Werk eine Rolle. Grundlegend sind etwa seine Überlegungen in dem 1956 erstmals erschienenen Band *The Presentation of Self in Everyday Life* (auf Deutsch 2010). Die Eigenheiten sozialer Interaktion, die Praktiken, die wir im Austausch mit anderen einsetzen, so die zentrale Annahme, können durch das Bild einer Aufführung von Rollen auf einer Bühne mit einem spezifischen Ensemble und ausgewählten Requisiten für ein Publikum erfasst werden (vgl. Buss 2009:18). Die Metapher des Theaters wird genutzt, um den jeglicher Interaktion inhärenten Aufführungscharakter aufzuzeigen (vgl. Goffman 2010:23, vgl. ebenso Schmidt 2011:314ff.). Eine solche "Interaktionstheatralität" (Willems 2009b:88) ist somit unumgänglich; Willems spricht sogar von einem "grundlegenden Zwang zur Darstellung" (Willems 2009b:76).

Zur Vorbereitung und zur konkreten Durchführung von Selbstdarstellungen in der sozialen Interaktion kommen verschiedene theatrale Verfahren zum Einsatz, die auf das jeweilige Publikum ausgerichtet sind. Hierbei können verschiedene Beschreibungsebenen differenziert werden, die sich bei den im Folgenden skizzierten Theatralitätsdimensionen wiederfinden. Auf der Beschreibungsebene der Inszenierung werden alle darstellungsbezogenen Verfahren verortet, die die eigentliche Aufführung erst vorbereiten. Hierzu zählen in der Dimension der sozialen Interaktion etwa die Auswahl und die Bereitstellung der benötigten "Requisiten" und ihr räumliches Arrangement, das die Möglichkeiten der Interaktion vorstrukturieren kann. Die Darstellenden bereiten somit im Hintergrund (von Goffman auch als "Hinterbühne" bezeichnet) eine Szene vor. Diese Vorbereitungen geschehen oftmals ohne Publikum und sollen mitunter nicht als solche erkennbar werden (vgl. Goffman 2010:217). Auf der Ebene der Aufführung sind wiederum solche Verfahren angesiedelt, mit denen Interagierende eine Vorstellung von sich/von einer Rolle zur Aufführung vor einem Publikum bringen. Die Darstellenden nutzen also die vorbereitete Hinterbühne, um auf der Vorderbühne einer konkreten sozialen

[4] Auf die Schwierigkeit einer oftmals uneinheitlichen Terminologie verweist etwa auch Bergmann (1991).

Situation sich selbst als eine bestimmte Person erkennbar zu machen. Zentral ist hierbei, dass die Aufführungen vor einem Publikum stattfinden, das eine Person in ihrer Rolle bestätigen kann, das die Aufführung etwa als 'authentisch' oder 'gelungen' goutiert oder auch als 'unpassend' zurückweisen kann. Eine Analyse solcher Aufführungen bedarf daher immer einer grundlegenden interaktionalen Ausrichtung, die nicht nur die Darstellungsverfahren einzelner, sondern immer auch das Zusammenspiel mit den weiteren InteraktionsteilnehmerInnen in den Blick nimmt.

2.2. Dimension 2: Theatralität als Interaktionsmodalität

Die somit skizzierten zentralen Bestimmungspunkte von Theatralität (die Inszenierung auf der Hinterbühne, die Aufführung einer Rolle auf der Vorderbühne für ein spezifisches Publikum) sind als Sinnbild für die Beschreibung sozialer Interaktion per se zu verstehen. Derlei Inszenierungen und Aufführungen sind jedoch nicht an sprachliche Darstellungsverfahren gebunden: Selbstdarstellungen können zwar sprachlich vermittelt sein, sie müssen jedoch nicht notwendigerweise in spezifischen sequenziellen Formate wie etwa Berichten oder Erzählungen realisiert werden.

In Goffmans Rahmenanalyse (1974, auf Deutsch: 1977), dort insbesondere in dem Kapitel zur Rahmenanalyse des Gesprächs, findet sich das Konzept der Theatralität jedoch auch in einem engeren Begriffsverständnis: Theatralität wird hier verstanden als eine durch bestimmte klammernde oder kontextualisierende Mittel angezeigte und interaktiv hergestellte spezifische Modulation einer Äußerung, die den primären Rahmen der Interaktion verlässt und somit in einem anderen Wirklichkeitsrahmen verortet ist (vgl. auch Schmidt 2011:319). SprecherInnen machen sich gegenseitig erkennbar, dass sie sich in einem "Aufführungsmodus" befinden. In Anlehnung an die Arbeiten von Müller (1992) und Scharloth (2009) kann in diesem Kontext von einer theatralen Interaktionsmodalität gesprochen werden. Dies gilt insbesondere bei der narrativen Rekonstruktion von Ereignissen, die innerhalb von Gesprächen zur (Wieder-)Aufführung gebracht werden:

> Denn gewöhnlich gibt der Sprecher seinen Zuhörern eine Darstellung dessen, was ihm widerfahren ist. Auch wenn er darauf abzielt, die nackten Tatsachen darzustellen, wie er sie sieht, so können doch seine Mittel in einem gewichtigen Sinne wesentlich theatralischer Art sein, nicht, weil er unbedingt übertriebe oder einem Drehbuch folgte, sondern weil er vielleicht etwas ausführen muß, was eine Dramatisierung ist – die Anwendung seiner Fähigkeiten zum Reproduzieren, zum Nachspielen einer Szene (Goffman 1977:539).

Auch hier lassen sich die oben beschriebenen Bestimmungspunkte der Inszenierung und Aufführung vor einem Publikum identifizieren: Betrachtet man die sprachlichen Verfahren, mit denen SprecherInnen vergangene Ereignisse narrativ rekonstruieren, so kann etwa die Einführung in eine Erzählsequenz mit einer Orientierungsphase (vgl. Labov/Waletzky 1967) als Aufbau einer Bühne gefasst werden. Hier bereiten die ErzählerInnen die Rekonstruktion des Erlebnisses dadurch vor, dass die beteiligten Personen sowie der Ort und der zeitliche Rahmen des Erlebnisses benannt werden, wodurch die Ausgangssituation vor Einsetzen der Handlungskomplikation charakterisiert wird. Durch verschiedene sprachliche Verfahren können die Hinterbühne des Inszenierens und die Vorderbühne des Aufführens

differenziert werden: Der Wechsel von der Orientierung in die Elaboration bzw. Dramatisierung (vgl. Quasthoff 2001) geht oftmals auch mit einem Wechsel von Vergangenheitstempora in das narrative Präsens einher (vgl. Quasthoff 1980). Weitere Bezüge zur linguistischen Erzählforschung finden sich etwa in Arbeiten zu Verfahren der Redeinszenierung (vgl. Ehmer 2011; Günthner 2002): SprecherInnen nehmen während der szenischen Aufführung unterschiedliche Sprecherrollen oder -positionen ein, sie führen fremde Rede in der aktuellen Gesprächssituation nochmals auf. Auch wenn sie selbst es sind, die die Äußerung im aktuellen Gesprächskontext als *talking machines* (vgl. Goffman 1979) produzieren, so bringen sie dennoch zugleich zum Ausdruck, dass sie nicht die Urheber (*author*) der Äußerung sind und daher nicht die Verantwortung (*principal*) für die inszenierte Rede übernehmen.

Grundlegend ist aber auch hier die Interaktivität des theatralen Erzählens zu reflektieren. Den (in verschiedenen Partizipationsrollen) Zuhörenden kommen sowohl bei der Vorbereitung als auch bei der eigentlichen Aufführung des "drama to an audience" zentrale konstitutive Funktionen zu, wie auch Goffman (1977:579) bereits bemerkt:

> Wie schon in Zusammenhang mit dem Theaterrahmen bemerkt, ist in unserer Gesellschaft das Publikum ein ganz spezieller Empfänger mit sehr begrenzten Pflichten: es soll Eintritt bezahlen, mehr oder weniger ruhig dasitzen, während der Aufführung Interesse und Wertschätzung zeigen und am Ende klatschen. Was auf der Bühne gesagt wird, wird nicht zum Publikum gesagt, sondern für das Publikum; und es soll mit Wertschätzung und nicht mit Handlungen reagieren.

Soziale Interaktion ist in dieser zweiten Theatralitätsdimension also nicht durchgehend theatral, sondern aus einer neutralen, primären Rahmung können "dramas to an audience" (Goffman 1974:508) erkennbar abgesetzt und abgegrenzt werden; sie können im Sinne einer Interaktionsmodalität sequenziell ausgebaut und von den anderen Interagierenden unterstützt und weitergeführt (oder auch gebrochen) werden. Werden mündliche Erzählungen in einem solchen Theatralitätsverständnis untersucht, so ist etwa zu beschreiben, mit welchen szenisch-darstellerischen (sprachlichen und/oder körperlichen) Mitteln Aufführungen vorbereitet werden (Einführung der erzählten Figuren), mit welchen Mitteln die kernnarrativen Aufführungen vollzogen werden und inwiefern die Aufführungen für ein spezifisches Publikum ausgestaltet werden.

2.3. Dimension 3: Die mediale Verarbeitung als Theatralität

Dass der massenmedialen Produktion und Übermittlung von Interaktionen ein hohes Theatralisierungspotenzial zu eigen ist (Willems (2009b:88) spricht von einer "Medientheatralität"; vgl. auch Schmidt 2012:364f.), wird etwa in verschiedenen mediensoziologischen, kulturwissenschaftlichen sowie medienlinguistischen Arbeiten herausgestellt (vgl. Dörner et al. 2015; Schmidt 2011; Weidner 2017b; Willems 2009a). Hier können abermals die Ebenen der Hinter- und Vorderbühne für die Aufführung vor einem Publikum zur Differenzierung verschiedener theatraler Mittel – in teilweise wörtlicher, nicht-metaphorischer Lesart – genutzt werden. Auf der Hinterbühne finden zahlreiche inszenatorisch-vorbereitende Verfahren statt:

Noch bevor also die Interaktion beginnt, wird der Aufnahmeort für die massenmediale Übertragung hergerichtet und auf die Übertragungssituation hin zugeschnitten, indem etwa bei einer Talkshow die aufgenommenen SprecherInnen in einem inneren Kommunikationskreis zueinander (und in Hinblick auf interaktionsstrukturierende Raumobjekte wie Stehpulte, Tische etc.) positioniert werden. Kameras werden an bestimmten Stellen positioniert, um einen zuvor definierten Ausschnitt der Interaktionswirklichkeit einfangen zu können. Ebenso kann dem Studiopublikum (so das Sendungskonzept seine Anwesenheit vorsieht) über die Installation von Sitzreihen ein fester Platz mit weitestgehend freiem Blick auf die Bühne zugewiesen werden.

Die Theatralität der medialen Vermittlung ist ebenfalls auf der Vorderbühne der Aufführung aufzufinden. Ressourcen der medialen Produktion, Verarbeitung und Übertragung einer Interaktion können während des Interaktionsverlaufs genutzt werden. So besteht etwa die Möglichkeit, das Mikrofon eines Sprechers/einer Sprecherin während eines Gesprächs frei oder stumm zu schalten. Zudem können während der Fernsehübertragung Wechsel in der Kameraeinstellung die gezeigte Aktivität mitkonstituieren sowie bestimmte körperlich-visuelle Praktiken fokussieren (vgl. Abschnitt 3.). Interagierende können diese Möglichkeiten zudem aktiv für ihre kommunikativen Zwecke nutzen (vgl. Weidner 2017a).[5] Die Ausdrucksressourcen der Interagierenden sowie der medialen Verarbeitung sollten daher immer in ihrem Zusammenspiel analysiert werden. Die Aufführung auf der medialen Interaktionsbühne ist nicht nur auf die weiteren GesprächspartnerInnen oder das ggf. im Studio anwesende Publikum ausgerichtet, die prinzipiell Einfluss auf den Prozess der Interaktion nehmen könnten (vgl. Abschnitt 3.). Sie ist auch insofern mehrfachadressiert, als sie sich zudem an das Fernsehpublikum richten kann, das in einem sogenannten äußeren Kommunikationskreis verortet ist (vgl. Burger/ Luginbühl 2014:23ff.).

Die Metapher des Theaters lässt sich somit nicht allein auf die Beschreibung von sozialer Interaktion generell anwenden, sondern ist ebenso für die Untersuchung spezifisch modulierter Äußerungen nutzbar, mit denen SprecherInnen ein Erlebnis narrativ verarbeiten und in der aktuellen Interaktionssituation einem Publikum vorführen. Bei einer massenmedialen Übertragung einer solchen narrativen Sequenz treten weitere Ressourcen der Inszenierung und Aufführung des Kommunikationsereignisses hinzu. Eine medienlinguistische Erzählanalyse muss jedoch nicht nur solche Verfahren zu ihrem Gegenstand machen, die in sozialen Interaktionen zur narrativen Verarbeitung eines "drama to an audience" genutzt werden oder die bei der massenmedialen Verarbeitung dieser kommunikativen Ereignisse eingesetzt werden, sondern sie muss ebenso reflektieren, wie diese Ressourcen aufeinander bezogen sind.

---

[5] Die Formate können sich darin unterscheiden, wie sichtbar solche Inszenierungs- und Aufführungsressourcen gemacht werden. Während in der hier untersuchten Unterhaltungssendung z.T. Kameras oder Hintergrundakteure wie RegieassistentInnen sichtbar werden, zeichnet es andere Formate (z.B. Reality-TV) aus, dass sie die Aufführungstechniken nicht erkennbar werden lassen (vgl. Schmidt 2012).

3. Zur Spezifik des (multimodalen) Erzählens im Fernsehen

Narratives Handeln im Fernsehen wird schon seit Langem als wichtiger Teil der Herstellung eines medialen Ereignisses erkannt und analysiert. Einerseits werden narrative Muster als allgemeines Strukturierungskonzept von Texten im Fernsehen behandelt. Am Beispiel von Nachrichtensendungen (z.B. Burger/Luginbühl 2014: 304ff.; Luginbühl 2007), Dokumentarfilmen (z.B. Lorenzo-Dus 2009) oder Reality-Shows (z.B. Keppler 2015) werden narrative Muster in den Medien im Sinne rekurrenter (inter)textueller Strukturen verstanden. In diesen häufig eher makroanalytisch orientierten Ansätzen besteht ein Interesse am Zusammenspiel zwischen Bild, Ton und Akteuren sowie allgemeinen sprachlichen Merkmalen medialer Narrative, jedoch weniger an ihrem Bezug auf konkrete sprachlich-interaktionale Leistungen der involvierten Akteure.

