

Erzählen inszenieren.

Ein Theatermonolog als multimodale Leistung des Interaktionsensembles auf der Probebühne*

Maximilian Krug (Duisburg-Essen)

Abstract

Narrating is a crucial activity in theatre rehearsals. Through this activity, narratives are performed, expanded, reinterpreted, or even completely improvised. The communicative practices used by theatre professionals to develop a play as a theatrical narrative have rarely been researched, both in linguistics and theatre studies. Therefore, this paper addresses how actors, directors, and other members of a theatre production collectively develop monologues as self-contained narratives within a play. The research focuses on how narrators and listeners, as an interactional ensemble, use multimodal actions to realize such monologues. Surprisingly, the co-narrators don't appear to imagine their future audience but construct the narrations *in situ* with and for the present members. This observation especially becomes evident when mobile eye-tracking glasses measure the co-narrators' gaze behavior. It shows that members of a theatre rehearsal perform different activities (e. g., improvising, reading, prompting, instructing, discussing, monitoring) with regard to local interactional requirements. This paper illustrates the procedures with which theatre-makers produce monologues as multimodal narratives and highlights the differences that distinguish such narratives in theatre from spontaneous everyday storytellings.

1 Theater als Plattform des Erzählens

Theater bieten seit mehreren tausend Jahren Plattformen des Erzählens, in denen kontinuierlich neue Stoffe entwickelt und alte Geschichten neu interpretiert werden. Umso überraschender ist es, dass gemeinsam entwickelte und er-/geprobte Varianten von Erzählungen im Theater bislang kaum aus interaktionslinguistischer Perspektive untersucht worden sind (cf. van Boas 2017; Schmidt 2017; Hazel 2018). Gründe dafür könnten fehlende Feldzugänge oder der große (technische) Aufwand sein, den mehrwöchigen Entstehungsprozess eines Theaterstücks audiovisuell zu begleiten. Einen weiteren Grund stellt möglicherweise die starke Assoziation von Erzählungen im Theater mit den öffentlichen Darstellungen von Monologen durch Schauspieler/innen auf den Bühnen dar. Solche Erzählungen, so könnte angenommen werden, seien reine Wiedergaben eines auswendiggelernten und vorher von einem/r Autor/in verfassten und durch

* Mein Dank gilt den zwei anonymen Reviewer/innen für ihre hilfreichen Kommentare.

eine/n Regisseur/in inszenierten Stücktextes. Ein Theatermonolog wäre demnach etwas Gestelltes und somit für eine an authentischen Interaktionen interessierte Linguistik nicht relevant. Diese Sichtweise mag auf die meisten Monologe zum Zeitpunkt der Aufführung zutreffen – nicht aber auf den Entwicklungsprozess eines Monologs. Besonders deutlich wird dies bei modernen Theaterformen wie der Stückentwicklung (Perry 2010). Anders als bei der klassischen Form mit nur einem/r Autor/in werden dort die Erzählungen durch alle Anwesenden auf der Probebühne mitgestaltet (Matzke 2011: 143f.). Eine solche Stückentwicklung beginnt häufig in der Konzeptionsprobe mit einer Idee oder Textfragmenten des/r Regisseurs/in. Zusammenhängende Texte und Figuren stehen zu diesem frühen Zeitpunkt noch nicht fest und müssen erst gemeinsam entwickelt werden. Deshalb verwenden die Theaterschaffenden in ihren Proben viel Zeit darauf, sich gegenseitig von Erfahrungen und Erlebnissen zu erzählen, um daraus Textelemente für das jeweilige Stück zu generieren und schließlich eine gemeinsame Erzählung zu produzieren.

Im Folgenden soll es vor allem um den letztgenannten Aspekt gehen: Wie vollzieht das Interaktionsensemble (Schmitt 2012) der Theaterschaffenden den Übergang von dem, was Quasthoff (1980) „konversationelles Erzählen“ nennt, zu einer Erzählung als inszeniertem Bühnenmonolog? Zentral für die Analyse ist dabei die „szenisch vorführende Repräsentation“ (Quasthoff 1980: 112) der Erzählungen, die in diesem Beitrag als die Gesamtheit aller multimodalen Prozesse einer Interaktion im situativen Vollzug (Deppermann/Schmitt 2007; Heath/Luff 2013) verstanden wird. Diese typische Eigenschaft von Erzählungen hat in der an narrativen Strukturen und Funktionen interessierten Interaktionsforschung (Quasthoff 1980, 1981; Birkner 2013; Goodwin 1984; Gülich/Lucius-Hoene 2015) bislang kaum Beachtung gefunden (cf. Kotthoff 2017: 34–37) und ist erst in jüngster Zeit in den Fokus gerückt (König/Oloff 2018).

Im Zentrum dieses Beitrags stehen daher die multimodalen Aktivitäten der Beteiligten einer Theaterprobe, mit denen sie den Monolog einer Figur als in sich abgeschlossene Erzählung innerhalb des Stücks kollektiv erarbeiten und inszenieren. Ein besonderes Interesse gilt dabei den interaktionalen Beteiligungsweisen, mit denen die Teilnehmenden die soziale Aktivität des Erzählens auf einer Probebühne gemeinsam herstellen: Wer sind die Erzählenden bzw. Ko-Erzählenden bei der freien Improvisation eines Theatermonologs (Abschnitt 3)? Wer sind die Adressat/innen des Monologs auf der Probebühne: ein zukünftiges Publikum, der/die Regisseur/in oder alle Anwesenden (Abschnitt 4)?

2 Daten: Interaktionen auf der Probebühne

Die Daten der untersuchten Stückentwicklung entstammen einer Theaterproduktion mit 31 Proben an einem professionellen Theaterhaus. Die Beteiligten des Probenprozesses standen vor der Aufgabe innerhalb von sechs Wochen ein etwa einstündiges Stück zum Thema „medizinische Eingriffe bei Kindern“ zu konzipieren, zu schreiben und zu inszenieren. Textgrundlage bildeten neben einigen Fernsehtalkshows zum Thema auch persönliche Berichte aller Beteiligten. Einen Großteil der Probenzeit verbrachten die Teilnehmenden daher erzählend, um so Dialoge und Monologe für das Stück zu erzeugen. Der komplette Probenprozess wurde mit vier Kameras und zwei Audiogeräten im Proberaum audiovisuell aufgezeichnet (Abbildung 1). Die Position der Aufzeichnungsgeräte wurde dabei so gewählt, dass der komplette Raum audiovisuell erfasst werden konnte, ohne die Theaterschaffenden in ihrer Arbeit zu stören. Nach drei Proben wurde

die Anwesenheit der Kameras nicht mehr durch die Anwesenden kommentiert und als selbstverständlicher Teil des Settings behandelt.

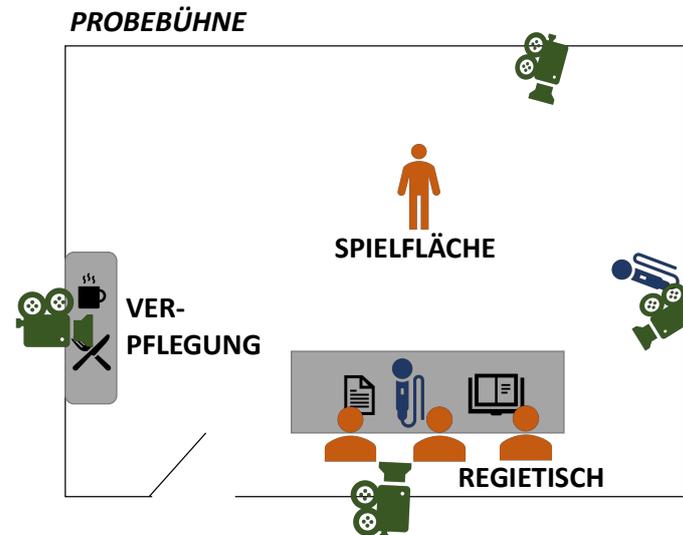


Abbildung 1: Positionierung der audiovisuellen Aufzeichnungsgeräte auf der Probephöhne

Das Korpus umfasst über 200 Stunden Videomaterial aus vier simultanen Perspektiven. Dies erlaubt in den Analysen eine flexible Auswahl der Bildausschnitte, um die interaktiven Vorgänge möglichst gut veranschaulichen zu können. Für die Aufzeichnung des Blickverhaltens der Theaterschaffenden kamen an vier ausgewählten Proben Tagen zwei mobile Eye-Tracking-Brillen¹ zum Einsatz. Diese Technologie erlaubt es im Vergleich zu externen Perspektiven stationärer Kameras detailliertere Einblicke in die „professional vision“ (Goodwin 1994) der professionellen Akteure des Theaters zu erhalten. Diese Daten, die teilweise intime persönliche Erzählungen beinhalten, erfordern eine besonders sensible Forschungsethik (Krug/Heuser 2018). Aus diesem Grund sind alle Namen und Institutionen in den Transkripten anonymisiert sowie die Standbilder nachträglich softwareseitig so verfremdet, dass Personenidentifizierungen erschwert werden, während gleichzeitig Informationen zu multimodalen Ressourcen wie Mimik oder Blick erhalten bleiben. Vor der Datenaufzeichnung und Unterzeichnung der Einwilligungserklärungen wurde den Teilnehmenden sowohl eine Beispielanalyse als auch die in diesem Beitrag verwendete visuelle Anonymisierungsmethode vorgestellt. Die Publikation der abgebildeten Personen in diesem Beitrag wird durch die Einwilligungserklärungen der Beteiligten abgesichert. Die Bildrechte liegen beim Autor. Die Teilnahme an der Datenerhebung war freiwillig und konnte jederzeit unterbrochen werden. Die visuelle Repräsentation der Blickdaten in Form von Kreisen („gaze cursor“) ist in den Standbildern mit roten Farbflächen hervorgehoben.