Andererseits werden Erzählungen im Fernsehen als identitätsstiftende und diskursorganisatorische Praktiken untersucht. Ein thematischer Schwerpunkt liegt auf der Herstellung bestimmter Identitäten durch narrative Elemente und Darstellungsweisen im *TV-Talk* (vgl. Lorenzo-Dus 2009:42ff.; Thornborrow 2001; 2015): Verschiedene Sendeformate stellen Laien und Experten in verschiedenen diskursiv-narrativen Dynamiken gegenüber, so beispielsweise in Talkshows (Livingstone/Lunt 1994), in Dokumentarfilmen (Chovanec 2016), in medizinischen Beratungssendungen (Ekström 2016), in Interviews in Nachrichtensendungen (Ekström/Lundell 2011) oder in Kochsendungen (Eriksson 2016; Weidner 2017b). Erzählungen im Fernsehen dienen in diesem Sinne der Positionierungsarbeit der Teilnehmer, mit deren Hilfe (öffentliche) gesellschaftliche Diskurse und mediale Genres erschaffen werden (vgl. Thornborrow 1997).

Für diesen Beitrag sind insbesondere die stärker interaktionslinguistisch beeinflussten Ansätze von Relevanz, die detailliert auf den situierten Produktionskontext von Erzählungen und deren sequenzielle Organisation eingehen. Im Gegensatz zu narrativen Alltagsformen entstehen Erzählungen im Fernsehen selten(er) spontan aus dem Gesprächszusammenhang (vgl. Jefferson 1978), sie werden systematischer elizitiert, meist von den ModeratorInnen, die – zumindest in klassischen Talkshowformaten – bereits Wissen über das zu Erzählende besitzen und typischerweise als HauptadressatInnen fungieren (vgl. Thornborrow 2015:59ff.). Auch wenn sich die Konversationsanalyse im Medienkontext stärker für Frage-Antwort-Formate als für eigentliche Narrative interessiert hat (vgl. Hutchby 2006:51ff.; Ekström/Patrona 2011), finden sich zahlreiche Arbeiten, die sich mikroanalytisch mit narrativen Episoden im Fernsehen auseinandersetzen sowie mediale Ereignisse als von TeilnehmerInnen vor und hinter der Kamera gemeinsam hergestellt verstehen.

Insbesondere TV-Kochsendungen sind geeignet, um sich medialen Erzählpraktiken aus multimodaler Perspektive zu nähern (vgl. Eriksson 2016), was einerseits an der klar praxeologisch-didaktischen Komponente (Kochvorführung und Erklärungen) liegt, anderseits an der Vielfalt an verkörperten sicht- und zeigbaren Handlungen (Herstellung, Vorstellung und Bewertung von Essen), die wiederholt gemeinsame visuell-gustative Erlebnisse sowie sprachlich-gestische deiktische Verfahren in Szene setzen (vgl. Weidner 2017a; vgl. auch Stukenbrock 2015). Erzählungen und Rezepterzählungen (vgl. Norrick 2011) begleiten die Vor- und Zubereitung des Essens und kulminieren in der Verkostung und Bewertung des Zubereite-

ten (vgl. Matwick/Matwick 2014). In Kochshows können Erzählaktivitäten zur medialen Herstellung von *Infotainment* beitragen – sie können eintönige und zeitaufwendige Kochvorbereitungen überbrücken, den Publikumsbezug verstärken, dem Fernsehzuschauer das olfaktorisch-gustative Erlebnis anderweitig vermitteln oder zur Selbst-Kategorisierung der Köchin als "Frau von Nebenan" beitragen (vgl. Matwick/Matwick 2014). Erzählaktivitäten im Rahmen von Kochsendungen dienen also klar der Inszenierung: Informationen zu der Zubereitungsweise von Gerichten werden in 'Chroniken' mittels prosodisch-mimischer und gestischer Elemente zu *Performances* gesteigert (vgl. Weidner 2017b:112ff.), sogenannte 'Narrativierungen' verknüpfen Informationen mit biographischen Elementen und erzeugen so unterhaltenden Charakter (vgl. Weidner 2017b:126ff.), auch ermöglicht der Entwurf fiktiver "Mini-Szenarien" bei der Bewertung von Gerichten dem TV-Zuschauer, sich in das Geschmackserlebnis hineinzuversetzen (vgl. Weidner 2017b:342ff.).

Während insbesondere in Analysen von Kochsendungen also verstärkt auf multimodale Ressourcen eingegangen wird, so ist bei den explizit auf narrative Strukturen ausgerichteten Ansätzen zumeist nur ein Fokus auf textuelle Produkte festzustellen bzw. auf die Erwähnung allgemeinerer, nicht präzise sequenziell zugeordneter sichtbarer Phänomene. Multimodalität in Fernseh-Gesprächen stößt bisher eher im Rahmen von allgemeinen Sprecherwechseldynamiken und Turnmanagement auf Interesse (vgl. Kallmeyer/Schmitt 1996; Koutsombogera/ Papageorgiou 2009; Schmitt/Petrova 2015, für die ausschließliche Analyse verbaler Phänomene in diesem Kontext vgl. Eriksson 2010; Norrick 2010; Tanaka 2006), seltener in Bezug auf die aktive Mitstrukturierung der Erzählungen des Gastes durch die ModeratorInnen (vgl. Honda 2010).

Die Bühnenmetaphorik Goffmans erhält im Fernsehen eine weitaus wörtlichere Bedeutung als in der *face-to-face*-Kommunikation, zumal das Publikum zumeist gar nicht oder nur punktuell eingeblendet wird (jedoch stets hörbar mitwirkt durch Applaus oder Lachen, vgl. Atkinson 1984) – der Fokus des Geschehens ist auf der Fernsehbühne bzw. wird durch Kameraführung und -auswahl hergestellt (vgl. Mondada 2009). Auch bei der Präsentation der Gäste in Talkshows werden über ein Zusammenspiel von Stimme (aus dem Off) und unterschiedlichen Zoomverfahren der Kamera auf den sprachlich vorgestellten Gast die Person dem Publikum mehr oder weniger nahegebracht sowie im folgenden Gespräch zu erwartende Oppositionen zwischen den Gästen aufgebaut (vgl. Schmitt/Petrova 2015).

Die professionelle Inszenierungs- und Kategorisierungsarbeit, die zeitgleich mit einer TV-Produktion im Hintergrund abläuft, bleibt dem Konsumenten des Endprodukts weitestgehend verborgen (vgl. beispielsweise Broth 2008a für TV-Interviews; Camus 2015 für Fußball-Live-Übertragungen; Weidner 2017b für Kochsendungen). Diese interaktive Herstellung von Mediatisierung beruht auf der *on-line* Analyse des Gefilmten (bzw. der Redebeiträge, Sequenzen und Aktivitäten) durch das Kamera- und Regieteam, das sich in Kameraführung und Schnitttechnik an das Gesehene und Geschehende anpasst bzw. versucht, dieses maximal zu antizipieren (vgl. Broth 2008b, 2009). Auch wenn so ein kohärentes, mediatisiertes Erzähltes entsteht, trägt dieses Endprodukt doch stets Spuren der interaktiven Arbeit hinter den Kulissen, die in Kameraschwenks, Großaufnahmen, Splitscreens, Wiederholungen und Einspielungen sicht- und analysierbar bleiben. Interessiert man sich für Erzählen im Fernsehgespräch, sollte daher auch die Kameraführung in die Analyse

miteinbezogen werden, da sie das Verständnis und die interaktive Herstellung der Erzählaktivität durch das Regieteam widerspiegelt.

Narratives Handeln im Fernsehen wurde mit Hinblick auf die Details der Ressourcen und Dynamiken der sozialen Interaktion bisher selten als eigenständiger Untersuchungsgegenstand gewürdigt. Der Fokus vereinzelter multimodaler Analysen von narrativen Aktivitäten im Fernsehen richtet sich verstärkt auf die Herstellung sozialer Identitäten und Diskurse oder bestimmter Genres und Aktivitäten, setzt sich aber nicht mit der systematischen Umsetzung alltäglicher Erzählinhalte und -strukturen in einem medialen und technisierten Setting auseinander. Hier setzt der vorliegende Beitrag an: Einerseits sollen in einer Einzelfallanalyse Charakteristika des medialen Erzählens untersucht werden, welche dieses sicht- und hörbar als gleichzeitig alltäglich und medial inszeniert erkennbar machen, andererseits sollen spezifische Methoden der multimodalen Inszenierung und Aufführung (durch die Teilnehmer selber sowie durch die Kameraarbeit, vgl. Mondada 2009) aufgezeigt werden.

4. Mediales Erzählen in einem Unterhaltungsformat

Die im Folgenden präsentierte Analyse setzt sich zum Ziel, am Beispiel einer im Rahmen einer Fernseh-Unterhaltungsshow realisierten Narration Potenziale für die Untersuchung der Theatralität massenmedialen Erzählens im Fernsehen aufzuzeigen. Die Befunde haben in Bezug auf dieses einzelfallbasierte Vorgehen eine begrenzte Reichweite; auch die Tatsache, dass Erzählen im Kontext eines Entertainment-Formats betrachtet wird, ist bei der Generalisierbarkeit der beschriebenen Verfahren zu reflektieren. Darüber hinaus handelt es sich bei der untersuchten Sendung um ein Format, das insgesamt 20 Jahre mit den gleichen ModeratorInnen produziert wurde, wodurch sich sendungsspezifische Verfestigungen und publikumsseitige Erwartungsstrukturen ausgebildet haben können (Wer erzählt was zu welchem Anlass und auf welche Art und Weise?). Wir gehen dennoch davon aus, dass das gewählte Vorgehen insofern exemplarisch sein kann, als sich in der Spezifik des Einzelfalls die verschiedenen Dimensionen der Theatralität des massenmedialen Erzählens aufzeigen lassen. Es sollen an dem gewählten Ausschnitt verschiedene verbale, prosodische, körperliche und medientechnische Verfahren herausgestellt werden, durch deren prozessuale Verschränkung eine Erzählung als theatral-mediale Aufführung hervorgebracht wird.

4.1. Hintergrund zur Sendung "Zimmer frei"

Untersucht wird eine Erzählsequenz aus der Sendung "Zimmer frei – Prominente suchen ein Zuhause". Hierbei handelt sich um eine Unterhaltungs-Show, die von 1996 bis 2016 für das WDR-Fernsehen produziert wurde.[6] Das Konzept der Sendung orientiert sich an dem fiktionalen Leitnarrativ, dass die ModeratorInnen Christine Westermann und Götz Alsmann als Bewohner einer Wohngemeinschaft einen

[6] Medienlinguistische Forschungsliteratur zu dem Format liegt nicht vor (siehe aber eine Analyse zum "Zimmer-frei"-Auftritt Martin Sonneborns in Porzelt (2013)). Verwiesen sei daher auf die Website der Sendung: https://www1.wdr.de/fernsehen/zimmer-frei/ueber-zimmer-frei/konzeptzimmerfrei100.html.

prominenten Gast zu einem WG-Casting einladen. Durch verschiedene Unterhaltungselemente (z.B. Spiele, Bilderrätsel, Hausmusik), eingespielte Video-Beiträge (z.B. in dem Format einer *home story* oder einer Würdigung des Gastes durch eine nahestehende Person) sowie durch unterschiedliche Gesprächsformate sollen die ModeratorInnen und das Studio- sowie das Fernsehpublikum den geladenen Gast näher kennen lernen. Die Sendung endet mit einer Abstimmung des Studiopublikums, ob dem Gast das Zimmer vermittelt werden soll. Es liegt also insgesamt ein Aggregat von Unterhaltungs- und Talk-Elementen vor.

Die Sendung ist i.d.R. als *live-on-tape*-Format (vgl. Weidner 2017b) realisiert: Sie wird für einen späteren Ausstrahlungszeitpunkt aufgenommen, es finden aber keine (oder nur geringe) Nachbearbeitungen statt. Die etwa einstündige Interaktion zwischen dem geladenen Gast und den ModeratorInnen wird ohne Unterbrechung aufgezeichnet und i.d.R. ohne nachträglichen Schnitt gesendet. Eine prozessuale Analyse der sequenziellen Entwicklung von Erzählungen ist anhand dieses Formats also möglich.

Ein Kernelement der Sendung stellt das Tischgespräch dar, bei dem während eines gemeinsamen Essens eine Unterhaltung über biographische Stationen des Gastes geführt wird. Die Interagierenden sitzen hierbei an einem auf der Studiobühne längs zum Publikum platzierten Esstisch; der Gast sitzt stets links am Kopf des Tisches, an der Längsseite des Tisches mit Blick auf das Publikum sitzen Christine Westermann und schließlich Götz Alsmann (siehe etwa Bild#1, Auszug 1). Insgesamt wird hier eine Alltagsgattung (vgl. Keppler 1994) simuliert, die Interaktion ist jedoch durch gewisse Vorgaben des Formats geprägt. So müssen zeitliche Rahmen eingehalten werden; auch sind Fragen an den Gast redaktionell vorbereitet worden. In der Regel nimmt Christine Westermann in diesem Sendungsabschnitt eine gesprächsmoderierende Rolle ein: Sie leitet in den interviewartigen Austausch ein und führt nach Nebensequenzen wieder zu dieser Aktivität zurück. Götz Alsmann kommentiert diese Unterhaltungen zumeist durch spaßige bis frotzelnde Einwürfe und Kommentare. Es handelt sich insgesamt nicht um geskriptete oder vollständig vorgeplante Unterhaltungen; Möglichkeiten zur Entwicklung spontaner Erzählformate sind stets gegeben.

4.2. Von der Talkshow zur One-Man-Show

Der im Folgenden analysierte Ausschnitt stammt aus der Sendung vom 04.02.2007 (öffentlich über die Plattform YouTube zugänglich[7]). Zu Gast ist Eva Briegel, Sängerin der Band *Juli*. Vor dem Einsetzen des Ausschnitts ist eine *home story* als Videobeitrag eingespielt worden, bei dem u.a. das Kinderzimmer der Sängerin gezeigt wurde. Hierbei war ein Kuscheltier-Kaninchen zu sehen[8], das aus echtem Kaninchenfell gefertigt ist und daher zunächst Gegenstand des sich anschließenden Tischgesprächs ist. Zur besseren Verständlichkeit zeichnet die Analyse die chronologische Entwicklung der Erzählung nach, die in vier Abschnitte unterteilt wird. Eine exhaustive Untersuchung aller erzählkonstitutiven Merkmale wird nicht

[7] Der hier transkribierte und analysierte Ausschnitt ist unter folgender Adresse einzusehen: https://www.youtube.com/watch?v=fXUKbl2bfPY (dort Minute 04:00-05:38).

[8] Im Videoausschnitt wird dieses Kuscheltier kurz gezeigt und kommentiert (Minute 01:58-02:23).

angestrebt, vielmehr werden in den Abschnitten verschiedene Verfahren des Inszenierens und des Aufführens "medialer Dramen" fokussiert. Die Trankriptionskonventionen orientieren sich an den GAT-Konventionen (vgl. Selting et al. 2009), in Bezug auf multimodale Annotation auf die Konventionen nach Mondada (2018).

An dem ersten Auszug sollen verbale, vokale, körperliche und mediale Aufführungsverfahren aufgezeigt werden, mit denen sich Götz Alsmann (im Folgenden GA) als primärer Erzähler etabliert. Insgesamt gestaltet sich sein Einstieg in die Erzählaktivität kompetitiv; Alsmann unterbricht den kommunikativen Austausch zwischen Eva Briegel (EB) und Christine Westermann (CW). Diese hatten zuvor ein dyadisches Gespräch über das im vorherigen Einspieler gezeigte Kuscheltier-Kaninchen aus Echtfell begonnen. Während CWs Nachfrage (01-03) werden die drei TeilnehmerInnen am Tisch von schräg rechts gezeigt (Einstellung Halbnahe Tisch/rechts, s. Bild #1[9]). Diese Einstellung wird auch bei GAs erneutem Einwurf (04) nicht modifiziert und projiziert so eine Antwort durch EB (05-06). Für beide ModeratorInnen stellt EBs Hinweis auf den Kaninchenzuchtverein ein sichtbar bemerkenswertes Element dar: Während CW mit geöffnetem Mund, erhobenem Kopf und Augenbrauen sichtbar ihre Überraschung zum Ausdruck bringt (Bild #2), behandelt GA dies klar als ein *laughable* (vgl. Ford/Fox 2010, Glenn 2003). Er wendet seinen Blick von EB ab und hebt während seines lauten Lachens die rechte Faust vor den Mund (07, Bild #2). Während dieses lauten Lachens bricht EB die Weiterführung ihrer Antwort ab (08), kurz darauf beginnt auch das Publikum zu lachen (09). Diese Suspendierung des Gesprächs wird nun von GA genutzt, um sich als primärer Sprecher und Anekdotenerzähler zu positionieren.

Durch die Blickabwendung von seinem Gast, die geschlossenen Augen sowie den offensichtlichen Kontrast zwischen dem "heimlichen" Lachen (mit der Faust vor dem Mund) und den lauten Lachpartikeln konstituiert GAs Lachen nicht nur eine kommentierende Reaktion auf den vorherigen Redebeitrag, sondern projiziert zudem eine mögliche weitere Handlung seinerseits. Dies wird auch durch den Kamera- und Einstellungswechsel deutlich, der während seines Lachens (und nachdem auch das Publikum zu lachen beginnt) auf GA fokussiert (09, Bild #3). Bei der letzten Lachpartikel dreht sich GA leicht nach rechts[10] zu seinen Interaktionspartnerinnen zurück und schaut wieder zu EB. Er atmet hörbar ein und beginnt unmittelbar danach einen neuen Redebeitrag, der inhaltlich die narrative Rekonstruktion eines vergangenen Erlebnisses projiziert (10).

[9] Wenn nicht anders in der Bildunterschrift angegeben, entsprechen die Bilder dem vollen Bildausschnitt der jeweiligen Kameraeinstellung. Falls nur ein Ausschnitt gezeigt wird, entspricht das vollständige Bild jeweils dem vorherigen Bildausschnitt.

[10] Richtungsangaben in Text und Transkript beziehen sich immer auf die Sicht des jeweiligen Teilnehmers auf der Studiobühne, eine Kopfbewegung nach rechts durch GA wird also aus Zuschauerperspektive als Bewegung nach links gesehen.

Auszug 1

Bild #1

```
01   CW   wie das war EINfach nur$ das fEll-
     kam  >Nahe GA---------------$Halbnahe Tisch/rechts->Z.7
02        und da habt ihr zwei AUgen drauf geklEbt,
03        Oder-=
04   GA   =[<<acc>ja die waren AUch> Echt.]
05   EB   =[NEIN  nEIn- das HAM  wir    n-] selber nIch gemacht;
06        =das gIbts bei:m kaNINchenzUchtverein.#1
      ga  >>Blick EB------------------------->
07   GA   +*eh,[_h,_hh,]#2[+HO,_[HA_$HA_+#3HA_HA;+=
08   EB        [als-   ]        [h:
09   PB                  [((Lachen))--------->Z.17
     kam  >>Tisch/rechts-----------$Nahe GA-->Z.20
      ga  +,,,,Augen geschlossen--------+..Blick EB->
      ga  +Kopf nach vorn---------------+..Kopf n/rechts->
      ga  +...rHand.........+rFaust vor Mund------+
      cw  *öffnet Mund, hebt Kopf & Augenbrauen-->
```

Bild #2

Bild #3

```
10  GA  =+.H <<ff>+ich+WAR+*mAl-#4
    ga   +...rHand........+ auf CWs Oberarm->
    ga   >Blick zu EB-+.CW+,,Blick zu EB-->
    ga   +..richtet sich auf, hebt Kopf->
    ga             +lächelt sichtbar->>
    cw  >Blick EB---------*....Blick GA-->
    cw  >>rHand/Sektglas--*,,,rHand unten Glas->>
11      [+(0.2)
12  PB  [((vereinzeltes Klatschen))-->
    ga   +..dreht Oberkörper leicht n/rechts
13  GA  =[+<<f>ich WAR #5* mal auf EIner;>]
14  PB  >[vereinzeltes Klatschen----------]
    ga  >....lHand/Zeigefinger/Mund------->
    ga  >Blick zu EB---------------------->
    cw  >Kopf zu GA------*,,,,
```

Bild #4

Bild #5

```
15      +(0.4)+
    ga  +..Blick zu CW+
16  GA  #6<<<acc> ich war_ma auf einer>*kanIn][chen#7+AUSste*llung
17  PB  ---->Lachen Publikum, descrescendo   ][vereinz. Lacher->>
    ga  >lHand/Zfinger rhythmisch n/vorn----------+Zfinger,,,
    cw                                  *..dreht Kopf zu GA--*
18  GA  in !KER!pen;
19      in der*STADThalle;#8.hf[:   ]+:$:
20  EB                          [hem,]
   kam  >GA--------------------------$
    ga  >blick EB-------------------+..CW->
    cw        *..Kopf zu GA----------->
```

Bild #6 (Ausschnitt)[11]

Bild #7 (Ausschnitt)

Bild #8 (Ausschnitt)

[11] Bei den hier aus Platzgründen geschnittenen *stills* ist lediglich der rechte Bildrand entfernt worden. Auch in der ursprünglichen Perspektivierung durch die Kamera ist CW nur durch ihre Schulter und den Kopfansatz sichtbar.

Diesen Erzähleinstieg gestaltet GA nicht nur durch seine Wortwahl, sondern auch durch körperlich-prosodische Ressourcen: Er hebt seinen Kopf (insbesondere sein Kinn) und positioniert seine rechte Hand auf dem Oberarm seiner Ko-Moderatorin, der er währenddessen einen kurzen Blick zuwirft (Bild #4). Durch die Berührung ihres Arms sichert er sich das Rederecht (vgl. DeStefani 2007), wie auch CWs Blick in seine Richtung zeigt. Ihr leichtes Abrücken von GA sowie die Neupositionierung ihrer Hand, die vom oberen Rand ihres Sektglases (s. Bild #1 und #4) zum Glasstiel unten rutscht (Bild #5), weisen auf ihre Alignierung als Rezipientin hin.

Nachdem so für GA ein freies Sicht- und Interaktionsfeld zu EB hergestellt ist und auch CW sich als Zuhörerin positioniert hat, dreht sich GA erneut leicht nach rechts und formuliert seinen vorherigen Redebeitrag neu (11-13). Das Zusammenspiel von Publikumsreaktionen und Turnformatierung ist hier besonders bemerkenswert: GAs inkrementeller und in hoher Lautstärke formulierter Erzähleinstieg passt sich an das laute Lachen des Publikums an, das durch sein Lachen noch die makabre Kuscheltierherstellung kommentiert (ab 09), und ermöglicht ihm so eine frühestmögliche Sicherung des Rederechts. GA erhält die Spannung seiner Projektion in der erneuten Formulierung (13), indem er den Anfang einer Präpositionalphrase hinzufügt (*auf EIner*) sowie den linken Zeigefinger erhebt und an sein Gesicht legt (Bild #5), was sowohl den Zusammenhang mit dem vorherigen Thema aufzeigt (vgl. Bohle 2007:198; König/Oloff 2018) als auch das Warten auf einen auditiv freien *floor* (12, 14). Sobald der vereinzelte Applaus im Publikum endet, versichert sich GA mit einem kurzen Seitenblick der Aufmerksamkeit seiner Ko-Moderatorin (15) und setzt erneut an, diesmal in höherem Sprechtempo und durch rhythmische Bewegungen des linken Zeigefingers akzentuiert (Bilder #6-#7). Die Wiederholung des Einstiegs ist auf die Publikumsreaktionen abgestimmt: Sobald das publikumsseitige Lachen abebbt, formuliert GA nun die vollständige räumliche Verankerung seiner Erzählung (16-20). Zudem verstärkt er während der drei Versionen des Einstiegs sein Lächeln, sodass die dritte, nunmehr vollständige Version mit einem sichtbaren Grinsen dargeboten wird (Bilder #4-#8). Dies projiziert sowohl die Art der nun folgenden Erzählung ("lustige Geschichte") sowie die erwartbar gemachten Rezipientenreaktionen (Lachen).

Nicht nur in Bezug auf die soziale Interaktion des Tischgesprächs vor Publikum hat sich GA somit als Sprecher etabliert, der zu einer narrativ-szenischen Rekonstruktion eines "drama to an audience" ansetzt. Theatrale Mittel der *face-to-face*-Interaktion werden ebenso durch mediale Aufführungspraktiken gerahmt: GA wird von der Kamera bereits früh als möglicher nächster Sprecher selegiert. Ebenso wird durch diese Auswahl (und nicht etwa durch Fokussierung auf den Erschrecken/Irritation kontextualisierenden Blick von CW) eine Fortführung der humoristischen Interaktionsmodalität erwartbar gemacht. Der Aufmerksamkeitsfokus ist nun in allen inszenatorischen Dimensionen konzertiert auf GA gerichtet: Sowohl die Kamera (*close-up* von GA) als auch die Interaktionspartnerinnen auf der Bühne des Tischgesprächs (Abbruch eines Beitrags durch EB) sowie das Studiopublikum (Einstellen des Lachens) bereiten GA den Einstieg in den narrativen Ausbau einer noch zu rekonstruierenden Szene.

4.3. Rezipienteneinbindung und -kontrolle

Während GA die Orientierungsphase seiner Erzählung inkrementell ausgestaltet (16, 18-19), bleibt die Kameraeinstellung auf ihn gerichtet. Nach Abschluss der räumlichen Situierung des Ereignisses wendet er sich von seiner Hauptadressatin EB ab und seiner Ko-Moderatorin CW zu (19-20) – kurz darauf wechselt auch die Kameraperspektive auf eine Halbtotale von links und projiziert so eine mögliche Erweiterung des Teilnehmerrahmens (Bild #9). Im weiteren Verlauf adressiert GA verschiedene mögliche Rezipienten, was durch Blick- und Körperausrichtung sowie sprachliche Parenthesen erfolgt. Gleichzeitig antizipiert und blockiert GA mögliche Rezipientenreaktionen und erhält so den Status als alleiniger Erzähler auf der Fernsehbühne.

Auszug 2

```
18  GA   in !KER!pen;
19       in der*STADThalle;#8.hf[:    ]+:$:
20  EB                             [hem,]
   kam   >Nahe GA-----------------------$Halbtotale Tisch>Z.22
    ga   >blick EB--------------------+..CW->
    cw         *..Kopf zu GA---------------->
```

Bild #9

Bild #10 (Ausschnitt)

Bild #11 (Ausschnitt)

```
21      <<acc>#9ö-+as- es->#10e_WIE ich dA+HINge#11kamen bin-=
    ga  >CW-------+..EB-------------------+..vorn / Publikum->
22      =%das- das-erzÄhle ich+%ihnen NÄ%$CHstes jahr
   kam  >Tisch/links--------------------$Nahe EB-->Z.24
    ga  >---Publikum----------+,,,.Blick EB--??--->Z.26
    eb   %richtet sich leicht auf%
    eb                                  %Blick GA--->
```

Bild #12

Bild #13

```
23      <<acc>meine damen und herren.>#12=Aber;
    eb  >Kopf gerade-------------------------->
24      %.hf:: da- da- hab#13$*ich e- <<acc>#14zum Ersten
   kam  >EB-----------------$Nahe fest GA&CW/vorn--->Z.28
    eb  %...Kopf links/zur Seite, linke Augenbraue hoch->
    cw                      *--Blick GA---------------->
25      *mal in  meinem lEben->=son kar#15nIckelzüchter-
    cw  *...Blick EB----------------------------------->
```

Bild #14

Bild #15

```
26      äh: öh- v:erbAnds*AUSstellungstach +er*lebt,
    cw  >Blick EB--------*...Blick GA---------*...Blick EB->
    ga  >Blick EB-------------------------+,,,runter
27      .h::+und da war* EIner der kam aus OSTpreußen;=
    ga      +..Blick EB--------------------------->>
    cw  >Blick EB------*...Blick GA---------------->
28      =der sprAch diese $<<acc> EINzahl-
   kam  >Nahe GA&CW/vorn--$GA/CW langsamer Schwenk/rechts>
```

Durch die Neuorientierung zu CW sowie das lange Einatmen projiziert GA deutlich eine neue Erzähleinheit, zudem wendet er sich von EB ab (die durch ein kurzes Lachen minimal auf diesen Abschnitt antwortet, 20) und zeigt somit, dass er keinen ausführlicheren Redebeitrag ihrerseits erwartet. Auch in der nun folgenden parenthetischen (vgl. das schnelle Sprechtempo) Bemerkung antizipiert GA mögliche

Reaktionen seiner Rezipienten auf die potentiell überraschende Orientierung (warum war er auf einer Kaninchenzüchterveranstaltung?), indem er die Umstände als an dieser Stelle nicht weiter erwähnenswert rahmt (21-23). Zudem vollführt er sowohl in Richtung CWs und EBs als auch in Richtung des Publikums eine "wegwerfende" Geste (s. Handhaltung Bilder #10-#11, vgl. Kendon 2004: 248ff.). Die von der Regie antizipierte Rezipientenreaktion (sichtbar durch den Einstellungswechsel, Bild #9) erfolgt daher nicht, zumindest nicht von CW, die GA unverwandt anschaut. Auch das Publikum bleibt weiterhin ruhig. In dieser Redeeinheit richtet sich GA deutlich an drei verschiedene Rezipienten; nach seinem Blick zu CW schaut er erneut zu EB (Bild #10), dann dreht er sich nach links zum Publikum bzw. nach vorne (21, #Bild 11). Dass diese Erzählung auch an dieses gerichtet ist, macht insbesondere die explizite Adressierung *'meine damen und herren'* deutlich (23). Die Nicht-Projektion einer Rezipientenreaktion (und somit die Rezipientenkontrolle) ist sichtbar darin, dass GA nicht jeweils einzelne Rezipienten(gruppen) anschaut und präzise währenddessen adressiert, sondern sich noch vor seiner Publikumsansprache (23) bereits wieder von diesem weg und zurück zu EB dreht (22). Dies scheint auch eine Reaktion auf eine mögliche Antwort EBs zu sein, deren minimale Haltungsveränderung als eine Vorbereitung zur Wortübernahme verstanden werden könnte (Anfang 22). Der Einstellungswechsel der Regie folgt dieser Möglichkeit, indem er eine Nahe auf EB vornimmt (22, s. Bild #12).