Verbale Äußerungen wurden nach GAT 2 (Selting et al. 2009) transkribiert. Kursivgeschriebenes im Transkript entspricht der Textvorlage zum Zeitpunkt der Probe. Veränderungen des Textes aus Gründen der Anonymisierung werden mit „§“ markiert. Die verwendeten Standbilder beziehen sich in der Regel auf den Zeitpunkt des realisierten Fokusakzents einer TCU und sind als **fett** formatierte Silben im Transkript kenntlich gemacht. An Stellen, an denen Prozesse

¹ Tobii Pro Glasses 2, 50 Hz Abtastfrequenz, 25 Bilder pro Sekunde, kalibriert auf 1,5 Meter.

zwischen zwei solchen Standbildern gezeigt werden sollen, wird von der multimodalen Transkriptionskonvention von Mondada (2018) Gebrauch gemacht.

3 Ein Monolog als kollektive Erzählaktivität

Die analysierten Sequenzen entstammen der achten Probe der Produktion. Es handelt sich um eine sogenannte Einzelprobe, bei der für das Stück zentrale Monologe mit nur einem Schauspieler erarbeitet werden. In den Monologen erzählt die Figur des Schauspielers von ihrer Operation als Kind und einem damit in Verbindung stehenden Fest. Dies bringt sie in Zusammenhang mit einer Operation an einem Kind, bei der die Figur des Schauspielers selbst als Arzt beteiligt gewesen ist. Die Besonderheit der Theaterform „Stückentwicklung“ kommt darin zum Ausdruck, dass der Schauspieler den Stücktext des Monologs erst am Vortrag erhalten hat und die Monologe im Verlauf der Probe erweitert werden sollen. Dafür wird im ersten Teil der Einzelprobe der gesamte Text zunächst am Tisch lesend vom Schauspieler performt² (3.1), bevor die Erzählung um weitere Textteile ergänzt wird (3.2). Anhand der Analysen wird deutlich, dass die Monologe trotz der textlichen Vorlage als Teil kollektiver Erzählaktivitäten der Anwesenden (Regisseur, Regieassistentin, Schauspieler, Hospitantin, Hospitant, Praktikantin, Praktikant und Videograph) verstanden werden können. In den untersuchten Sequenzen tragen sowohl der Schauspieler als auch die Regieassistentin mobile Eye-Tracking-Brillen.

3.1 Interaktive Beteiligungsweisen beim lesenden Performen eines Monologs

Die Erarbeitung des Theatermonologs beginnt mit dem gemeinsamen Lesen des Stücktextes. Dazu sitzen die Beteiligten am Regietisch (Abbildung 2a), während der Schauspieler den Monolog laut vorträgt. Alle anderen Teilnehmenden haben die Textvorlage ebenfalls vor sich und können somit die Erzählung mitlesend verfolgen (Abbildung 2b). Der folgende Transkriptausschnitt setzt ein, als der Monolog mit der Beschreibung eines Festes beginnt:

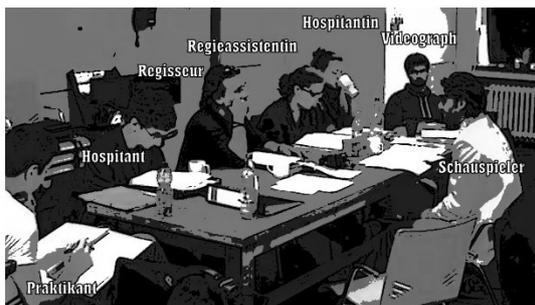


Abbildung 2a: Die Beteiligten sitzen am Tisch

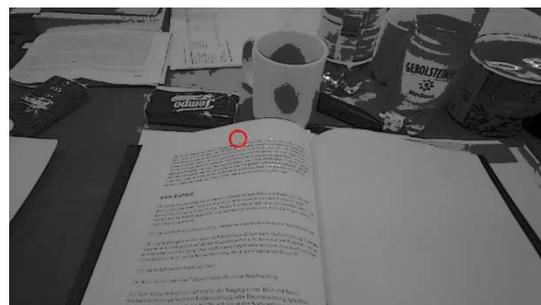


Abbildung 2b: Regieassistentin liest im Textbuch mit

² Zum Begriff und Verwendung von *Performance* im Theater cf. Fischer-Lichte (2012). Performance wird in diesem Beitrag verstanden als Übersetzung von Text in eine künstlerisch-ästhetische Darstellung unter Verwendung multimodaler Ressourcen.

001 SCH *alle **FEI**erten; ← **Abbildungen 2a/b***
 002 *und versprühten gute **LAU**ne. ← **Abbildung 3***
 003 *=und es (1.0) und es war **LAUT**. (2.0)*
 004 *<<lachend>**SEHR** laut;> ← **Abbildung 4***
 005 REG ((lacht))

Transkript 1: Festmonolog



Abbildung 3: Schauspieler schaut am Regisseur vorbei



Abbildung 4: Der Schauspieler fixiert den Regisseur

Während der Schauspieler den Monolog vorträgt, wird er nur vom Regisseur und dem Videographen beobachtet (Abbildung 2a). Mit Ausnahme der Hospitantin, die in eine Trinkaktivität involviert ist, lesen alle anderen Beteiligten den Stücktext mit (Abbildung 2a). Überraschend ist dabei, dass der Schauspieler selber nicht in das Textbuch schaut, sondern am Regisseur vorbei, auf eine Tasche auf einem Stuhl blickt (Abbildung 3). Der Schauspieler rezitiert den Monolog also zumindest teilweise aus dem Kopf. Damit erfüllt die Leseprobe nicht nur die Funktion, die Beteiligten auf denselben Stand bezüglich des Stücktextes zu bringen, sondern dient ebenfalls bereits der Übung des Monologs und der Möglichkeit neue Realisierungsformen desselben zu probieren. Im Zuge dieses Probierens steht der Schauspieler vor der Aufgabe, den geschriebenen Stücktext in eine mündliche Form zu übertragen. Dies realisiert er hier zum einen durch schnelle Anschlüsse, Wiederholungen und Pausen (Z.003). Zum anderen fügt er mit „SEHR laut“ (Z.004) ein eigenes, improvisiertes Textelement ein, das in dieser Form nicht im Textbuch verzeichnet ist (siehe Abbildung 5, zweiter Satz).

Musik und freudig strahlenden Bekannten und Verwandten. Alle feierten und versprühten gute Laune und es war laut. Und ich hatte keine Angst, sondern ich habe alle angelächelt und wahnsinnig mitgetanzt. Ich hab so doll mitgetanzt, noch doiler, bis ich nicht mehr konnte.

Abbildung 5: Ausschnitt aus dem Textbuch; der Schauspieler fügt das improvisierte Element „SEHR laut“ (Z.004) zwischen dem zweiten und dritten Satz ein

Der Schauspieler markiert diese improvisierte Erweiterung des Stücktextes multimodal. Dazu verändert er seinen zuvor unbestimmten Blick und fixiert erstmals in dieser Sequenz den Regisseur (Abbildung 4), der ihn die ganze Zeit über ebenfalls anschaut. Zusätzlich performt der Schauspieler die improvisierte Beschreibung der Situation prosodisch lachend und mit lächelnder Mimik. Der Regisseur reagiert auf diese Darstellung des Schauspielers ebenfalls mit einem leisen schnaufenden Lachen und einer mimischen Realisierung eines Lächelns (Z.005). Damit transformieren Schauspieler und Regisseur die Leseprobe in ein interaktives Format mit Auf führungscharakter, in dem die weiteren Anwesenden gleichsam als Zuschauer/innen fungieren.

Denn während auf der einen Seite der Stücktext frei erweitert wird und der Regisseur durch sein Lachen die Erzählung lokal mitkonstituiert, zeigt auf der anderen Seite keine/r der übrigen Anwesenden eine aktive Beteiligung an dieser Erzählung an. Dadurch behandeln sie die Situation als Aufführung vor Publikum, deren Progression sie im Textbuch mitlesend verfolgen.