Durch eine deutlich Beschleunigung des Redetempos sowie einen *rushthrough* (Local/Walker 2002) zur nächsten Einheit antizipiert GA jedoch den zweiten Teil einer parenthetischen Sequenz (vgl. Mazeland 2007) und kehrt mit einem wiederanknüpfend-resumptiven *Aber* zur ausgesetzten Hauptsequenz zurück. EB hat somit keine Zeit, das Wort zu ergreifen, und nimmt durch das Schräglegen des Kopfes, das Zusammenkneifen der Lippen sowie das Anheben ihrer linken Augenbraue eindeutig eine Rezipientenhaltung ein (24, Bild #13). Das Ende eines möglichen Antwortslots für EB wird auch von der Kameraeinstellung bestätigt, die auf eine nahe Einstellung auf GA und CW von vorn wechselt (24, Bild #14). GA nimmt nun eine Präzision in der Orientierung vor (24-26), wobei er deutlich EB adressiert (s. auch CWs Blickrichtungswechsel von GA zu EB hin, Bilder #14-#15). GA kommuniziert, dass er üblicherweise nicht zu solchen Veranstaltungen geht (da es sich um das erste Mal handelte, 25). Auch die saloppe Art, in der GA das Ereignis bezeichnet – *'son karnIckelzüchter äh: öh- v:erbAndsAUSstellungstach'* – manifestiert eine humoristisch-übertreibende bzw. ironische Distanz zu dieser Art von Ereignissen, was sowohl der Projektion einer lustigen Erzählung als auch der möglichen Blockierung belustigender Rezipientenkommentare dienlich ist. Auch CW, deren Blick zunächst zwischen GA und EB hin- und herwandert (24-27), bleibt schließlich sichtbar auf GA orientiert (27), sodass eine Reaktion oder Beteiligung an der Erzählung ihrerseits zu diesem Zeitpunkt unwahrscheinlich ist (s. auch den langsamen Kameraschwenk nach rechts weiter zu GA, 28). Nun kann GA einen weiteren Teil der Orientierung vornehmen, nämlich die Vorstellung oder Vorführung der Hauptperson, eines älteren Kaninchenzüchters (27-28, siehe Abschnitt 4.4).

Insgesamt zeigen sich in dieser Sequenz verschiedene theatrale Verfahren, mit denen die erzählerische Aufführung vorbereitet wird. Durch beschleunigtes Sprechtempo, gezielte *rushthroughs*, häufigen Blickwechsel und – im Vergleich

zur visuellen Adressierung zeitversetzte – direkte Anrede hat GA sowohl verschiedene Rezipienten(gruppen) adressiert als auch mögliche Reaktionen am Tisch/auf der Bühne sowie im Publikum antizipiert und verhindert, wobei die wechselnden Kameraeinstellungen vergebens auf mögliche Rezipientenreaktionen verweisen. Während die Einstellungsauswahl also mögliche Ausstiege aus dem narrativen Rahmen antizipiert, bestätigen CW und EB die Rolle von GA als primärem Sprecher. Der Ausschnitt verweist somit darauf, dass die theatralen Mittel der verbalen Inszenierung und der medial-technischen Aufführung in Kontrast zueinander stehen können.

4.4. Die mediale Verarbeitung eines *reenactments*: Die Aufführung des narrativen Höhepunkts

GA stellt nun den Kaninchenzüchter durch die Aufzählung einzelner Merkmale vor (Herkunft, Sprache, Kleidung, 27-30). Er führt so die Figur auf der Bühne der sich anschließenden Situationsrekonstruktion ein (vgl. Abschnitt 2.2, Theatralität als Interaktionsmodalität). Während er zu Beginn der Charakterisierung noch seinen rechten Arm auf die Lehne von CWs Stuhl abgelegt hat, erhebt er diesen dann, um die Beschreibung auch gestisch zu untermalen (29). Im weiteren Verlauf baut GA die Narration schrittweise auf und führt die Klimax der Geschichte mit gestisch-prosodischen, später auch haptischen Mitteln auf.

Auszug 3

```
27      .h::+und da war* EIner der kam aus OSTpreußen;=
    ga      +..Blick EB------------------------------>
    cw  >Blick EB------*...Blick GA------------------->
28      =der sprAch diese $<<acc> EINzahl-
   kam  >Nahe GA&CW/vorn--$GA&CW langs.Schwenk/rechts->Z.33
29      der hatte      +son-> .h dIcken pullOver=
    ga  >>rArm Stuhl CW+.....hebt rArm zum Kopf->
```

Bild #16

Bild #17

```
30      =und#16 +son kleinen +kUnstLEderhut +auf-=
    ga  >Blick EB-----------+..CW----------+,,n/unten->
    ga  >rArm...+mimt 'Hut'--+,,,,,,
31      =+und <<acc>der nahm dann>+#17son+STALL#18hasen+
    ga   +...r/Arm hoch..........+Greifbewegung-------+
    ga  >Blick nach unten----------------+..Blick EB--->
    cw  >Blick GA------------------------------------->
```

```
32        +da *+raus, +und #19hielt ihn dann so HOCH-=
     ga   >EB-+,,,Blick n/unten/vorne--------------->
     ga   +hoch/runter+r/Arm hoch, 'schüttelt Hasen'->
     cw   >---*...Blick EB-------------------------->
```

Bild #18

Bild #19

```
33   EB   *=<<p> eh:m:: [he_he,_he;>                  ]
34   GA                [+<<acc>und ich sach +ihm so>]
    kam   >...GA/CW langsamer Schwenk n/rechts------>
     cw   *..Blick GA------------------------->Z.45
     ga   >schüttelt Hasen+-weiter unten-----+,,,,,
     ga   >Blick vorn/unten------------------+..Blick CW->
35   GA   *$DER is#20 aber *schö:n-
     cw   *nickt leicht
     cw                    *..Oberkörper Drehung zu GA->
    kam   $-Nahe fest GA&CW-------------------------->
36        <<acc>+*das sieh- o-+de->.h:$:<<ff>+dEr*is SCHEEN?>#21=
    kam   >Nahe fest GA&CW-----------$..langsam n/links--->
     cw   >Oberkörper Drehung zu GA.............*--------->
     cw         *nickt & Augenzwinkern
     ga   >CW---+..EB---------+,,,runter,,,,,+..Blick CW--->
```

Bild #20

Bild #21

```
37   EB   =[<<p> hmpf:;>]
38   GA   =[.h:          ]$+<<ff>jA+den- den-> mach ich FERtig-
    kam   >..links.......$Nahe fest GA&CW--------------->Z.45
     ga   >Blick CW------+..EB----+..CW--------------------->
39        der kommt in die SUPpe;+=
     ga   >Blick CW-------------+
40   GA   =[+ich sach wieso+[DAS] denn; .h]
41   EB    [e_he, (he,)          ]
42   PB                      [((Lachen))    ]
     ga     +Blick EB------+,,,,vorn/runter->
```

Bild #22

Bild #23

```
43  GA   <<imit>jA de- de-+das wAr i_nd#22so ne> karNICkelsOrte-
    ga    >vorn/runter----+...Blick EB---------------------->
44       die HIESS was weiß Ich äh- eh- Atztekische:r; GROSSve+sir-
    ga   >Blick EB-------------------------------------------+,,
45       <<acc>+oder sowas->#23.h::$+#24<<acc>un da SACHT dEr->
    ga   ,,,,,,+Blick n/unten-------+?
   kam   >Nahe fest GA&CW----------$Nahe EB------------------->
46       (.)((räuspert sich)) (0.5) .ts (.) die:-$
   kam   >Nahe EB--------------------------------$
```

Bild #24

Bild #25

Bild #26 (Ausschnitt)

```
47  GA   $<<f>norMALerweise+haben die hier>#25+einen ROTen-
   kam   $Nahe GA------------------------------------>Z.62
    ga   ?+---Blick EB------------------------------>Z.52
    ga                    +..hebt lHand.....+an lSchläfe>
48       und einen- einen- einen-+schwArzen-
    ga   >lHand an lSchäfe-------+,,,
    ga                          +..hebt rHand->
49       und dA+#26einen          +BRAUnen punkt;=
    ga   >.....+rHand an rSchläfe+,,,,,
50       =+<<acc>der hat aber hier>+ZWEI +schwArze-
    ga    +...hebt lHand...........+lSchläfe+,,,
    ga                                +..rHand..>
51       und+ <<acc>DA einen brAUnen+punkt;> .h:
    ga   >..+an rSchläfe------------+,,,,
52       der muss +WEG- (.) .h der kricht in[s>+#27  je]NACK.+.h:::
53  EB                                    [<<p>h_hm;>]
    ga   >Blick EB+...Blick CW-------------------------------+EB>61
    ga   +rHand laterale Bewegungen------------+'Genickschlag'+,,
54  GA   <<acc>da hab ich geSAGT=ja mein gott=das_s doch> SCHÖN
55       für die kInder zum spIElen und
56       s[o-=<<acc>und dann hat_er gesagt>]
57  EB    [mhm:;_mh,                          ]
```

Bild #27 (Ausschnitt) Bild #28 (Ausschnitt) Bild #29 (Ausschnitt)

```
58  GA   (.) +<<f>Z(h)#28UCHT +is.> .H:
    ga      +...rHand Schlag-+,,
59  GA   +<<ff>AUSlese;>#29[AUS]le[se; und%+AUS#30merzen.+
60  EB                      [hö,]
61  PB                              [<<cresc>((Lachen))-->
    ga   +..Blick CW-------------------------------------+
    ga   +..rHand, schüttelt hin&her------+,,,,,
    eb                                    %lehnt sich vor/Blick GA>
62       $#31<(0.6)%(0.5------------)#32%(0.1)((Lachen PB))-->
   kam   $Nahe EB------------------------------------------>Z.65
    eb             %...rHand an Stirn----%,,,
```

Bild #30 Bild #31

```
63  GA   [<<f>und dann$*kam der [SOHN> <<acc>+von#33 dem+kanIn-=
64  PB   [<<descr>((Lachen))---->
65  EB                          [.H, (0.2) he_he,_*hE,          ]'
   kam   >EB----------$Nahe GA&CW/vorn--------------->Z.70
    cw   ,,,,,Blick GA*....Blick EB, lächelt------*....Blick GA--->
    ga   >Blick EB-------------------------------------+,,,,,
    ga                                    +rHand auf Cws Unterarm>
66  GA    =und sacht_er>]' VAtter; <<acc>reg#34dich nicht so AUf;>=
```

Bild #32 Bild #33

Während der Beschreibung des Kaninchenzüchters (27-30) beginnt die Kamera ganz langsam nach rechts in GAs Richtung zu schwenken (ab 28 bis 35), behält aber weiterhin beide ModeratorInnen im Sichtfeld. Dies kann dadurch bedingt sein, dass GA weiterhin seinen rechten Arm auf CWs Stuhl abgelegt hat (s. Bilder #14-#15, Abschnitt 4.3) und daher die Möglichkeit besteht, dass CW stärker in das narrative Handeln miteinbezogen wird. GA gestaltet nun allerdings die Beschreibung mit beiden Händen aus und leitet dann über die Handlungen des Züchters zur eigentlichen Geschichte über: Er deutet zunächst mit der rechten Hand einen Hut an (30, Bild #16, *kleinen kUnstLEderhut*) und mimt dann, wie der Züchter einen Hasen aus dem Stall nimmt und an den Ohren hochhält (31-32, Bilder #17-#19). GA schreibt seinem eigenen Körper die Deixis der Figur in der erzählten Welt zu (vgl. Stukenbrock 2014 zu Verfahren einer Deixis am Phantasma). Nicht alle für das rekonstruierte Geschehen zentralen Handlungen werden also verbal verarbeitet; ausgewählte Handlungen des Kaninchenzüchters werden durch körperliche *re-enactments* zur visuellen Aufführung gebracht (vgl. Sidnell 2006): GA enaktiert zunächst die Greifbewegung des Züchters zum Tier und blickt dabei noch zu EB (31), dann jedoch wendet er seinen Blick ab und zum gemimten Geschehen hin, während er den imaginären Hasen schüttelt (32-34, Bild #19).

Dass EB hier Hauptadressatin ist, wird zum einen durch ihr leises responsives Lachen (33), zum anderen durch CWs Blick in ihre Richtung deutlich (32, Bild 19). CWs darauf folgende (ab 33) und länger andauernde Rückorientierung durch Blick und Oberkörperdrehung zu GA (ab 35, vgl. Bilder #20-#21) weist auf die Erwartung der nun folgenden Anekdote hin, die in Form von einer Redeinszenierung bzw. animierter Rede (vgl. Ehmer 2011) erzählt wird. Dies zeigt an, dass CW sich nunmehr als Zuhörerin und nicht mehr als Moderatorin positioniert. Während des nun folgenden dargestellten Dialogs nimmt GA ein permanentes Monitoring seiner beiden Rezipientinnen vor: Er schaut zu Beginn des Dialoges zu CW (die sich durch Nicken und Augenzwinkern sichtbar aligniert, 35-36, Bild #20), dann schnell zu EB, nach unten und kurz darauf wieder zu CW; ein Wechsel, den er auch im weiteren Verlauf fortführt (34-45).