Abbildung 6a: Der Schauspieler liest im Textbuch



Abbildung 6b: Die Regieassistentin schaut den Schauspieler an

```

005   REG      ((lacht))
006   *        (0.5)          * (2.0) ← Abbildungen 6a/b
      ass      *liest im Text-->*schaut SCH an---->
007   SCH      und * ich hatte keine ANGST,
      ass      --->*liest im Text----->
008           SONdern-
009           (0.5)* (1.0)
      ass      ---->*schaut SCH an-->
010   REG      ich* habe alle Angelächelt;
      ass      -->*liest im Text----->>
011           und (--) so !WAHN!sinnig mitgetanzt;

```

Ein Spezifikum einer Theaterproben-Erzählung zeigt sich in der Sequenz, die sich an diese Improvisation anschließt. Noch während der Regisseur lacht (Z.005), bricht der Schauspieler den Blickkontakt mit dem Regisseur ab und wendet sich seinem Textbuch zu, in dem er für ca. 2,5 Sekunden still seinen Stücktext liest (Abbildung 6a). Nach 0.5 Sekunden Stille hebt die neben dem Regisseur sitzende Regieassistentin den Blick von ihrem Textbuch (Z.006) und schaut dem Schauspieler ins Gesicht (Abbildung 6b). Dort verharrt ihr Blick, der sich erst mit Beginn der nächsten Äußerung des Schauspielers (Z.007) wieder auf ihr Blatt zurücksenkt. Dieses Verhalten wiederholt die Regieassistentin ebenfalls in der nächsten Phase verbaler Abstinenz des Schauspielers (Z.009). Auch hier senkt sie ihren Blick erst wieder auf ihr Textbuch, als der Schauspieler im Stücktext fortfährt (Z.010). Damit realisiert sie eine Handlung, die in enger Relation mit einer ihrer Aufgaben als Regieassistentin dieser Produktion steht: zu *soufflieren*, wenn ein Schauspieler hängt³. Dass sie hier trotz zweimaliger, längerer verbaler Pause nicht einspringt, könnte damit zusammenhängen, dass dem Schauspieler, anders als in szenischen Proben, das Textbuch vorliegt und in Leseproben daher normalerweise nicht souffliert

³ Als „Hänger“ werden in der Fachsprache des Theaters Wortfindungsschwierigkeiten des Schauspielers während des Performens einer Szene bezeichnet. **Hängt** ein Schauspieler, wird das fehlende Stichwort **souffliert** („vorgesagt“).

werden muss. Dass sie hier dennoch in den sprachfreien Momenten der Erzählung Monitoring-Verhalten (Schmitt/Deppermann 2007) zeigt, macht ihre enge Verzahnung mit der Erzählaktivität deutlich: Zum einen richtet die Regieassistentin ihren Blick in solchen Momenten ausschließlich auf den erzählenden Schauspieler (und nicht etwa auf den Regisseur, der in solchen Sprachpausen das Rederecht für beispielsweise Instruktionen übernehmen könnte). Zum anderen wird an ihrem Verhalten ihre Bedeutung für die Erzählaktivität des Monologs deutlich. Denn anders als der Regisseur, der den Schauspieler beobachtet und auf ihn interaktional reagieren kann, trägt die Regieassistentin dafür Verantwortung, dass die Aktivität der Leseprobe nicht ins Stocken gerät. Das ist insofern wichtig, da der Fokus von Regisseur und Schauspieler auf der Aushandlung des Erzählinhalts liegt, während die Regieassistenz die Progression der Aktivität mitträgt. Dies wird in folgender Sequenz deutlich, in der Schauspieler und Regisseur gemeinsam zunächst die Aussprache eines Wortes („Atropin“) und danach die Bedeutung einer Textzeile („doch es passiert nichts“) aushandeln.



Abbildung 7: Der Schauspieler fixiert den Regisseur

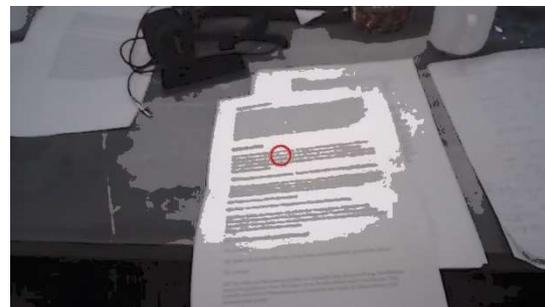


Abbildung 8: Der Schauspieler liest im Textbuch

011 SCH *der Oberarzt übernimmt das äh*
 012 *überNIMMT den Atembeutel,*
 013 *=und ich (2.0) öh äh und damit das kOMANndo,*
 014 *und ich gebe ihm halt adrenalin ANtropin,*
 015 *und und MUSkelrelaxanzien;*
 016 REG *Atropin;*
 017 SCH *ANtropin;*
 018 REG **!AT! ← Abbildung 7**
 019 SCH *ATropin;*
 020 REG *Atropin (-) hmhm,*
 021 **(1.0) ← Abbildung 8**
 022 SCH *mein Oberarzt ruft alles für die kardio (.) pulmonale (.)*
reanimation FERTig machen;
 023 *(4.0)*
 024 SCH *ich drücke auf sein HERZ,*
 025 *er versucht LUFT in seine lungen zu pumpen,*
 026 *doch es pasSIERT nichts;*
 027 *(2.0)*
 028 SCH *GAR nix;*
 029 *(1.0)*
 030 REG *also er KOMMT nich,*

031 geNAU;
 032 äh dass er-
 033 er k k kriegt keine Rücken;
 034 SCH es pas**SIERT** nichts; ←**Abbildung 9**
 035 REG es is immer die **NULL**linie;=ne? ← **Abbildung 10**
 036 es is immer auf dem monitor **NULL**:: null::;
 037 geNAU;
 038 (---)
 039 SCH die Sättigung fällt immer **WE**iter,
 040 und sein gesicht wird immer **BLAU**er;

Transkript 2: Operationsmonolog



Abbildung 9: Kreisende Handbewegungen

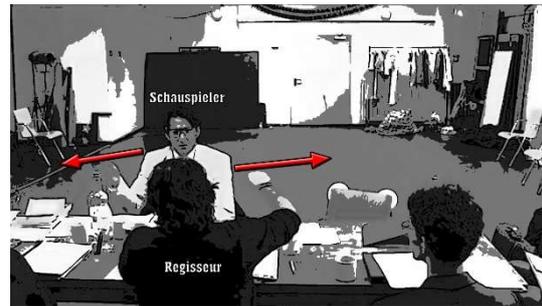


Abbildung 10: Horizontale Handbewegungen

Der Schauspieler erzählt aus Perspektive seiner Figur von medizinischen Routinehandlungen bei einer Operation. Während seiner Erzählung schaut er abwechselnd in die Gesichter des Regisseurs, des Hospitanten und des Videographen, die ihn im Gegenzug ebenfalls beobachten und nutzt sie als Rezipienten seiner Erzählung. Er rezitiert den Stücktext aus dem Kopf und realisiert dabei gesprochensprachliche Phänomene wie Anakoluthen (Z.011), Selbstreparaturen (Z.012), unterschiedliche Diskurspartikeln (Z.013–14) und Wortwiederholungen (Z.015). Als der Regisseur einen medizinischen Begriff des Textes mit verändertem Anlaut wiederholt (Z.016), stoppt der Schauspieler in seiner Erzählaktivität und fixiert den Regisseur, während er das für den Regisseur korrekturbedürftige Wort wiederholt (Z.017). Der Regisseur reduziert daraufhin sein Äußerungsformat auf die für ihn zu bearbeitende Silbe (Z.018) und realisiert den Laut durch Überartikulation deutlich differenzierter als zuvor (Abbildung 7). Die Reparatur ist erfolgreich, als der Schauspieler den Begriff wiederholt (Z.019) und dafür eine Bestätigung vom Regisseur erhält („hmm“ Z.020). Damit handeln Regisseur und Schauspieler gemeinsam jene Aussprache dieses Begriffs aus, die für alle weiteren Wiederholungen dieses Monologs gilt.

Als die Aushandlung der Aussprache des Begriffs abgeschlossen ist, schaut der Schauspieler kurz schweigend in sein Textbuch (Z.021, Abbildung 8). Die Eye-Tracking Daten zeigen suchende Blickbewegungen, die schließlich bei einem Bereich in der Mitte des Textbuches zur Ruhe kommen. Aufgrund des initialen Kalibrierungsabstandes von 1,5 Metern kann hier nicht mit Sicherheit festgestellt werden, ob der Schauspieler tatsächlich den nächsten Satz im Textbuch („Mein Oberarzt ruft:...“, siehe Abbildung 11) fixiert. Allerdings legt die Wiederaufnahme des Monologs durch den Schauspieler als „ruft alles für die kardio (.) pulmonale (.) reanimation **FERTIG** machen“ (Z.022) diese Interpretation der Blickdaten nahe. Mithilfe des

Textbuchs souffliert sich der Schauspieler an dieser Stelle selbst und sorgt dadurch als einziger Beteiligter dafür, die Erzählaktivität wiederherzustellen.