Hierbei stellt GA einen Kontrast zwischen seiner eigenen Stimme in der rekonstruierten Situation und der Stimme des Kaninchenzüchters her. Während er seine eigene Stimme leise wiedergibt, ist die Stimme des Züchters merklich abgesetzt (hohe Lautstärke, gepresste Stimme, "abfälliger" Tonfall, dialektale Lautung, etwa die Verschiebung von "schön" (35) zu "SCHEEN" (36)). Ebenso wird er mit ausgeprägter Mimik dargestellt (Bild #21), worauf EB mit einem leisen Lachen reagiert (37). Hier wird deutlich, wie kontrolliert GA auf die Klimax der Erzählung hinführt: Durch seine Blickwechsel zwischen CW, EB und der erzählten Welt sowie durch die schnellen Anschlüsse zwischen den einzelnen Turnkonstruktionseinheiten kontrolliert er die Aufmerksamkeit seiner Zuhörerinnen und verhindert gleichzeitig, dass seine witzige Darstellung vorzeitig zu elaborierte Antworten generiert. Dies ist etwa in den Segmenten 40-43 erkennbar: Sobald EB durch ein kurzes Lachen die vorherige Aussage des Züchters gewürdigt hat (41), blickt GA nach unten. Auch das Lachen des Publikums (42), an das sich die Erzählung ebenfalls richtet, dauert nur kurz und zeigt dessen Orientierung hin zu einer Weiterführung der Erzählung.

An dieser Stelle fügt GA ein retardierendes Moment ein – er beginnt zwar in der Stimme des Züchters (43), fällt jedoch bald in seine normale Stimmlage zurück, um

weitere Hintergrundinformationen über den Hasen zu geben (dass es sich um ein Rassetier handelt, eine für die Klimax essentielle Information). Dies erfolgt durch eine humoristische Übersteigerung ins Laienhafte und Absurde (*Atztekische:r; GROSSvesir,* 44), die GA durch seinen Blick sichtbar an EB adressiert (Bild #22). Die Regiearbeit scheint dadurch eine mögliche längere Antwort durch EB in Betracht zu nehmen, da nun auf ein *close-up* auf sie umgestellt wird (45, Bild #24). Zwar fügt GA in der Tat eine kurze Pause in seine Narration ein (46), EB jedoch schaut weiterhin zu ihm und projiziert auch durch ihren geschlossenen Mund keinen Wortbeitrag. Daher schwenkt die Kamera bei GAs nächster Einheit wieder um, diesmal mit einer Nahe-Einstellung auf ihn (47). Erst zu diesem Zeitpunkt fängt die Kamera GA wieder als alleinigen Sprecher und Erzähler ein und setzt ihn entsprechend in Szene. GA fährt mit der ins Absurde gesteigerten Darstellung der Rassenmerkmale des Hasen fort, indem er dessen verschiedenen Abzeichen sprachlich (durch die deiktischen Ausdrücke *hier* (47, 50) und *da* (49, 51)) und durch alternierende Berührungen seiner Schläfe gestisch-deiktisch darstellt (Bilder #25-#26). Er vollzieht so einen Wechsel von der Deixis an der Figur des Kaninchenzüchters zu der Figur des Kaninchens (vgl. Sidnell 2006:399ff. zu ähnlichen Verankerungswechseln). Als er zur Bewertung der fehlerhaften Merkmale durch den Züchter übergeht, schaut GA kurz zu CW, erneut in einer potenziellen Scharnierstellung in der Narration und die Antwort EBs antizipierend (53). Mit nach oben gedrehter, offener Handfläche der rechten Hand führt er nun mehrere seitliche Schlagbewegungen aus, die das Verschwinden des Hasen und letztendlich dessen Tötung durch einen Genickschlag (52, Bild #27) darstellen. In der gestischen Deixis wechselt GA somit schnell zurück in die Figur des Züchters. Dies signalisiert das Ende des retardierenden Momentes (s. auch EBs minimale Antwort, 53).

Nach einem langen Einatmen formuliert GA nun die finalen Dialogelemente – zunächst seinen Einwand, der Hase könne auch *für die kInder zum spIElen* Verwendung finden (54-55), dann die Erklärung des Züchters, warum der Hase zu eliminieren sei. Interessanterweise führt GA an dieser Stelle auch die Rede des Züchters durch eine einleitende Formel ein (56), was einerseits erlaubt, die Klimax hinauszuzögern, andererseits die Gegensätzlichkeit der Standpunkte darlegt (im Sinne eines "he-said-she-said", vgl. Goodwin 1990) und so klar auf die Klimax hinführt. Nun folgt die direkte Rede des Züchters, die GA prosodisch, gestisch und mimisch übersteigert (vgl. Günthner 2002). Laut kündigt GA nun des Züchters Definition von *Z(h)UCHT* an (58), wobei er mit der rechten Hand eine schnelle, "zackige" Schlaggeste nach oben vollführt, begleitet von einer zur strengen Aussage passenden Mimik (Bild #28). Die nun folgenden Prinzipien der Zucht (*AUSlese; AUSlese; und AUSmerzen.,* 59) formuliert GA in noch höherer Lautstärke, sich überschlagender Stimme sowie mit staccatoartiger Akzentuierung, auch hier von einem verzerrten Gesichtsausdruck – mit nach unten gezogenen Mundwinkeln – begleitet (59, Bild #29). Durch diese mimisch-prosodische Darstellung sowie die Wahl dieser Ausdrücke, die den Charakter von nationalsozialistischen Stigma- bzw. Fahnenwörtern haben (vgl. Wengeler 2017), vollzieht er zudem eine weitere Positionierung des Züchters. Die Aufregung des Züchters verdeutlicht zudem die mehrmals schnell hin- und herschwenkende Bewegung mit der im Handgelenk gelockerten rechten Hand, die so den radikalen Ausleseprozess des "wütenden" Züchters illustriert

Diese so aufgeführte Klimax wird mit Lachen goutiert, zunächst von EB (60), dann auch vom Studiopublikum (61-62). Obwohl GA während der Klimax zu seiner Ko-Moderatorin blickt (59, Bild #30), wechselt die Kameraeinstellung kurz darauf auf EB (62, Bild #31) – in der Tat lehnt sich diese lachend vor und wird so auch in der Nahe-Einstellung auf GA sichtbar (s. Bild #30). Dies zeigt die Interpretation der Regie, dass nun ein Rezipientenslot folgt, setzt aber auch nochmals EB als Hauptrezipientin in Szene. Deren Lachen ist bedingt durch das simultane Lachen des Publikums weniger zu hören als zu sehen (Bild #31, s. ihr erst spätes hörbares Lachen in 65), zudem schlägt sie sich die Hand vor den Kopf (Bild #32) und evaluiert so visuell die Aussage des Züchters sowohl als lustig als auch potenziell problematisch (vgl. Ford/Fox 2010). Dies entspricht der multimodalen Aufführung GAs, der zum einen lexikalisch und mimisch-prosodisch auf die politisch-historisch problematische Dimension der Aussage verweist, durch die audio-visuell überzogene Darstellung zum anderen ebenfalls eine humoristische Kontextualisierung leistet, die das politische Unkorrekte in ein *laughable* transformiert. Auch wenn EB nun im Kamerafokus ist, zeigt ihre fast rein visuelle Antwort eine klare Orientierung zu der Tatsache, dass sie nicht die alleinige Adressatin ist (von der in diesem Fall eine verbale Evaluation erwartbar gewesen wäre). Auch GA gibt in den folgenden 1.2 Sekunden (62) dem nun anschwellenden lauten Lachen des Publikums Raum und behandelt dieses somit als weitere partizipierende Adressatengruppe. Erst, als das Lachen langsam schwächer wird, führt GA die Klimax weiter aus, was zu einem schnellen Kamerawechsel auf ihn und CW führt (63, Bild #33).

Hier ist zu sehen, dass auch CW auf die Erzählung antwortet, wenn auch minimal: Sie verzieht ihr Gesicht zu einem schiefen Grinsen und blickt dann zu EB, womit sie sowohl ihrer Haltung als ebenfalls "stumme" Rezipientin als auch ihrer Rolle als Moderatorin (die die Reaktion des Gastes monitort) gerecht wird. GA hält hier erneut die Spannung der Erzählung durch schnelle Anschlüsse aufrecht (s. insbesondere den Wortabbruch *kanIn*-(chenzüchter, 63), den *rushthrough* in die neue Einheit sowie das Abwenden seines Blicks von EB während ihres Lachens), womit GA eine mögliche erweiterte Antwort EBs ausschließt. Zudem verhindert er durch die nun folgende Einbindung seiner Ko-Moderatorin als Verkörperung des Züchters eine möglicherweise von ihr kommende Wortmeldung an dieser Stelle: Er legt seine rechte Hand auf CWs linken Arm (Ende 63, s. Bild #33) und enaktiert durch diese Berührung selbst den neu als Figur hinzugekommenen Sohn des Züchters; gleichzeitig weist er CW somit die Rolle des aufgeregten Züchters zu. Auch hier zeigt sich somit abermals ein Wechsel in der Organisation des deiktischen Verweisraums.

GA arbeitet in diesem Abschnitt auf die Klimax seiner Erzählung hin, indem er in zunehmendem Maße audio-visuelle inszenierende Ressourcen verwendet (vgl. Selting 2017). Nach der Vorstellung der Hauptfigur leitet er zur eigentlichen Erzählung über, indem er die Handlungen des Züchters verbal und gestisch darstellt. Im Rahmen einer Rezipientenkontrolle (vgl. Goodwin 1981) wechselt sein Blick permanent zwischen EB und CW in der Erzählwelt sowie den Figuren in der erzählten Welt hin und her. Dies sowie das schnelle Sprechtempo und schnelle Anschlüsse zwischen einzelnen Redebeitragseinheiten führen nicht nur dazu, dass GA nicht durch mögliche Einschübe seiner Rezipientinnen unterbrochen wird, sondern haben auch zur Folge, dass die Spannung der Erzählung aufrechterhalten

wird. Die zunehmende Lebendigkeit der Erzählung manifestiert sich in der Darstellungsform der animierten Rede, was GA die Gelegenheit gibt, den Züchter durch eine spezifische Stimmqualität zu charakterisieren und zu stilisieren. Die in hohem Tempo gelieferte, eingeschobene Beschreibung des Tieres zögert die Klimax hinaus und liefert zudem die Vorlage für die Absurdität, dass der Züchter den Hasen aufgrund minimaler optischer Mängel töten will. Die Kamera fokussiert erst zu diesem Zeitpunkt ausschließlich auf GA, wodurch er als alleiniger Erzähler eines sich zuspitzenden Narrativs gerahmt wird. Die Theatralitätsressourcen auf der Ebene der narrativen Aufführung in der Erzählsituation und auf der Ebene der medialen Verarbeitung greifen also eng ineinander, um die Klimax als solche erkennbar zu machen: Es kommen nicht nur verbale, vokale und visuelle Verfahren des Erzählers sowie die unterstützenden Handlungen der Rezipientinnen zum Einsatz (vgl. Selting 2017), sondern auch der fokussierende Blick der Kamera spielt eine entscheidende Rolle.

Erst zu diesem Zeitpunkt wird den verschiedenen Rezipientengruppen sowohl vom Erzähler selbst (durch Pause während des Publikumslachens) als auch durch die Regiearbeit (durch kurzen Wechsel auf EB) Platz zu einer längeren Antwort eingeräumt. Die beiden Teilnehmerinnen auf der Bühne positionieren sich mehr als Zuhörerinnen denn als Ko-Teilnehmerinnen oder gar Miterzählerinnen – sie reagieren verbal gar nicht (CW verbleibt somit gleichzeitig in der Rolle der Ko-Moderatorin) oder lediglich minimal (EB).

4.5. Ausstieg aus der Erzählung: Mediatisiertes Nachverbrennen

Auch der Ausstieg aus der Erzählung wird aktiv von GA gestaltet. Anders als in Alltagsgesprächen kommt es hier nicht zu einer gemeinsamen narrativen Reprise bzw. Nachverbrennung. Letzterer Begriff wurde ursprünglich von Goffman (1972:152ff.) für solche Aktivitäten eingeführt, die eine Gesichtsverletzung unmittelbar nach einer Interaktion verarbeiten, sodass dies durch den *offender* nicht wahrgenommen werden kann. In gesprächsanalytischen Arbeiten wird das Konzept verschiedentlich adaptiert und erweitert: Holly (1979:181ff.) untersucht etwa Gespräche, bei denen dritte, unbeteiligte Personen zur Nachbearbeitung der Gesichtsverletzung hinzugezogen werden. Somit können auch ganze Erzählungen zu Nachverbrennungen werden. Bei Spiegel (1995/2011:53) wird hingegen nicht mehr die Änderung in der Teilnehmerkonstellation, sondern der Wechsel in eine andere Aktivität oder Interaktionsmodalität als konstitutiv für Nachverbrennungen erachtet; sie untersucht die Verarbeitung von Streitgesprächen in einem auf die Streitaktivität folgenden Gespräch mit den gleichen TeilnehmerInnen. Schwitalla (2006) betrachtet Äußerungen und Gespräche, die sich auf ein vorangegangenes Gespräch beziehen, und zeigt, dass neben Gesichtsverletzungen auch andere Gegenstände verarbeitet werden und dass verschiedene Arten der Änderungen der Teilnehmerkonstellation bei Nachverbrennungen vorliegen können.

In dem vorliegenden Beitrag wird der Begriff der Nachverbrennung auf die nachträgliche Verarbeitung von Erzählungen durch die Interaktionsbeteiligten übertragen. Er wird für Äußerungen oder Sequenzen gebraucht, die nach einer ersten (potenziellen) Beendigung einer narrativen Sequenz positioniert sind und damit nicht mehr als Teil der Kernnarration konfiguriert sind. In Nachverbren-

nungen werden Äußerungen, Äußerungsfragmente, Gesten oder andere Ausdrucksressourcen aus der vorherigen Erzählung wiederaufgenommen und für die Nachverarbeitung des Erzählens funktionalisiert. Insbesondere Elemente der Klimax werden bei derlei narrativen Reprisen oftmals wiederholt. Die Wiederaufnahme kann sowohl von den bisherigen RezipientInnen als auch von den ErzählerInnen vorgenommen werden. Sie dient etwa dem Goutieren des Erzählens oder dem erneuten Anzeigen des Endes einer Erzählung.