Notfallmedikamente aufziehen und die Anästhesieschwester gibt sie mir, mein Oberarzt übernimmt die Beatmung und damit das Kommando, ich gebe ihm Adrenalin, Atropin und Muskelrelaxanzien. Mein Oberarzt ruft: „Alles für die cardio – pulmonale Reanimation fertig machen.“ Ich drücke auf sein Herz, er versucht Luft in seine Lingen zu pumpen. Doch es passiert nichts. Wir geben ihm immer wieder Adrenalin und Atropin, wir drücken und bebeutel, aber es passiert nichts. Zwei Stunde reanimieren wir den Jungen. Doch er bleibt stumm

Abbildung 11: Ausschnitt aus dem Textbuch

Der Schauspieler nimmt die Erzählung wieder auf und rezitiert Stücktext (Z.024–26), bevor er abermals bei einem improvisierten Element („GAR nix“, Z.028, siehe Abbildung 11) den Regisseur fixiert. Zunächst reagiert der Regisseur mimisch durch eine in Falten gelegte Stirn und hochgezogene Augenbrauen auf den tragischen Inhalt der Erzählung, doch dann beginnt er seine Interpretation des Textes zu erläutern (Z.030–33). Er nutzt für seine pragmatisch und syntaktisch unvollständig bleibende Erklärung „er k k kriegt keine RÜcken“ (Z.033) kreisende Handbewegungen⁴, die vom Schauspieler aufgenommen und weitergeführt werden (Abbildung 9). Damit übersetzt der Schauspieler die gestische Handlung des Regisseurs als Spielanweisung, die er zusammen mit einem textlichen Element „es pasSIERT nichts“ (Z.034) wiederholt. Daraufhin konkretisiert der Regisseur die Bedeutung der Phrase „es passiert nichts“ und bezieht sie auf die Nulllinie eines EKG-Monitors. Er zeigt diese Linie durch eine horizontale Handbewegung an, die vom Schauspieler abermals gespiegelt wird (Abbildung 10). Dieses gestische Nachmachen durch den Schauspieler ratifiziert der Regisseur („geNAU“, Z.037) und behandelt die lokale Bedeutungsaushandlung des Stücktextes dadurch als abgeschlossen. Der Schauspieler folgt dieser Interpretation, indem er seine Hand in die *home position* (Sacks/Schegloff 2002) zu seinem Schoß zurückführt und seinen Blick vom Regisseur auf das Textbuch orientiert. Analog zum Ende der Ausspracheaushandlung des Begriffs „Atropin“ (Z.021) ist es auch hier der Schauspieler, der die Erzählung wieder aufnimmt, indem er sich durch einen Blick auf den Stücktext (Z.038) selbst das Stichwort gibt und dann in der Performance seiner Erzählung fortfährt (Z.039). Anders als in Zeile 021 nimmt er hier die Erzählaktivität nicht am Folgesatz im Textbuch auf, sondern setzt wieder zu Beginn des Monologs an. Dies ermöglicht es ihm, die mit dem Regisseur ausgehandelten Elemente („Atropin“ und Bedeutung des Satzes „Doch es passiert nichts.“) als Erzählung ohne Unterbrechungen zu wiederholen.

Um die Aktivität der Erzählung herzustellen, bedarf es einer Vielzahl interaktiver Beteiligungsweisen (cf. Heidtmann/Föh 2007):

1. Die des Schauspielers, der den Stücktext teils vorlesend, teils frei sprechend prosodisch, mimisch sowie gestisch performt und ihn stellenweise improvisierend erweitert.
2. Die des Regisseurs, der dem Schauspieler als Spielpartner mimisch Reaktionen spiegelt, während er den Schauspieler monitort und bei Bedarf korrigierend und instruierend aktiv wird.

⁴ Zu Gesten als Verständigungsressourcen in Erzählungen cf. auch Kotthoff (2017: 36) oder Heller (2018).

3. Die der Regieassistentin, die ihr Verhalten darauf ausrichtet, dass die Aktivität bei Texthängern fortgeführt werden kann.
4. Die der übrigen Beteiligten als Publikum, die dem Schauspieler die Möglichkeit geben, die Aufführungssituation zu simulieren, jedoch ohne bei Versprechern oder Wiederholungen einzelner Passagen sanktionierend einzugreifen.

3.2 Aushandlungsprozesse von Textvorschlägen während der Erzählaktivität

Anders als Teilnehmende bei Alltagserzählungen stehen Theaterschaffende (insbesondere, aber nicht nur bei Stückentwicklungen) vor der Aufgabe, Texte und Vorgänge von einer flüchtigen, mündlichen Form durch schriftliches Fixieren in ein gesichertes Format zu übertragen und damit reproduzierbar zu machen. Auch wenn es wesentlicher Bestandteil einer Probe ist, dass Schauspieler/innen die Vorgänge auf der Bühne verinnerlichen, wird die Aufgabe der Fixierung und Dokumentation hauptsächlich durch die Regieassistentin bearbeitet. Dazu muss die Regieassistentin neben ihrer mitlesenden Soufflage-Aktivität entscheiden, wann der Stücktext erweitert wird und einer schriftlichen Sicherung bedarf. In der folgenden Sequenz macht der Regisseur zwei Textmodifikationsvorschläge (Z.043 und Z.057–58), von denen die Regieassistentin lediglich einen mitschreibt (Abbildungen 14/15).



Abbildung 12: Schauspieler schaut die Praktikantin an



Abbildung 13: Der Schauspieler verfolgt visuell die Objektkanten

040 SCH *mit dem SoperationsSset in der HAND,*
 041 *hat er mich im WOHNzimmer meiner GROßeltern unter*
SEmisterilen bedINGungen (---) SoperiertS.
 042 (1.0)
 043 REG *alles entZÜNdet;*
 044 (1.0)
 045 REG *hmhm,*
 046 (3.0)
 047 SCH *also (.) die ZEIT bis zur operation hat sich wie (-)*
endlose STUNden angefühlt;
 048 *die zeit verGEHT einfach nicht; ← Abbildung 12*
 049 *es_IS-*
 050 (3.0)
 051 SCH *zeit verGEHT nich; (---)*
 052 *und dann halt die SCHMERzen;*
 053 (6.0)

054 SCH *und dann die ANGST dass es zur entZÜNdung kommt;* (1.0)
 055 h°
 056 (2.0)
 057 REG sag RUHIG äh- (--)
 058 es es KAM zu ner entZÜNdung;
 059 also dass es **AUCH** noch; (--)
 060 äh (-) ma GUCKen;
 061 (4.0)
 062 SCH *und die ANGST dass es zur entZÜNdung kommt;*
 063 =was ja auch so WAR,
 064 =ich- (--)
 065 klar (--)
 066 REG ((lacht))
 067 IRre;
 068 SCH da brauchts_n **WUN**der;

Transkript 3: Textmodifikationsvorschläge

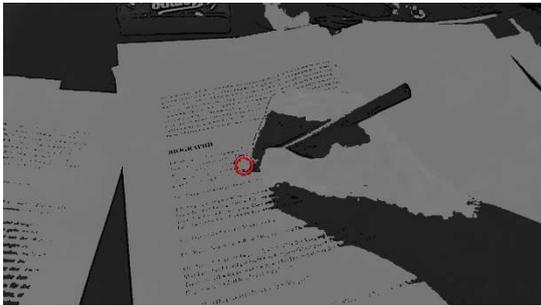


Abbildung 14: Eye-Tracking-Perspektive der Regieassistentin



Abbildung 15: Eye-Tracking-Perspektive der Regieassistentin

Zu Beginn der Sequenz performt der Schauspieler den Monolog lesend mit Blick ins Textbuch (Z.040–41). Nach einer Pause steigt der Regisseur ko-konstruierend (cf. Dausendschön-Gay/Gülich/Krafft 2015; Kotthoff 2017) in den Monolog ein und bietet eine Erweiterung des bestehenden Stücktextes an (Z.043). Dieses Angebot performt er sowohl gestisch (nach oben öffnende Kreisbewegung der Hände), mimisch (hochgezogene Augenbrauen und gerunzelte Stirn) als auch stimmlich (höhere Stimmlage als seine Sprechstimme). Diese multimodal markierte, performte Erweiterung des Stücktextes erfährt jedoch keine Umsetzung durch den Schauspieler, der stattdessen seinen Blick zurück auf sein Textbuch senkt (Z.044). Als eine Annahme seines Vorschlags von Seiten des Schauspielers ausbleibt, markiert der Regisseur mit einer prosodisch ansteigenden Partikel „hmhm“ den Abschluss seines Vorschlags sowie die Fortsetzung der durch den Einschub des Regisseurs pausierten Erzählaktivität (Z.045). Die Regieassistentin hält währenddessen ihren Blick auf das Textbuch gerichtet. Die Eye-Tracking-Datenpunkte zeigen ein für Leseaktivitäten typisches, springendes Blickverhalten (cf. Geise 2011). Zum Zeitpunkt der Ko-Konstruktion des Regisseurs (Z.043) liest die Regieassistentin bereits den im Textbuch nachfolgenden Satz. Als dieser vom Schauspieler nicht realisiert wird, verharrt sie dort solange, bis die Aushandlung des Textvorschlags abgeschlossen ist.

ER: Meine _____; war in Istanbul. Da kam der alte Mann mit Parkinson. Mit dem
 set in der Hand hat er mich im Wohnzimmer meiner Großeltern unter
 semisterilen Bedingungen _____ Bis die _____ ab war, also die Zeit kurz davor, hat
 sich wie endlose Stunden angefühlt. Und nachher die Schmerzen. Und die Angst, dass es zu
 einer Entzündung kommt.

Abbildung 16: Ausschnitt aus dem Textbuch.
 (Zensierte Textabschnitte sind im Transkript mit „§“ markiert.)