Kennzeichnend für das vorliegende Gespräch ist es, dass es zu keiner gemeinsamen Nachverarbeitung zwischen den SprecherInnen GA, EB und CW kommt (vgl. König/Oloff 2018:299ff. für eine kollaborativ vollzogene Nachverarbeitung einer Erzählung). In dem hier analysierten Beispiel wird eine solche Nachverarbeitung der Erzählung alleine von GA durchgeführt, der zudem den Ausstieg aus der Erzählung spezifisch für die verschiedenen Publika ausgestaltet. Auch in dieser Sequenz erweist sich die Kameraarbeit, also die mediale Aufführung, als ko-konstitutiv für die Kontextualisierung der Erzählschritte, hier des Abschlusses der Erzählung.

Wie im vorherigen Abschnitt angedeutet, installiert GA nach der Klimax seine Ko-Moderatorin als Figur in der erzählten Welt, indem er diese durch Berührung am Arm, sichtbare Zuwendung zu ihr hin sowie Adressierung als *VATter (66)* als den aufgeregten Kaninchenzüchter darstellt (Bild #34).

Auszug 4

```
66  GA   +=und sacht_er>] VAtter; <<acc>reg#34dich nicht so AUf;>=
    ga   +...legt beide Hände auf CWs Arm, klopft, rückt näher->
    ga   +...Kopf/Blick zu CW---------------------------------->
    cw   >...Blick GA------------------------------------------->
67       +=Öh:- das-+er +MEINT#35das nicht so;+[das+is äh:
68  PB                                          [((Lachen))-->
    ga   +...Blick vorn/Kamera---------------------------->
    ga              +..hebt Augenbrauen, nickt+.schüttelt Kopf->
    ga   >Hände CWs Arm-+..schiebt CW leicht von sich weg------>
    ga                                            +..Geste lArm>
```

Bild #34

Bild #35

```
69  GA   [+*HA,#36haha+*[hahaha;]
70  EB                  [e_hm,_ ]$%hm;_[hm;]
71  GA                                [die] geben wir Alle]
72  PB   [>((Lachen))------------<<decres>-------------------->]
    ga   >lArm Geste--+..auf CWs Unterarm-------------------->
    ga    +..starres Grinsen------->?
    ga    >-schüttelt Kopf--------->?
    ga    >Blick vorn/Kam+...EB---->?
    cw    *..lächelt--*°lächelt°--->?
    eb                       ?-->%lachendes Gesicht---------->
   kam   >Nahe GA&CW/vorn--------$Nahe EB-------------------->
73  GA   an_n KIN%dergarten; die %Anderen.=
   kam   >EB---------------------------->Z.74
    eb   >Blick GA---------------------->Z.74
    eb           %nickt----------%..legt Kopf schräg->
```

Bild #36

Bild #37

```
74  GA   =JA#37$ja:;%[ge+NAU.%+
75  PB                [<<p>((Lachen))>->
    eb   >GA--------%,,,,Blick n/unten->
    eb   >nickt leicht-------%
    ga   >Blick EB------+..Blick CW--->
    ga   >Hände auf Arm CW---+,,,
   kam   >EB---$Halbtotale Tisch/links--->Z.86
76  EB   %+JAj[A die-    ]
77  GA        [+<<ff>AUS]%le#38se;%+
    eb   %..lehnt sich vor-->
    eb                    %nickt---%
    ga   +..hebt rArm+schüttelt 2x hin&her+,,,
    ga   +..hebt lArm leicht & bewegt hin/her+,,,
```

Bild #38

Bild #39

```
78        [(0.3)
79   PB   [<<decresc.>((Lachen))>->Z.82]'
80   GA   WAHNsinn.
81        *%(0.3)+(0.2)
     cw   *..Blick EB--->Z.86
     ga   >CW----+...EB->Z.83
     eb   %..Blick GA--->Z.86
82   EB   %ich hab da#39 auch+viel MITbekommen:]'
     ga                    +nickt------------>
83        auf_m dOrf, is man+[da ja]+nich so+ZIM+perlich.
84   GA                     [ja-  ]
     ga   >nickt------------+
     ga   >Blick EB-----------------+,,Tisch----+..EB->
     ga                                +rHand zum Glas->
85   GA   nee:;:,
86   EB   das is da so:;$das- (.) %n vIEch is n vIEch,
    kam   >Tisch/links--$Nahe EB------------------->Z.94
     eb   >Blick GA-----%,,,,,,,,,%..GA---------------->
     cw   >Blick EB--------?
     ga   >Blick EB--------?
87        und dann:; (0.2)% isses DA,=und%dann isses
     eb   >Blick GA-------%..Blick CW----%..Blick GA->Z.92
88        auch wieder WEG:, un:d:; (.) .h:
89   GA   [xx-      ]
90   EB   [es kOmmen] ja genug NEUe;
91        und wenn die STÖren, dann:; (.)
92        schmEIsst <<p>man %se mal irgendwo hIn.>
     eb   >Blick GA---------%..Blick CW---------->
```

Bild #40

Bild #41

```
93        %(0.6)%#40
     eb   %nickt, Schulterzucken%
94   CW   [DU- ä- $#41(.)
95   PB   [<<p>((Lachen auf "o"))->Z.98
    kam   >-------$Nahe CW&GA->Z.116
     ga   >Blick EB--->
96   GA   +<<p>ja->)*
     ga   +nickt---->
     cw   >runter---*..Blick GA->
```

Bild #42

Bild #43

```
97        [(0.3)+(0.9)#42*(0.4)[+(0.4)]#43(0.2)
98    PB  [->((Lachen, vereinzelte 'oh'))-->Z.104
99    CW                        [+.h:  ]
      ga  >EB---+...Blick Publikum------------>
      ga        +'tja'Display, nickt---------->
      ga                         +..lHand Geste>
      cw  >Blick GA------*...Blick EB--------->
100   EB  ja(h)a + d(h)is,+
      ga  >lHand-+...zeigt zu EB+,,,
      ga  >'tja'-Display--+
101       (0.25)
102   EB  [IS so;                    ]
103   GA  [+sie *mEInen=<<acc>ich hab] mir#44das AUS+gedacht;>=
104   PB  [<<f>((Lachen))---------------------------------->]'
      ga   +lHand zeigt auf sich-------------------+..zu EB->
      ga  >Blick Publikum/Kamera-------------------+,,,,,,
      cw  >EB---*.....Blick GA--->
105   GA   =#45das+IS sO.]'
      ga           +..Blick Publikum/Kamera, nickt leicht->
```

Bild #44

Bild #45

```
106       [(0.2)#46(0.2)*(0.1)[(0.2)](0.2)
107   PB  [<<decres>((Lachen))--------->Z.110]'
108   CW                       [+.h  ]
      cw  >Blick GA-----*...Blick EB->116
      ga  >Blick Publikum------+,,,,runter->Z.110
109   GA  ne,
110       (0.2)[(0.2)]+(0.2)]'
111   CW        [.h   ]
      ga  >runter-----+..Publikum/Kamera->Z.116
```

```
112  GA   das war der LANDfunk.
113       +#47(0.1)
     ga   +lächelt->>
     ga   +zieht Augenbrauen hoch->
```

Bild #46

Bild #47

```
114  CW   .hf::
115       [*(0.7)-----------][(0.4)+(0.2)
116  PB   [<<ff>((Lachen))->][$<<decr>((Lachen))>-->]'
117  EB                     [%.hE#48
    kam   >Nahe CW&GA---------$Nahe EB-------------->
     ga   >Publikum/Kamera---------+...EB---------->
     cw   *,,Blick n/oben---->
     eb                      %Blick GA-------------->
118  CW   EvA:,%(0.25) w:ürde sehr$gErne-]' (0.2)
    kam   >Nahe EB----------------$Halbnahe Tisch/rechts->>
     eb   >GA--%--Blick CW-------->>
119       *auf dem LAND leben.
     cw   *..Blick EB----->>
120  EB   mhm_hm,#49
```

Bild #48

Bild #49

Während er die Rede des Sohnes des Kaninchenzüchters wiedergibt, legt GA beide Hände auf CWs Arm, klopft mehrmals "beschwichtigend" darauf und rückt näher an CW heran (66-67, Bilder #34-#35). GA stellt so einen Dialog dar, in dem CW den Züchter und er selbst den Sohn verkörpert (s. sein Blick zu CW, während er zum Züchter "spricht", 66, Bild #34). Entsprechend dreht er sich nun von ihr weg, als er sich in der Figur des Sohnes an sein erzähltes Ich wendet (67, Bild #35). Da er diese fiktive Verkörperung links von sich ansiedelt, schaut er nun nach vorne und Richtung Kamera bzw. Studio-/Fernsehpublikum, sodass sein Mienenspiel für dieses sichtbar und an dieses adressiert ist. Als er in der Rolle des Sohnes den Vater

entschuldigt, hebt GA die Augenbrauen, nickt, schüttelt leicht den Kopf und schiebt CW etwas von sich weg, schließlich fügt er eine wegwerfende Geste (vgl. Kendon 2004:248ff.) hinzu und beginnt gekünstelt zu lachen sowie ein eher starres Grinsen aufzusetzen (67, 69, s. Bild #36).

CW wirkt hierbei nicht aktiv mit und positioniert sich somit als Beobachterin dieser Aufführung (s. auch ihren Gesichtsausdruck Bilder #34-#35), zumal sie durch GAs Griff weniger Bewegungsmöglichkeiten hat (vgl. DeStefani 2007). Dass diese Inszenierung nun stärker an das Publikum gerichtet ist, zeigt auch dessen frühe Reaktion (Lachen ab 68), dann erst folgt CW mit einem Lächeln (69, s. Bild #36) sowie EB mit einigen Lachpartikeln (70). Interessanterweise scheint EB explizit auf GAs Adressierung zu reagieren, da er sie während seines inszenierten Lachens kurz anblickt (Ende 69). Schnell wechselt die Kamera nun auf eine Nahe von EB (70, vgl. Bild #37), diese legt aber nach dem Lachen ihren Kopf schräg und zeigt so an, dass sie das Wort zu diesem Zeitpunkt nicht ergreift (73, Bild #37). Jede scherzhafte Äußerung von GA wird vom Publikum mit einem kurzen Lachen beantwortet (68, 72, 75).

Nach der letzten Reaktion auf die wiedergegebene Rede des Sohnes (74) liegt ein erster möglicher Abschluss der Erzählung vor. Dies wird durch Ressourcen der medialen Theatralität darin sichtbar gemacht, dass die Kameraeinstellung wieder auf den ganzen Tisch wechselt (74, vgl. 19-20, Bild #9, Auszug 2) und EB ihren Blick von GA abwendet und nach unten schaut (s. Bild #38). In der Tat lehnt sie sich nun leicht am Tisch vor und ergreift das Wort (76). Sie wird allerdings von GA unterbrochen, der, sobald EB ihren Blick von ihm abgewendet hat, zu CW schaut (75) und die Klimax in kondensierter Form verbal, mimisch, prosodisch und gestisch wiederholt (77, Bild #38, vgl. 59): Prosodisch reproduziert GA die bereits zuvor dargestellte "Aufregung" des Züchters durch eine laute, gepresste und sich überschlagende Stimme, mit der er den negativ besetzten Kernausdruck *AUSlese;* wiederholt. Er nimmt erneut einen durch nach unten gezogene Mundwinkel verzerrten Gesichtsausdruck an und wiederholt die Hin-und Herbewegung der rechten Hand mit gelockertem Handgelenk (vgl. Bild #29), jedoch nur zweimal (und diesmal auf Gesichtshöhe), so dass die Geste das Schlagwort rhytmisch begleitet. Durch dieses Recyceln von Versatzstücken aus der vorherigen Erzählung vollzieht er eine narrative Nachverbrennung: Die Chronologie der erzählten Ereignisse wird durch die Wiederholung bereits wiedergegebener Rede durchbrochen, auch der Teilnehmerrahmen wird gewechselt, da nun CW als primäre Adressatin selegiert wird. Durch die konzise Reprise des multimodalen *reenactments* werden zentrale Ästhetisierungsverfahren fokussiert; die Nachverbrennung verweist somit noch einmal auf die Unterhaltsamkeit der vorhergehenden Erzähung. Gleichzeitig wird das "Skandalon" und damit die evaluierende Perspektivierung des Kaninchenzüchters wiederholt. Die narrative Nachverbrennung wird somit ausschließlich von GA vollzogen.

Nach einer kurzen Pause, in der das Lachen des Publikums weiter abebbt und auch von CW keine Antwort auf die multimodale Nachverbrennung erfolgt (78-79), vollzieht GA alleine eine Bewertung des Erzählten (*WAHNsinn*., 80). Dies markiert auch für CW das Ende der Erzählung, da sie daraufhin den Blick von GA zu EB wendet (81). Kurz darauf schaut auch GA zu EB, die ihn ebenfalls wieder anblickt (81, Bild #39) – und nun ihren zuvor ausgesetzten Redebeitrag ausführt (82). In diesem bewertet sie allerdings nicht die humoristische Aufführung der

Erzählung, sondern geht auf die Regelhaftigkeit solchen Verhaltens im ländlichen Raum ein, bezieht sich also eher auf den faktischen Hintergrund der Erzählung (82-83, 86-88, 90-92).

Auch GA behandelt die Erzählung nun als abgeschlossen, da er sich als Rezipient von EBs Turn durch minimale Antworten und Nicken aligniert (84, 85, 89) und mit der rechten Hand nach seinem Sektglas greift (83). So ist es wenig überraschend, dass die Kamera nun EB fokussiert (ab 86), die ihren Blick zwischen GA und CW hin- und herwandern lässt. In einem möglichen Versuch, den pragmatischen Umgang mit Tieren bzw. mit deren Tötung in der Darstellung abzumildern, beendet EB ihren langen Beitrag mit einer eher saloppen Formulierung (92), gefolgt von einem Schulterzucken und Nicken (93, Bild #40). Der hier sicht- und hörbare redeübergaberelevante Punkt wird sowohl von CW, die zu einem neuen Beitrag und möglicherweise neuen Sequenz ansetzt (94, s. Bild #41), als auch durch die Kameraarbeit als solcher behandelt (Wechsel der Einstellung auf CW und GA, 94). Allerdings weist das Lachen des Publikums (95, ein das Makabre der Aussage bewertende Lachen auf "oh") auf eine mögliche Weiterbearbeitung von EBs Beitrag hin. Hier knüpft GA an, indem er nach einem kurzen *response token* zum Publikum schaut und ein bewertenden Gesichtsausdruck zur Schau stellt: Er presst die Lippen zusammen, hebt die Augenbrauen und nickt leicht (97, Bild #42), später verweist er mit geöffneter Hand auf EB (97, Bild #43).

Da CW ihren neuen Beitrag nach GAs Intervention aussetzt und zu ihm schaut (97, Bild #42), kann GA nun die Interaktion mit dem Publikum ausbauen. Seinen Gesichtsausdruck begleiten weitere "ohs" und Gelächter des Publikums (98). Parallel hierzu versucht CW dreimal erfolglos, zu einer neuen Sequenz überzuleiten (deutlich am Einatmen und ihrer Rückorientierung zu EB, 99, s. Bild #43, 108, 111). Nun versucht EB einen *account* für ihre Aussage zu formulieren, reagiert also auf GAs bewertende Inszenierung (100, 102). Dies baut GA jedoch aus, indem er, immer noch den gleichen Gesichtsausdruck tragend, mit dem Zeigefinger seiner linken Hand auf EB zeigt (100) und die "negative" Bewertung ihrer Aussage noch steigert. Dies wird konsequenterweise von lauterem Lachen des Publikums beantwortet (104), während GA, zunächst auf sich (Bild #44), dann nochmals auf EB zeigend (Bild #45), den Wahrheitsgehalt seiner vorherigen Erzählung explizit untermalt und somit nochmals die Klimax in Erinnerung ruft (103, 105).

GA knüpft mit einem letzten Beitrag an die Erzählung an und bringt so seine Ko-Moderatorin zweimal kurz vor der Wortübernahme zum Abbruch (108-112). Sein letzter Beitrag – *das war der LANDfunk.* (112) – wird von GA in einem neutralen Tonfall vorgetragen, mit dem er – auch durch seinen nun zum Publikum gerichteten Blick (ab Ende 110) – eine Art Nachrichtenmoderator mimt und so das von EB zuvor Gesagte als Aussenstehender scheinbar neutral kommentiert. Er setzt jedoch gleich danach ein immer deutlicheres und lange anhaltendes Lächeln auf und hebt seine Augenbrauen (113, Bild #46 und #47), was mit dem "neutral-informativen" Tonfall zuvor deutlich kontrastiert und so weiteres Lachen projiziert. Das Lachen im Publikum brandet in der Tat erneut auf (116), und der Einstellungswechsel auf EB (die kurz hörbar lacht, 117, Bild #48) manifestiert eine Erwartung der Regie, dass EB nochmals an GAs Frotzelei anknüpfen könnte. Im andauernden Decrescendo des Lachens ergreift nun aber CW erneut und diesmal erfolgreich das Wort, indem sie den Gast indirekt anspricht (118). EB wendet daraufhin ihren Blick zu CW, und auch die Kameraeinstellung geht nun in eine der Grundeinstellungen

auf den ganzen Tisch zurück (118, Bild #49). Hier ist zu sehen, dass eine neue Frage-Antwort-Sequenz zwischen CW und EB folgt und GA sich als Erzähler endgültig zurückgezogen hat.

Der Ausstieg aus der Erzählung zeigt eine Orientierung der Interagierenden auf der Studiobühne an der Struktur alltäglicher sowie medialer Interaktion. Zwar reagieren CW, EB und das Publikum auf die narrative Klimax durch Lachen, es kommt jedoch zu keiner Bewertung oder aber einem Ausbau der Anekdote, wie es in Alltagsgespräch häufig ist (vgl. König/Oloff 2018). Zwar versucht GA durch eine narrative Reprise der Klimax nochmals eine elaboriertere Reaktion von seiner Ko-Moderatorin zu erlangen; die Erzählung findet mit seiner eigenen Bewertung jedoch zu einem möglichen ersten Abschluss. Die darauf folgende Gelegenheit für EB, durch eine zweite Geschichte an die Erzählung anzuknüpfen (*second story,* wie in der Alltagsinteraktion häufig, vgl. Sacks 1995(II): 249ff.), wird nicht genutzt, stattdessen realisiert sie einen auf den faktischen Inhalt der Erzählung bezogenen Redebeitrag. Hier knüpft GA erfolgreich an und gestaltet nun eine weitere narrative Nachverbrennung in Interaktion mit dem Publikum aus, wobei er den Anfang einer neuen Frage-Antwort Sequenz durch CW verzögert. In dieser zweiten Nachverbrennung wendet sich GA also dem äußeren Kommunikationskreis des Studiopublikums zu, adressiert durch seinen Blick in die Kamera – im Sinne einer parasozialen Interaktion (vgl. Hippel 1992) – aber auch das Fernsehpublikum direkt. Die Kamera fokussiert ihn hierbei wiederum durch ein *close-up.* Es zeigt sich somit, dass die Kamera das narrative theatrale Geschehen auf der Studiobühne nicht nur einfängt, sondern durch die Wahl spezifischer Einstellungen konturiert und mitkonstituiert. Darüber hinaus nutzt der Erzähler die Möglichkeiten der massenmedialen Übertragung aktiv als Ressource für die Adressierung bei der Nachbewertung des Erzählgegenstands.

5. Diskussion und Fazit

Die hier durchgeführte exemplarische Untersuchung einer im Rahmen einer TV-Unterhaltungssendung hervorgebrachten Erzählung hat sich zum einen zum Ziel gesetzt, eine Beschreibung theatraler Ressourcen zur körperlich-verbalen Aufführung narrativ-rekonstruierender Handlungen vorzunehmen (vgl. Abschnitt 2.2 zu Theatralität als Interaktionsmodalität). Erzählen in räumlich-zeitlicher Ko-Präsenz der Interagierenden vollzieht sich nicht allein durch eine verbale Rekonstruktion von Erlebnissen. Vielmehr nutzen die ErzählerInnen zusätzlich zahlreiche prosodische und körperlich-materielle Ressourcen, die das Erzählgeschehen auf die Bühne der aktuellen Interaktionssituation bringen. Im Rahmen der Detaillierungsphase einer Erzählung kann eine vergangene Interaktion als *re-enactment* (vgl. Sidnell 2006) in einem Format der direkt wiedergegebenen Wechselrede für die anderen InteraktionsteilnehmerInnen nachvollziehbar gemacht werden. In dem hier analysierten Beispiel belegt insbesondere die Stilisierung des Sprechstils des Züchters den Aufführungscharakter dieses theatralen Verfahrens. Eine analytische Fokussierung auf die auditiven Theatralitätsressourcen würde jedoch zu kurz greifen: Ebenso müssen das Blickverhalten, gestische Ausdrucksressourcen sowie die körperliche Ausrichtung der Interagierenden zueinander erfasst werden. Diese werden nicht nur für die Rederechtsorganisation und den Einstieg in die Narration einge-

setzt, sondern sie spielen ebenfalls eine Rolle bei der Aufführung der Erlebnisrekonstruktion: ErzählerInnen verankern durch diese Ressourcen Verweise auf den eigenen Körper in der erzählten Welt (vgl. Sidnell 2006; Thompson/Suzuki 2014). In dem vorliegenden Ausschnitt ist auffällig, dass in schneller Abfolge zahlreiche unterschiedliche deiktische Verankerungen realisiert werden: GA nutzt seinen Körper, um die Erzählfiguren des Züchters, seines Sohns und seines Ichs in der rekonstruierten Situation darzustellen und um äußere Eigenheiten des beschriebenen Hasen zu lokalisieren. Zugleich rekrutiert er über die Berührung und die Zuwendung zu CW diese als weitere Figur in der Erzählung. Das Beispiel dokumentiert also eine mögliche Bündelung und damit eine Verdichtung zahlreicher Theatralisierungsressourcen in *face-to-face*-Interaktionen.

Zum anderen wurden anhand der exemplarischen Analyse Besonderheiten des massenmedialen Erzählens erfasst. Ein solches Vorgehen fußt auf der Annahme, dass die untersuchte narrative Sequenz nicht als kamerabasierte Dokumentation eines Gesprächsausschnitts konzeptualisiert werden kann. Vielmehr manifestiert sich in zweierlei Hinsicht, dass massenmediales Erzählen sowohl durch seine vorbereitende Inszenierung für das untersuchte Sendungsformat als auch durch die tatsächliche Aufführung im Fernsehen geprägt ist (vgl. Abschnitt 2.3 zur medialen Theatralität): Zunächst liegt eine mediale Ausformung des Erzählens durch seine Einbettung in eine Unterhaltungssendung vor Studiopublikum vor. In diesem spezifischen Kontext sind Erzählungen durch eine Funktionalisierung für die Sendungszwecke geprägt, die Interagierenden auf der Studiobühne behandeln die Narration anders als dies etwa für Alltagsnarrationen beschrieben ist (vgl. König/Oloff 2018): In dem gegebenen Beispiel zeigt sich ein insgesamt schwaches *uptake* der Erzählung durch die Rezipientinnen im inneren Kommunikationskreis. Sie stellen keine Nachfragen oder zeigen andere Ansätze zu einer Unterbrechung der Erzählung. Ebenso nehmen sie keine ausgedehnte Nachbearbeitung der Erzählung vor, eine verbale Goutierung der Erzählung wird nur durch den Erzähler selbst vorgenommen. Es folgt zudem keine *second story*, in denen die Rezipientinnen von ähnlichen Erlebnissen erzählen, sondern es wird ein thematischer Anschluss in ernster Interaktionsmodalität realisiert. Die Rezipientinnen auf der Studiobühne verhalten sich damit insgesamt gerade nicht als Ko-ErzählerInnen (vgl. Goodwin 2007), sondern zeigen, dass sie nicht alleinige Adressatinnen der Erzählung sind. In diesem Verhalten spiegelt sich eine Sichtbarmachung der Polyadressiertheit der Erzählung wider: Das narrative Geschehen ist erkennbar (auch durch explizite Adressierungsverfahren, durch Blicksteuerung und körperliche Positionierungen) an verschiedene Publika gerichtet. Die Erzählung ist damit sowohl für die Interaktion im inneren Kommunikationskreis des Gesprächs auf der Studiobühne als auch für die Interaktion mit dem Publikum im Studio und die parasoziale Interaktion mit dem Fernsehpublikum (s. auch die in diesem Beitrag in Abschnitt 2.2. zitierten Ausführungen Goffmans) ausgestaltet. Beim massenmedialem Erzählen müssen also andere kommunikative Aufgaben bewältigt werden als beim Erzählen in alltäglichen *face-to-face*-Interaktionen.

Ferner haben die vorliegenden Analysen aufgezeigt, wie stark die Kameraarbeit an der Konstitution der Erzählaktivität sowie an der Kontextualisierung von (antizipierten) Sprecherrollen beteiligt ist (vgl. Abschnitt 3. zur Spezifik des multimodalen Erzählens im Fernsehen). Durch die Wahl der Perspektive auf das Erzählgeschehen und die Wahl des Bildausschnitts erzählt die Kamera gleichsam mit. Sie

instanziiert den Erzähler beispielweise durch ein *close-up* als primären Sprecher, wechselt aber die Einstellung, wenn die Erzählaktivität für eine potenzielle *turn-by-turn*-Nebensequenz ausgesetzt wird, wenn weitere InteraktionsteilnehmerInnen als Figuren eingesetzt werden oder wenn diese eine affiliative Reaktion auf die unterhaltende Erzählung sichtbar aufzeigen. Die Kamera fängt nicht nur gegebene Reaktionen oder Turnübernahmen ein, sondern antizipiert diese auf Basis des verbalen Geschehens merklich. Ebenso ist die Kamera an der Kommunikation der Grenzen der Erzählung beteiligt, indem sie das Ende der Erzählung durch die Wahl der Halbtotalen oder Totalen als Kameraeinstellung kontextualisiert.

In der bisherigen medien- und interaktionslinguistischen Forschung ist nur in Ansätzen untersucht worden, wie die Aktivität des Erzählens durch Mittel der medialen Inszenierung und Aufführung ko-konstituiert wird. Gerade im Vergleich zwischen alltäglichem und medialem Erzählen wird deutlich, welche spezifischen kommunikativen Anforderungen durch die verschiedenen Partizipationsrollen beim medialen Erzählen bearbeitet werden müssen und wie verschiedene multimodal-theatrale Inszenierungs- und Aufführungsverfahren koordiniert werden.

6. Literatur

Atkinson, J. Maxwell (1984): Public speaking and audience response: some techniques of inviting applause. In: Atkinson, J. Maxwell / Heritage, John (Hrsg.), Structures of Social Action. Studies in Conversation Analysis. Cambridge: Cambridge University Press, 370-410.

Bergmann, Jörg (1991): Goffmans Soziologie des Gesprächs und seine ambivalente Beziehung zur Konversationsanalyse. In: Hettlage, Robert / Lenz, Karl (Hrsg.), Erving Goffman – Ein soziologischer Klassiker der zweiten Generation. Bern, Stuttgart: Verlag Paul Haupt, 301-326.

Bohle, Ulrike (2007): Das Wort ergreifen, das Wort übergeben. Explorative Studie zur Rolle redebegleitender Gesten in der Organisation des Sprecherwechsels. Berlin: Weidler Buchverlag.

Broth, Mathias (2008a): The 'listening shot' as a collaborative practice for categorizing studio participants in a live TV-production. In: Ethnographic Studies 10, 69-88.

Broth, Mathias (2008b): The studio interaction as a contextual resource for TV-production. In: Journal of Pragmatics 40, 904-926.

Broth, Mathias (2009): Seeing through screens, hearing through speakers. Managing distant studio space in television control room interaction. In: Journal of Pragmatics 41, 1998-2016.

Burger, Harald / Luginbühl, Martin (2014): Mediensprache. Eine Einführung in die Sprache und Kommunikationsformen der Massenmedien. Berlin, Boston: de Gruyter.

Buss, Mareike (2009): Theatralität – Performativität – Inszenierung. Zur Einführung in den Band. In: Buss, Mareike / Habscheid, Stephan / Jautz, Sabine / Liedtke, Frank / Schneider, Jan (Hrsg.), Theatralität des sprachlichen Handelns. Eine Metaphorik zwischen Linguistik und Kulturwissenschaften. München: Fink, 11-31.