Der Schauspieler setzt seine Erzählung an der Stelle an, an der er vom Regisseur unterbrochen worden ist (Z.047). Er rezitiert den Stücktext aus dem Kopf und erweitert ihn selbstständig durch eine improvisierte Paraphrasierung („die zeit verGEHT einfach nicht“, Z.048) des Textes (siehe Abbildung 16), während er durchgängig die Praktikantin anschaut (Abbildung 12), die durch ein Lächeln ihren Rezipientinnenstatus anzeigt. Während der Schauspieler in seiner Erzählung fortfährt (Z.054), wendet er den Blick ab und schaut zurück auf den Tisch (Abbildung 13). Anhand der Eye-Tracking-Daten wird deutlich, dass der Schauspieler keineswegs wieder in seinem Textbuch liest, sondern mit seinem Blick die Kanten der auf dem Tisch liegenden Gegenstände (Smartphone, Kopfhörerkabel, Stifte) verfolgt. Dieses Blickverhalten hält der Schauspieler auch dann noch aufrecht, als der Regisseur seinen zweiten Textmodifikationsvorschlag realisiert (Z.057–60). Wie beim ersten Vorschlag rahmt der Regisseur den Vorschlag gestisch, mimisch und prosodisch als Figurenrede. Die multimodale Darstellung des Vorschlags setzt sich deutlich von der einführenden Aufforderung „sag RUHIG“ (Z.057) ab. Analog zum ersten Vorschlag bleibt eine Reaktion durch den Schauspieler aus. Der Regisseur liefert selbst den zweiten Teil der Paarsequenz und löst die konditionelle Relevanz damit selbst ein. Dies macht er, indem er zunächst eine Erklärung für seinen Vorschlag beginnt, aber diese zugunsten einer den Vorschlag nachträglich als optional rahmenden Äußerung abbricht (Z.060). Nachdem der Schauspieler für etwa vier Sekunden weiterhin die Kanten der Objekte auf dem Tisch mit seinem Blick verfolgt, aber nicht anzeigt, den Regisseur überhaupt gehört zu haben, wiederholt er schließlich den Satz des Monologes, den der Regisseur inhaltlich zu erweitern vorgeschlagen hat (Z.062) und realisiert dann seine Interpretation des Vorschlags (Z.063). Dies zeigt in Verbindung mit der zustimmenden Reaktion des Regisseurs (Z.066–67) der Regieassistentin an, dass Regisseur und Schauspieler erfolgreich eine Texterweiterung ausgehandelt haben. Sie greift daraufhin zu ihrem Stift, setzt an der zu erweiternden Stelle ein Kreuz (Abbildung 14) und notiert auf der rechten Seite des Textbuchs: „Und dann kam die Entzündung“ (Abbildung 15). Diese Sicherung der verhandelten Texterweiterung unterscheidet sich sowohl von _____ der Äußerung des Regisseurs („es kam zu ner entZÜNdung“, Z.058) als auch von der des Schauspielers („was ja auch so WAR“, Z.063). Sie ist aber deutlich näher am Vorschlag des Regisseurs, als an der Umsetzung durch den Schauspieler. Die Regieassistentin beginnt ihre Schreibaktivität erst, als der Schauspieler den Vorschlag des Regisseurs durch seine Performance annimmt. Als diese Annahme durch den Schauspieler beim ersten Vorschlag (Z.043) ausbleibt, erfolgt kein Notieren des vorgeschlagenen Texts.

Damit ist das Mitschreiben des neu erarbeiteten Stücktextes durch die Regieassistentin zwar keine Aktivität, die unmittelbar zur Konstruktion der Erzählung beiträgt, muss aber dennoch eng mit den Erzählaktivitäten und Textvorschlägen koordiniert werden, um die erarbeiteten

Texte zu konservieren und für das Projekt nutzbar zu machen.⁵ Auf diese Weise wird von Probe zu Probe der Text in dieser Stückentwicklung erweitert und verändert, sodass zum Zeitpunkt der Aufführung des Stückes der Monolog als Produkt eines gemeinsamen, interaktiven Aushandlungsprozesses entstanden ist.

4 Multimodaler Adressatenzuschnitt in der Theaterprobe

Eine Erzählung wird wesentlich durch die Anwesenheit einer Zuhörerschaft bestimmt (Gülich/Quasthoff 1986). Je nach Anzahl, Vorwissen oder interaktiver Beteiligung der Rezipient/innen variiert dabei der Adressatenzuschnitt (Sacks/Schegloff/Jefferson 1974: 727; Deppermann/Blühdorn 2013; Schmitt/Knöbl 2014). Das kann dazu führen, dass beispielsweise Erzählungen beim Wiedererzählen verändert und angepasst werden (Gülich/Lucius-Hoene 2015). Während einer Theaterprobe hingegen kommt es vor, dass die Beteiligten den gleichen Monolog mehrmals hintereinander erleben. Theatermonologe sind demnach Formate, die einerseits durch Wiedererzählungen entstehen und andererseits als Wiedererzählungen bei den Aufführungen des Stücks Anwendung finden, jedoch vom Publikum idealerweise als erste Erzählungen verstanden werden. Daraus ergibt sich die Frage: Wer sind eigentlich die Rezipient/innen der Theatermonologe auf den Proben; ein imaginiertes Publikum, der Regisseur oder die um den Regietisch verteilt sitzenden Beteiligten?

Nach einigen Wiederholungen des Monologs, in denen allerdings kein weiterer Stücktext ergänzt, sondern lediglich bereits bestehender gefestigt und (in der Fachsprache des Theaters) probiert wird, lösen die Beteiligten die Sitzkonfiguration am Tisch auf, indem der Schauspieler seinen Stuhl in die Mitte der Probebühne zieht. Durch die Veränderung in der Raumkonfiguration (cf. Hausendorf/Mondada/Schmitt 2012) wird die Arbeitssituation am Tisch in eine Situation überführt, die bereits an eine Aufführung erinnert. Der Schauspieler sitzt allein auf der Probebühne, während ihn sieben Personen aus einem Abstand von etwa fünf Metern beobachten (Abbildung 17). Da sich der Schauspieler frei bewegen möchte, hat er die Eye-Tracking-Brille abgelegt. Die folgende Sequenz setzt abermals mit der Beschreibung des Festes ein, dass die Figur des Schauspielers als Kind erlebt hat (es ist der gleiche Monolog wie in Transkript 1). Während Regisseur und Schauspieler gemeinsam an den Details der Erzählung arbeiten, schreibt die Regieassistentin durchgängig mit und fixiert damit die flüchtigen Ergebnisse der ko-konstruierten Erzählung.



Abbildung 17: Der Regisseur hebt die Arme

⁵ Das Ergebnis der Aushandlung wird von der Regieassistentin nach dieser Probe in die aktuelle Stückfassung integriert und bleibt bis über die Hälfte der Produktion Teil des Monologs, bis dieser in einer späteren Probe auf wenige Sätze reduziert und das narrative Element „Entzündung nach Operation“ aus dem Textbuch entfernt wird.

069 SCH *alle FEIerten; (-)*
 070 *keiner hat geSESSen;*
 071 *nich mal meine GROSSeltern;=ja? (---)*
 072 REG **geNAU; ← Abbildung 17**
 073 *lass uns teilnehmen an deinem FILM;*
 074 *laut-*
 075 *=du machst das schon RIChtig;*
 076 *ich will gar nicht äh äh äh kritiSIERen;*
 077 *aber BAU uns dieses diesen SAAL mal auf;*
 078 *und diese LEUte;*
 079 *dass wir das alles SEHen;*
 080 SCH *der SAAL der war so (-) der war geSCHMÜCKT; (--)*
 081 *mein STUHL zum beispiel;*
 082 *der-*
 083 *ich ich MACH jetz mal hier;*
 084 REG *ja,*
 085 SCH *nur damit ihr mal WISST wie das aussieht;*
 086 REG *geNAU;*
 087 SCH *das ERStE woran ich mich erINnere war mein anzug;*
 088 *den meine eltern mir geSCHENKT haben;*
 089 *(2.0)*
 090 REG *welche FARbe;*
 091 SCH *beige;*
 092 *in BEIGE;*
 093 REG *hm,*
 094 SCH *ich hatte SO_n-*
 095 REG *ha-*
 096 SCH *ich hatte so_ne art hawWAIIhemd an;*
 097 REG *ja,*
 098 SCH *ich weiß nich warum die so_n haWAIIhemd ausgesucht*
haben;=aber,
 099 REG *he,*
 100 SCH *aber ich HATte_n, (-)*
 101 *also es (-) es war mir bisschen PEINlich;*
 102 *auch so beige HOse schuhe und(--)*
 103 *[als JUN]ge;*
 104 REG *[bleib-]*
 105 SCH *ich MEIne da- (-) ← Abbildung 18*
 106 REG *bleib Oben; (--)*
 107 SCH *[trägst]du lieber so <<f>!NIKE!schuhe gerne;=so ← Abbil-*
dung 19
ne?> (-)
 108 REG *[ja-]*