Buss, Mareike / Habscheid, Stephan / Jautz, Sabine / Liedtke, Frank / Schneider, Jan (Hrsg.) (2009): Theatralität des sprachlichen Handelns. Eine Metaphorik zwischen Linguistik und Kulturwissenschaften. München: Fink.

Camus, Laurent (2015): Réaliser en direct : une vidéo-ethnographie de la production interactionnelle du match de football télévisé depuis la régie. Paris, Télécom ParisTech.

Chovanec, Jan (2016): 'It′s quite simple, really'. Shifting forms of expertise in TV documentaries. In: Discourse, Context & Media 13, 11-19.

DeStefani, Elwys (2007): La suspension du geste comme ressource interactionnelle. In: Mondada, Lorenza (Hrsg.), Proceedings of the Interacting Bodies Conference (Lyon, 15.-18. 6. 2005). Lyon: Laboratoire ICAR.

Dörner, Andreas / Vogt, Ludgera / Bandtel, Matthias / Porzelt, Benedikt (Hrsg.) (2015): Riskante Bühnen. Wiesbaden: Springer Fachmedien Wiesbaden.

Ehmer, Oliver (2011): Imagination und Animation. Die Herstellung mentaler Räume durch animierte Rede. Berlin, New York: de Gruyter.

Ekström, Mats (2016): Medical authority and ordinary expertise. The changing forms of doctors' talk in Swedish public service television 1983-2013. In: Discourse, Context & Media 13, 20-28.

Ekström, Mats / Lundell, Åsa Kroon (2011): The joint construction of a journalistic expert identity in studio interactions between journalists on TV news. In: Text & Talk 31, 661-681.

Ekström, Mats / Patrona, Marianna (Hrsg.) (2011): Talking Politics in Broadcast Media. Cross-Cultural Perspectives on Political Interviewing, Journalism and Accountability. Amsterdam: Benjamins.

Eriksson, Göran (2010): Politicians in celebrity talk show interviews. The narrativization of personal experiences. In: Text & Talk 30, 529-551.

Eriksson, Göran (2016): The 'ordinary-ization' of televised cooking expertise. A historical study of cooking instruction programmes on Swedish television. In: Discourse, Context & Media 13, 29-39.

Fischer-Lichte, Erika (Hrsg.) (2004): Theatralität als Modell in den Kulturwissenschaften. Tübingen: Francke.

Ford, Cecilia E. / Fox, Barbara (2010): Multiple practices for constructing laughables. In: Barth-Weingarten, Dagmar / Reber, Elisabeth / Selting, Margret (Hrsg.), Prosody in Interaction. Amsterdam: Benjamins, 338-368.

Glenn, Philip (2003): Laughter in Interaction. Cambridge: Cambridge University Press.

Goffman, Erving (1956): The Presentation of Self in Everyday Life. Edinburgh: University of Edinburgh.

Goffman, Erving (1972): Relations in Public. New York: Harper.

Goffman, Erving (1974): Frame Analysis. An Essay on the Organization of Experience. Boston: Northeastern University Press.

Goffman, Erving (1977): Rahmen-Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Goffman, Erving (1979): Footing. In: Semiotica 25, 1-29.

Goffman, Erving (2010): Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag. München: Piper.

Goodwin, Charles (1981): Conversational Organization. Interaction between Speakers and Hearers. New York: Academic Press.

Goodwin, Charles (2007): Interactive footing. In: Holt, Elizabeth / Clift, Rebecca (Hrsg.), Reporting Talk. Reported Speech in Interaction. Cambridge: Cambridge University Press, 16-46.

Goodwin, Charles (2015): Narrative as Talk-in-Interaction. In: Fina, Anna de / Georgakopoulou, Alexandra (Hrsg.), The Handbook of Narrative Analysis. Chichester: Wiley Blackwell, 197-218.

Goodwin, Marjorie H. (1990): He-said-she-said. Talk as Social Organization Among Black Children. Bloomington: Indiana University Press.

Gülich, Elisabeth / Hausendorf, Heiko (2000): Vertextungsmuster: Narration. In: Brinker, Klaus / Antos, Gerd / Heinemann, Wolfgang / Sager, Sven F. (Hrsg.), Text- und Gesprächslinguistik. Ein internationales Handbuch zeitgenössischer Forschung. 1. Halbband. New York, Berlin: Walter de Gruyter, 369-385.

Günthner, Susanne (2002): Stimmenvielfalt im Diskurs: Formen der Stilisierung und Ästhetisierung in der Redewiedergabe. In: Gesprächsforschung. Online-Zeitschrift zur verbalen Interaktion 3, 59-80.

Hippel, Klemens (1992): Parasoziale Interaktion. Bericht und Bibliographie. In: Montage/av. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation 1, 135-149.

Holly, Werner (1979): Imagearbeit in Gesprächen. Zur linguistischen Beschreibung des Beziehungsaspekts. Tübingen: Niemeyer.

Honda, Atsuko (2010): Storytelling in a Japanese television talk show. A host's responsive behavior as a resource for shaping the guest's story. In: Szatrowski, Polly E. (Hrsg.), Storytelling across Japanese Conversational Genre. Amsterdam: Benjamins, 183-209.

Hutchby, Ian (2006): Media Talk. Conversation Analysis and the Study of Broadcasting. Maidenhead: Open University Press.

Jefferson, Gail (1978): Sequential aspects of storytelling in conversation. In: Schenkein, Jim (Hrsg.), Studies in the Organization of Conversation. New York: Academic Press, 79-112.

Kallmeyer, Werner / Schmitt, Reinhold (1996): Forcieren oder: Die verschärfte Gangart. In: Kallmeyer, Werner (Hrsg.), Gesprächsrhetorik. Rhetorische Verfahren im Gesprächsprozeß. Tübingen: Narr, 19-118.

Kendon, Adam (2004): Gesture: Visible Action as Utterance. Cambridge: Cambridge University Press.

Keppler, Angela (1994): Tischgespräche. Über Formen kommunikativer Vergemeinschaftung am Beispiel der Konversation in Familien. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Keppler, Angela (2015): Das Fernsehen als Sinnproduzent. Soziologische Fallstudien. Berlin: de Gruyter.

König, Katharina / Oloff, Florence (2018): Die Multimodalität alltagspraktischen Erzählens. In: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 48(2), 277-307.

Koutsombogera, Maria / Papageorgiou, Harris (2009): Multimodality Issues in Conversation Analysis of Greek TV Interviews. In: Esposito, Anna / Hussain, Amir / Marinaro, Maria / Martone, Raffaele (Hrsg.), Multimodal Signals: Cognitive and Algorithmic Issues. Heidelberg: Springer, 40-46.

Labov, William / Waletzky, Joshua (1967): Narrative Analysis: Oral Versions of Personal Experience. In: Helm, J. (Hrsg.), Essays on the verbal and visual arts. Seattle, London: University of Washington Press, 12-44.

Lerner, Gene H. (2002): Turn-sharing. The coral co-production of talk-in-interaction. In: Ford, Cecilia E. / Fox, Barbara A. / Thompson, Sandra A. (Hrsg.), The Language of Turn and Sequence. New York: Oxford University Press, 225-256.

Livingstone, Sonia M. / Lunt, Peter K. (1994): Talk on Television. Audience Participation and Public Debate. London, New York: Routledge.

Local, John / Walker, Gareth (2002): Rushthroughs as a resource for the production of multi-unit, multi-action turns. EuroConference on Linguistic Structures and their Deployment in the Organisation of Conversation, Helsinki.

Lorenzo-Dus, Nuria (2009): Television Discourse. Analysing Language in the Media. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Luginbühl, Martin (2007): Conversational violence in political TV debates: Forms and functions. In: Journal of Pragmatics 39, 1371-1387.

Matwick, Keri / Matwick, Kelsi (2014): Storytelling and synthetic personalization in television cooking shows. In: Journal of Pragmatics 71, 151-159.

Mazeland, Harrie (2007): Parenthetical sequences. In: Journal of Pragmatics 39, 1816-1869.

Mondada, Lorenza (2018): Multiple temporalities of language and body in interaction. Challenges for transcribing multimodality. In: Research on Language and Social Interaction 51(1), 85-106.

Mondada, Lorenza (2009): Video recording practices and the reflexive constitution of the interactional order. Some systematic uses of the split-screen technique. In: Human Studies 32, 67-99.

Müller, Klaus (1992): Theatrical moments. On contextualizing funny and dramatic moods in the course of telling a story in conversation. In: Auer, Peter / DiLuzio, Aldo (Hrsg.), The contextualization of language. Amsterdam: Benjamins, 199-221.

Norrick, Neal R. (2010): Listening practices in television celebrity interviews. In: Journal of Pragmatics 42, 525-543.

Norrick, Neal R. (2011): Conversational recipe telling. In: Journal of Pragmatics 43, 2740-2761.

Porzelt, Benedikt (2013): Politik und Komik. "Fake-Politiker" im Bundestagswahlkampf. Berlin: LIT.

Quasthoff, Uta M. (1980): Erzählen in Gesprächen. Linguistische Untersuchungen zu Strukturen und Funktionen am Beispiel einer Kommunikationsform des Alltags. Tübingen: Narr.

Quasthoff, Uta M. (2001): Erzählen als interaktive Gesprächsstruktur. In: Brinker, Klaus / Antos, Gerd / Heinemann, Wolfgang / Sager, Sven F. (Hrsg.), Text- und Gesprächslinguistik. Ein internationales Handbuch zeitgenössischer Forschung. 2. Halbband. Berlin, New York: de Gruyter, 1293-1309.

Sacks, Harvey (1995): Lectures on Conversation. Volume II. Oxford, UK: Wiley-Blackwell.

Scharloth, Joachim (2009): Theatrale Kommunikation als Interaktionsmodalität. In: Buss, Mareike / Habscheid, Stephan / Jautz, Sabine / Liedtke, Frank / Schneider, Jan (Hrsg.), Theatralität des sprachlichen Handelns. Eine Metaphorik zwischen Linguistik und Kulturwissenschaften. München: Fink, 337-356.

Schmidt, Axel (2011): Medien – Interaktion. Zum Zusammenhang von Handeln und Darstellen am Beispiel faktualer Fernsehformate. Baden-Baden: Nomos.

Schmidt, Axel (2012): Das "Reality-Prinzip". Programmatisches Plädoyer für die Kombination produkt- und produktionsanalytischer Zugänge in der Erforschung faktualer TV-Formate. In: Medien & Kommunikationswissenschaft 60, 362-391.

Schmitt, Reinhold / Petrova, Anna Aleksandrovna (2015): Zur Positionierung von Talkshowgästen in einer Sendung von Maybrit Illner. In: Vestnik Volgogradskogo Gosudarstvennogo Universiteta: naucno-teoreticeskij zurnal 29, 60-75.

Schwitalla, Johannes (2006): Gespräche über Gespräche. Nach- und Nebengespräche über ausgeblendete Aspekte einer Interaktion. In: Gesprächsforschung. Online-Zeitschrift zur verbalen Interaktion 7, 229-247.

Selting, Margret / Auer, Peter / Barth-Weingarten, Dagmar / Bergmann, Jörg / Bergmann, Pia et al. (2009): Gesprächsanalytisches Transkriptionssystem 2 (GAT 2). In: Gesprächsforschung. Online-Zeitschrift zur verbalen Interaktion 10, 353-402.

Selting, Margret (2017): The display and management of affectivity in climaxes of amusing stories. In: Journal of Pragmatics 111, 1-32.

Sidnell, Jack (2006): Coordinating gesture, talk, and gaze in reenactments. In: Research on Language and Social Interaction 39, 377-409.

Spiegel, Carmen (2011): Streit. Eine linguistische Untersuchung verbaler Interaktionen in alltäglichen Zusammenhängen. Mannheim: Verlag für Gesprächsforschung.

Stivers, Tanya (2008): Stance, alignment, and affiliation during storytelling: When nodding is a token of affiliation. In: Research on Language and Social Interaction 41, 31-57.

Stukenbrock, Anja (2014): Pointing to an 'empty' space. Deixis am Phantasma in face-to-face interaction. In: Journal of Pragmatics 74, 70-93.

Stukenbrock, Anja (2015): Deixis in der face-to-face-Interaktion. Berlin/Boston: de Gruyter.

Tanaka, Hiroko (2006): Turn-taking in Japanese television interviews. A study on interviewers' strategies. In: Pragmatics 16, 361-398.

Thompson, Sandra A. / Suzuki, Ryoko (2014): Reenactments in conversation. Gaze and recipiency. In: Discourse Studies 16, 816-846.

Thornborrow, Joanna (1997): Having their say: The function of stories in talk-show discourse. In: Text 17, 241-262.

Thornborrow, Joanna (2001): Authenticating talk: Building public identities in audience participation broadcasting. In: Discourse Studies 3, 459-479.

Thornborrow, Joanna (2015): The Discourse of Public Participation Media. From Talk Show to Twitter. London, New York: Routledge.

Weidner, Beate (2017a): Zwischen Information und Unterhaltung. Multimodale Verfahren des Bewertens im Koch-TV. In: Gesprächsforschung. Online-Zeitschrift zur verbalen Interaktion 18, 1-33.

Weidner, Beate (2017b): Kommunikative Herstellung von Infotainment. Gesprächslinguistische und multimodale Analysen einer TV-Kochsendung. Berlin, Boston: de Gruyter.

Wengeler, Martin (2017): Wortschatz I: Schlagwörter, politische Leitvokabeln und der Streit um Worte. In: Roth, Kersten Sven (Hrsg.): Handbuch Sprache in Politik und Gesellschaft. Berlin/Boston: de Gruyter, 22-46.

Willems, Herbert (Hrsg.) (2009a): Theatralisierung der Gesellschaft. Band 2: Medientheatralität und Medientheatralisierung. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.

Willems, Herbert (2009b): Theatralität als (figurations-)soziologisches Konzept: Von Fischer-Lichte über Goffman zu Elias und Bourdieu. In: Willems, Herbert (Hrsg.), Theatralisierung der Gesellschaft. Band 1: Soziologische Theorie und Zeitdiagnose. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 75-110.

Dr. Florence Oloff
University of Oulu
Faculty of Humanities
P.O. Box 1000
FI-90014 University of Oulu

florence.oloff@oulu.fi

Dr. Katharina König
Westfälische Wilhelms-Universität Münster
Germanistisches Institut – Abteilung Sprachwissenschaft
Schlossplatz 34
D-48143 Münster

katharina.koenig@uni-muenster.de

Veröffentlicht am 2.11.2018
© Copyright by GESPRÄCHSFORSCHUNG. Alle Rechte vorbehalten.