Transkript 4: Improvisierende Erweiterung des Festmonologs

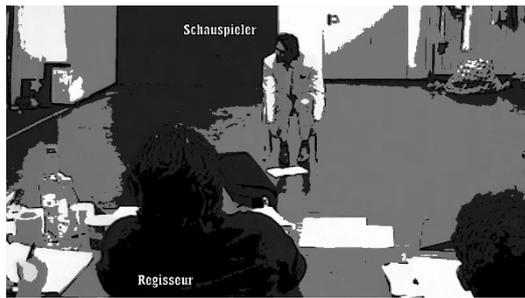


Abbildung 18: Der Schauspieler sackt nach vorne

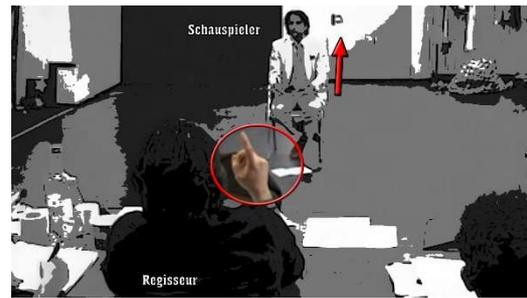


Abbildung 19: Der Schauspieler richtet sich auf

Der Schauspieler realisiert zunächst einen Teil des festgelegten Stücktexts der Erzählung, bevor er in eine freie Beschreibung des Festes übergeht (Z.069). Der Regisseur hebt die Arme, die er für die Dauer seines Turns oben hält (Abbildung 17) und geht nach einer Entschuldigung für die Unterbrechung (Z.076) auf die Improvisation des Schauspielers ein, die er zu einem Arbeitsauftrag umformt, der Schauspieler solle die improvisierte Beschreibung des Saals fortsetzen (Z.077), damit „wir das alles SEHEN“ (Z.079). Die Wahl des Personalpronomens in der letzten turn-constructional unit (TCU, Sacks/Schegloff/Jefferson 1974) des Regisseur-Turns trägt zur Unterscheidung zwischen dem Schauspieler auf der Bühne und den anderen Beteiligten abseits der Spielfläche bei. Mit der ersten Person Plural schließt sich der Regisseur ebenso mit ein wie die anderen Anwesenden und möglicherweise auch ein zukünftiges Publikum, das dem Monolog in den Aufführungen beiwohnen wird. Der Schauspieler folgt der Instruktion des Regisseurs und beginnt den Saal zu beschreiben (Z.080–81). Mitten in seinem Turn bricht er seine Beschreibung ab und konstruiert seine Darstellung als an eine spezifische Zuhörerschaft adressierte („nur damit ihr mal WISST wie das aussieht“, Z.083–5). Auch wenn er sich scheinbar derselben Differenzierung der Anwesenden bedient wie der Regisseur (wir vs. du bzw. ich vs. ihr), bleibt anhand des Adressatenzuschnitts unklar, ob sich der Schauspieler damit selbst meint, der den kommenden Teil seines improvisierten Texts kommentiert oder die von ihm gespielte Figur, die eine Rechtfertigung für eine Expansion der spontanen Beschreibung des Festes realisiert. Der Regisseur behandelt die Unterbrechungen der Beschreibung als meta-narrative Kommentare (cf. Gülich 1980: 361), die er jeweils ratifiziert (Z.084–86). Eine andere Interpretation ergibt sich aus dem Verhalten der weiteren Beteiligten: Mit Ausnahme der Regieassistentin, die weiterhin mitschreibt, und dem Hospitanten, dessen visuelle Aufmerksamkeit durchgehend auf den Schauspieler gerichtet ist, schauen alle Teilnehmenden erst im Verlauf der Äußerungen „ich MACH jetzt mal hier/ nur damit ihr mal WISST wie das aussieht“ (Z.083–85) den Schauspieler an. Damit zeigen sie an, dass sie sich als Adressierte der Beschreibung verstehen. Das legt die Vermutung nahe, dass es sich für die Beteiligten um keine Meta-Kommentare des Schauspielers handelt, sondern um improvisierte Figurenrede, die die Anwesenden der Probe als die Adressat/innen der Erzählung behandelt. Gestützt wird diese Vermutung dadurch, dass der Schauspieler im Rahmen der in diesem Beitrag analysierten Monologproben stets solange in seiner Rolle bleibt, bis der Regisseur die Probensituation beendet und in die Evaluation der Performance übergeht.

Nach der Darstellung des Saals beginnt der Schauspieler den getragenen Anzug seiner Figur zu beschreiben (Z.087). Als der Regisseur nach der Farbe des Anzugs fragt (Z.090), schließt die Antwort des Schauspielers sofort an (Z.091). Der Regisseur eliziert damit eine Beschreibung

des Anzugs, die der Schauspieler in vertikaler Richtung vom Hemd bis zu den Schuhen abarbeitet (Z.094–102). Während der Beschreibung realisiert der Regisseur in regelmäßigen Abständen behauchte verbalisierte und nickende Hörsignale. Damit zeigt er an, dass er sich als Adressat der Beschreibung versteht, liefert dem Schauspieler einen Spielpartner, den dieser anspielen kann und produziert ein die Performance des Schauspielers ratifizierendes *go-ahead* (Zinken/Deppermann 2017). Der Schauspieler nutzt dieses Angebot und richtet seine Körperorientierung auf den Regisseur aus. Als der Schauspieler bei der Beschreibung der Schuhe, die dem Kind-Ich der Figur der Erzählung peinlich waren (Z.101), angelangt ist, verändert er seine Orientierung zu seinen eigenen Schuhen. Der Regisseur äußert daraufhin die gestisch begleitete Instruktion, der Schauspieler solle „Oben“ bleiben (Z.104), worauf der Schauspieler doppelt reagiert. Zum einen richtet er seine Körperhaltung wortwörtlich auf (Abbildung 19) und zum anderen nimmt er seine frühere, energiegeladene Spielhaltung und lautere Sprechweise der Erzählung wieder auf (Z.105, siehe Abbildung 18).

In dieser Sequenz tragen sowohl Regisseur als auch Schauspieler zur Konstruktion der Erzählung bei. Mit seiner Frage nach der Anzugfarbe elizitiert der Regisseur eine detailreiche Beschreibung des Anzugs durch den Schauspieler. Dabei entsteht einerseits eine „Atomisierung des Ereigniskontinuums“ (Quasthoff 1980: 112), während es andererseits dazu führt, dass der Schauspieler eine emotionale Involviertheit (Scham) in Bezug auf den Anzug einführt und dadurch über die bloße Beschreibung einer fiktiven Situation hinausgeht. Für einen Großteil der Sequenz stellt sich der Regisseur als Spiel- und Interaktionspartner zur Verfügung, der mit seinen Reaktionen das Erzählte evaluiert und ratifiziert. Auch wenn der Schauspieler den Großteil der improvisierenden Leistung übernimmt, bestimmt der Regisseur durch seine Instruktionen den als nächstes zu realisierenden Aspekt der Erzählung und die Art und Weise, mit der der Monolog performt werden soll.

Wie in allen anderen analysierten Sequenzen auch, sind in dieser Sequenz Regisseur und Schauspieler die einzigen Sprecher. Die interaktiven Beteiligungsweisen der anderen Beteiligten (den Schauspieler beobachten, aber auch Reaktionen des Lächelns sowie vereinzelt lautes Lachen) zeigen an, dass sie sich während der Monologproben als Rezipient/innen der Erzählung verstehen. Eine Ausnahme hiervon bildet die Regieassistentin, deren institutionelle Aufgabe das Mitschreiben der Improvisationen ist. Aus Perspektive der Rezipient/innen wird die Geschichte im dyadischen Format von Schauspieler und Regisseur erzeugt. Allerdings bleibt die Orientierung der Rezipient/innen auch bei längeren Turns des Regisseurs stets auf den Schauspieler hin orientiert. Dem Schauspieler kommt damit die kollektive Aufmerksamkeit der Beteiligten zu, was seine Sonderstellung als Erzähler heraushebt. Für ihn formen die hinter und neben dem Regie-tisch sitzenden Beteiligten sein Publikum, für das er spielt. Das wird am deutlichsten in seiner erhöhten Sprechlautstärke auf der Probebühne im Vergleich zur Leseprobe am Tisch und dem alternierenden Blick auf Rezipient/innen, die ihn ebenfalls anschauen. Einzig in Situationen, in denen der Regisseur von seiner institutionellen Rolle als kreativer Leiter der Probe Gebrauch macht, verändert sich der Rezipientenstatus des Regisseurs zu einem Ko-Erzähler, Instrukteur und Spielpartner. Auffällig und möglicherweise kontraintuitiv ist die Erkenntnis, dass im Verlauf der gesamten Probe kein einziger direkter Bezug auf ein „prospektives Publikum“ (Schmidt 2017) realisiert wird. Auch wenn der institutionelle Rahmen sowie die Raumkonfiguration eine Projektorientierung nahelegen, zeigen die multimodalen Adressatenzuschnitte

aller Beteiligten eine eindeutige Orientierung und Fokussierung auf die gemeinsame Aktivität des Erzählens *in situ*.

5 Erzählen inszenieren – Erzählen im Theater

Erzählungen in Proben von Stückentwicklungen sind stark in institutionelle Interaktionszusammenhänge eingebunden und erfüllen die eindeutig zu bestimmende kommunikative Funktion (Gülich 1980), konstitutiv für ein Theaterstück zu sein. Auch wenn in den analysierten Sequenzen dieses Beitrags Erzählungen in Gesprächen gemeinsam als soziale Aktivitäten (Quasthoff 1980, 1981) in einem interaktiven Prozess (Gülich/Quasthoff 1986) hergestellt werden, unterscheidet sich das kooperative Erzählen (Quasthoff 1980) im Theater deutlich von Alltagserzählungen. Die Unterschiede liegen dabei im Grad der Spontanität, der „Bewältigung von Erfahrungen“ (Quasthoff 1980: 111f.) und dem „Informationsdefizit des Kommunikationspartners“ (Gülich 1980: 338). Obwohl in den freien Erzählpassagen Stücktext improvisiert wird und Regisseur bzw. Schauspieler die Erzählungen nicht explizit geplant steuern, ist für die Teilnehmenden dennoch erwartbar, dass im Rahmen einer szenischen Monologprobe etwas erzählt werden wird. Damit ähneln die improvisierten Monologe den in Kommunikations- und Verhaltenstrainings eingesetzten Rollenspielen, bei denen die Teilnehmenden innerhalb vorgegebener Phasen Gespräche spontan ausformen (Bliesener 1994). Anders als in Alltagserzählungen werden die Monologe mehrmals in kurzen Abständen wiederholt. Die Erzählung auf der Probebühne dient daher nicht dem Ziel eine Erfahrung zu verarbeiten, sondern einen Monolog zu erzeugen, der mehrmals vor Publikum aufgeführt werden kann. Erlebnisse, von denen die Erzählungen auf der Probebühne handeln, sind im Wesentlichen Weiterentwicklungen der Erfahrungen und Ideen der an der Stückentwicklung arbeitenden Theaterschaffenden. Der Schauspieler als Erzähler verdichtet die Einzelerzählungen der Beteiligten zu einer nicht selbst erlebten Erzählung. Dabei steht er vor der Aufgabe, den Monolog dergestalt zu erzählen, als ob er die darin beschriebenen Erfahrungen selbst erlebt hätte.

Die institutionelle Rahmung verändert im Vergleich zu Alltagserzählungen maßgeblich die Struktur der Erzählungen und damit die Handlungsrollen der Beteiligten. Der Schauspieler ist als Sprecher ungleich der Akteur der Geschichte. Vielmehr ist die vom Schauspieler gespielte Figur zum Zeitpunkt der Erzählung der Akteur. Dies unterscheidet die improvisierten Monologe von den Rollenspielen der Kommunikations- und Verhaltenstrainings. Rollenspiele sind „eigenständige und authentische Kommunikationsereignisse“ (Schmitt 2002: 81) mit dem Ziel, später gemeinsam analysiert zu werden. Teilnehmende dieser Rollenspiele agieren in Vorbereitung auf den Ernstfall als sie selbst. Der Schauspieler hingegen bewegt sich während seiner Narration in der Schnittmenge aus dem vereinbartem Stücktext, vorher besprochener, die Figur konstituierender Eigenschaften und einer frei improvisierten Erzählung, die Elemente eigener Erfahrungen enthält. Der Erzähler der improvisierten Monologe ist also weder gänzlich der Schauspieler (obwohl er mit seinem Körper erzählt) noch die Figur (obwohl der Schauspieler nicht privat auf einer Theaterbühne steht), sondern ein komplexes Konglomerat aus Privatem, Theatralen und Spontanem. Mit dieser interaktionalen Ausgestaltung des Erzählens verändert sich ebenfalls der Ko-Erzähler (Quasthoff 1980). Wie der Schauspieler als Erzähler hat auch der ko-erzählende Regisseur das darzustellende Geschehen nicht selbst erlebt. Er übernimmt in seiner Funktion als Regisseur dennoch die Interaktionsaufgaben eines Ko-Erzählers, indem er

feststellen, dass der Schauspieler während der improvisierten Passagen der Leseprobe nur jene Theaterschaffenden fixiert, die ein multimodales „availability display“ (Heath 1986) realisieren (siehe Tabelle 1). Als Fixationen gelten hier solche Augenbewegungen, bei denen die visuelle Aufmerksamkeit mindestens 200 ms auf einem Zielobjekt ruht (Holmqvist et al. 2011, cf. Duchowski 2007). Die Annotation und Auswertung der hier dargestellten Blickdaten erfolgte in ELAN (Lausberg/Sloetjes 2016).

Fixationsziel	Dauer der Fixationen in ms pro Fixation durch den Schauspieler								Gesamtdauer in ms
<i>Regisseur</i>	2772	7750	968						11490
<i>Videograph</i>	2315	4141							6456
<i>Praktikantin</i>	1772	1206							2978
<i>Tisch</i>	359	891	5087	837	10870				18044
<i>Textbuch</i>	3468	783	2283	1620	3446	1934	1500	1152	16186
<i>Bilder an Wand</i>	3206								3206

Tabelle 1: Fixationsziele und -dauer der in Transkript 3 abgebildeten Sequenz (67300 ms)

In der 67 Sekunden dauernden Sequenz aus Transkript 3 fixiert der Schauspieler während des Improvisierens kein einziges Mal die mitschreibende Regieassistentin oder andere mitlesende Anwesende (Hospitant, Hospitantin, Praktikant), während auf die in keine Mitleseaktivität involvierte Praktikantin und den Videographen je zwei Fixationen von insgesamt 2978 ms bzw. 6456 ms entfallen. Auch der Regisseur, der sich neben verbalen Interaktionsbeiträgen (siehe Transkript 3) auch mimisch und per Blickkontakt an der Erzählaktivität beteiligt, wird dreimal für insgesamt 11490 ms fixiert. Die häufigsten und im Schnitt längsten Fixationen entfallen auf das Textbuch (16186 ms) sowie Objekte auf dem Tisch (18044 ms) bzw. Bilder an der Wand (3206 ms). Diese Zahlen bestärken die in den Analysen bereits herausgearbeitete lokale Situiertheit des Interaktionsensembles: Auch wenn der Monolog vor mehreren hundert Zuschauern aufgeführt werden wird, imaginiert der Schauspieler während der Proben kein Publikum, sondern spielt primär für jene Anwesenden, die ihm ihren Rezipient/innenstatus öffentlich anzeigen.

Der Monolog als Erzählformat des Theaters ist demnach eine Herstellungsleistung des gesamten Interaktionsensembles *in situ*. Alle Anwesenden tragen darin mit ihren interaktiven Beteiligungsweisen in einem wechselseitigen System zur Herstellung des Monologs bei. Um den Monolog im Rahmen einer Stückentwicklung für eine theatrale Inszenierung zu erarbeiten, realisieren die Beteiligten unterschiedliche Aktivitäten, die miteinander koordiniert werden, um die Erzählung zu vollziehen und für spätere Proben (und letztendlich die Aufführung bzw. die Verlagsfassung) zu konservieren.

Transkriptionskonventionen

GAT2 (Selting et al. 2009)

akZENT	Fokusakzent
ak!ZENT!	starke Betonung
?	Stark steigende Tonhöhenbewegung

,	mittel steigende Tonhöhenbewegung
-	Gleichbleibende Tonhöhenbewegung
;	Mittel fallende Tonhöhenbewegung
.	Stark fallende Tonhöhenbewegung
=	Schneller Anschluss neuer Segmente
(.)	Mikropause (geschätzt, bis 0,2 Sek.)
(-)	Kurze Pause (geschätzt, bis 0,5 Sek.)
(--)	Mittlere Pause (geschätzt, bis 0,8 Sek.)
(---)	Längere Pause (geschätzt, bis 1,0 Sek.)
(1.5)	Gemessene Pause
((lacht))	Parasprachliche Handlungen
<<lachend>..>	Redebegleitende parasprachliche Handlungen
<<f>...>	Lauteres Sprechen mit Reichweite
[...]	Gleichzeitige Äußerungen
[...]	

Multimodale Transkription (Mondada 2018)

...	zwei identische Zeichen mit Handlung der/des Teilnehmenden in Relation zur Zeit/Äußerung
*--->	Die beschriebene Handlung setzt sich über den Verlauf der Zeile fort...
--->*	...bis das gleiche Zeichen erreicht wird.
>>	Die beschriebene Handlung setzt vor dem Transkript ein.
-->>	Die beschriebene Handlung wird nach dem Transkript fortgeführt.

Sonstige Transkriptionskonventionen

akZENT	Zeitpunkt des Standbildes
text	Stücktext laut Textbuchfassung der jeweiligen Probe
§...§	Aus Anonymisierungsgründen geänderte Wort im Transkript

Literaturverzeichnis

- Birkner, Karin (2013): „Erzählfragmente. Narrative Funktionalisierungen zur Lösung der schweren Beschreibbarkeit von Schmerzempfindungen“. In: Deppermann, Arnulf/Hartung, Martin (eds.): *Gesprochenes und Geschriebenes im Wandel der Zeit*. Mannheim, Verlag für Gesprächsforschung: 82–99.
- Bliesener, Thomas (1994): „Authentizität in der Simulation. Möglichkeiten des Trainers zur nachträglichen Behandlung und zur vorsorglichen Verhinderung von Artefakten in Rollenspielen“. In: Bliesener, Thomas/Brons-Albert, Ruth (eds.): *Rollenspiele in Kommunikations- und Verhaltenstrainings*. Opladen, Westdeutscher Verlag: 13–32.
- Dausendschön-Gay, Ulrich/Gülich, Elisabeth/Krafft, Ulrich (eds.) (2015): *Ko-Konstruktionen in der Interaktion. Die gemeinsame Arbeit an Äußerungen und anderen sozialen Ereignissen*. Bielefeld: transcript.
- Deppermann, Arnulf/Blühdorn, Hardarik (2013): „Negation als Verfahren des Adressatenzuschnitts: Verstehenssteuerung durch Interpretationsrestriktionen“. *Deutsche Sprache* 41: 6–30.

- Deppermann, Arnulf/Schmitt, Reinhold (2007): „Koordination. Zur Begründung eines neuen Forschungsgegenstandes.“ In: Schmitt, Reinhold (ed.): *Koordination. Analysen zur multimodalen Interaktion*. Tübingen, Narr: 15–54. (= *Studien zur deutschen Sprache* 38).
- Duchowski, Andrew T. (2007): *Eye tracking methodology. Theory and practice*. 2. Aufl. London: Springer.
- Fischer-Lichte, Erika (2012): *Performativität. Eine Einführung*. Bielefeld: Transcript.
- Geise, Stephanie (2011): „Eyetracking in der Kommunikations- und Medienwissenschaft: Theorie, Methode und kritische Reflexion.“ *Studies in Communication/Media* 2: 149–263.
- Goodwin, Charles (1984): „Notes on story structure and the organization of participation“. In: Atkinson, John M./Heritage, John (eds.): *Structures of Social Action. Studies in Conversation Analysis*. Cambridge, Cambridge University Press: 225–246.
- Goodwin, Charles (1994): Professional Vision. *American Anthropologist* 96/3: 606–633.
- Gülich, Elisabeth/Lucius-Hoene, Gabriele (2015): „Veränderungen von Geschichten beim Erzählen. Versuch einer interdisziplinären Annäherung an narrative Rekonstruktionen von Schlüsselerfahrungen“. In: Schumann, Elke/Gülich, Elisabeth/Lucius-Hoene, Gabriele/Pfänder, Stefan (eds.): *Wiedererzählen. Formen und Funktionen einer kulturellen Praxis*. Bielefeld, transcript: 135–176.
- Gülich, Elisabeth/Quasthoff, Uta M. (1986): „Story-telling in conversation: cognitive and interactive aspects“. In: Gülich, Elisabeth/Quasthoff, Uta M. (eds.): *Narrative Analysis: An Interdisciplinary Dialogue*. Special Issue *POETICS* 15: 217–241.
- Gülich, Elisabeth (1980): „Konventionelle Muster und kommunikative Funktionen von Alltagserzählungen“. In: Ehlich, Konrad (ed.): *Erzählen im Alltag*. Frankfurt/M., Suhrkamp: 335–383.
- Hausendorf, Heiko/Mondada, Lorenza/Schmitt, Reinhold (2012): „Raum als interaktive Ressource: Eine Explikation“. In: Hausendorf, Heiko/Mondada, Lorenza/Schmitt, Reinhold (eds.): *Raum als interaktive Ressource*. Tübingen, Narr Francke Attempto: 7–36.
- Hazel, Spencer (2018): „Discovering Interactional Authenticity: Tracking Theatre Practitioners Across Rehearsals“. In: Pekarek Doehler, Simona/Wagner, Johannes/González-Martínez, Esther (eds.): *Longitudinal Studies on the Organization of Social Interaction*. London/Palgrave, Macmillan: 255–283.
- Heath, Christian (1986): *Body movement and speech in medical interaction*. Digitally printed. Cambridge/New York: Cambridge University Press. (= *Studies in emotion and social interaction*).
- Heath, Christian/Luff, Paul (2013): „Embodied Action and Organizational Activity“. In: Sidenell, Jack/Stivers, Tanya (eds.): *The handbook of conversation analysis*. Chichester/West Sussex, Wiley-Blackwell (283–307). (= *Blackwell handbooks in linguistics*)
- Heidtmann, Daniela/Föh, Marie-Joan (2007): „Verbale Abstinenz als Form interaktiver Beteiligung“. In: Schmitt, Reinhold (ed.): *Koordination. Analysen zur multimodalen Interaktion*. Tübingen, Narr: 263–292. (= *Studien zur deutschen Sprache* 38).
- Heller, Vivien (2018): „Jenseits des Hier und Jetzt. Multimodale Praktiken der Versetzung in Erzählinteraktionen kleiner Kinder“. In: König, Katharina/Oloff, Florence (eds.): *Erzählen multimodal. Themenheft in Gesprächsforschung – Online-Zeitschrift zur verbalen Interaktion* 19: 247–274.

- Holmqvist, Kenneth et al. (2011): *Eye tracking. A comprehensive guide to methods and measures*. Oxford/New York/Auckland: Oxford University Press.
- König, Katharina/Oloff, Florence (2018): „Ansätze zu einer multimodalen Erzählanalyse – Einführung in das Themenheft“. In: König, Katharina/Oloff, Florence (eds.): *Erzählen multimodal. Themenheft in Gesprächsforschung – Online-Zeitschrift zur verbalen Interaktion* 19: 207–241.
- Kotthoff, Helga (2017): „Erzählen in Gesprächen. Eine Einführung in die konversationsanalytische Erzählforschung mit Übungsaufgaben“. *Freiburger Arbeitspapiere zur Germanistischen Linguistik* 38: 1–77.
- Krug, Maximilian/Heuser, Svenja (2018): „Ethik im Feld. Forschungspraxis in audiovisuellen Studien.“ *Forum Qualitative Sozialforschung/Forum: Qualitative Social Research* 19/3: Art. 8.
- Lausberg, Hedda/Sloetjes, Han (2016): “The revised NEUROGES-ELAN system: An objective and reliable interdisciplinary analysis tool for nonverbal behavior and gesture.” *Behavior research methods* 48/3: 973–993.
- Mondada, Lorenza (2018): “Multiple Temporalities of Language and Body in Interaction: Challenges for Transcribing Multimodality”. *Research on Language and Social Interaction* 51 (1): 85–106.
- Perry, Mia (2010): *Theatre as a place of learning. The forces and affects of devised theatre processes in education*. Dissertation. Vancouver: University of British Columbia.
- Quasthoff, Uta M. (1980): „Gemeinsames Erzählen als Form und Mittel im sozialen Konflikt oder: Ein Ehepaar erzählt eine Geschichte“. In: Ehlich, Konrad (ed.): *Erzählen im Alltag*. Frankfurt/M., Suhrkamp: 109–142.
- Quasthoff, Uta M. (1981): „Zuhöreraktivitäten beim konversationellen Erzählen“. In: Schröder, Peter/Steger, Hugo (eds.): *Dialogforschung*. Düsseldorf, Schwann: 287–313. (= *Jahrbuch 1980 des Instituts für Deutsche Sprache*).
- Sacks, Harvey/Schegloff, Emanuel A. (2002): Home position. *Gesture* 2/2: 133–146.
- Sacks, Harvey/Schegloff, Emanuel A./Jefferson, Gail (1974): “A simplest systematics for the organisation of turn-talking in conversation.” *Language* 50 (4): 696–735.
- Schmidt, Axel (2017): „Anpassung an prospektive Zuschauer? Eine multimodal-interaktionsanalytische Perspektive auf Publikums-Konstruktionen in Theaterproben.“ *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 47/4: 455–486.
- Schmitt, Reinhold (2002): „Rollenspiele als authentische Gespräche. Überlegungen zu deren Produktivität im Trainingszusammenhang“. In: Brünner, Gisela/Fiehler, Reinhard/Kindt, Walther (eds.): *Angewandte Diskursforschung. Band 2: Methoden und Anwendungsbereiche*. Radolfzell, Verlag für Gesprächsforschung: 81–99.
- Schmitt, Reinhold (2012): „Körperlich-räumliche Grundlagen interaktiver Beteiligung am Filmset: Das Konzept ‚Interaktionsensemble‘“. In: Hausendorf, Heiko/Mondada, Lorenza/Schmitt, Reinhold (eds.): *Raum als interaktive Ressource*. Tübingen, Narr Francke Attempto: 37–87.
- Schmitt, Reinhold/Deppermann, Arnulf (2007): „Monitoring und Koordination als Voraussetzungen der multimodalen Konstitution von Interaktionsräumen“. In: Schmitt, Reinhold (ed.): *Koordination. Analysen zur multimodalen Interaktion*. Tübingen, Narr: 95–128.

- Schmitt, Reinhold/Knöbl, Ralf (2014): *Recipient Design: Zur multimodalen Repräsentation des Anderen im eigenen Verhalten*. Mannheim: Institut für Deutsche Sprache. I ds-pub.bsz-bw.de/frontdoor/index/index/docId/3239 [13.10.2020].
- Selting, Margret et al. (2009): „Gesprächsanalytisches Transkriptionssystem 2 (GAT 2)“. *Gesprächsforschung – Online-Zeitschrift zur verbalen Interaktion* 10: 353–402.
- van Boas, Evert Emde (2017): „Analyzing Agamemnon: Conversation Analysis and Particles in Greek Tragic Dialogue“. *Classical Philology* 112/4: 411–434.
- Zinken, Jörg/Deppermann, Arnulf (2017): “A cline of visible commitment in the situated design of imperative turns”. In: Sorjonen, Marja-Leena/Raevaara, Liisa/Couper-Kuhlen, Elizabeth (eds.): *Imperative turns at talk. The design of directives in action*. Amsterdam/Philadelphia, Benjamins: 27–63.