
In welcher Kopräsenz leben wir?

Eine Untersuchung zu Mitspielkompetenzen auf einem roten Teppich

Kornelia Hahn

Angesichts der empirischen Phänomene in neuen Medienkulturen und den Schlussfolgerungen, wenn es darum geht, diese an den soziologischen Theoriediskurs anzuschließen, wird die Erklärungskraft einer bisher sehr geläufigen Theoriefigur – nämlich der kategorialen Unterscheidung zwischen Kommunikation in körperlicher Anwesenheit und körperlicher Abwesenheit – zunehmend fragwürdig (1.). In diesem Zusammenhang einer differenzierteren Konzeptualisierung von Präsenz(en) und der Entdeckung neuer Präsenzformen soll im Folgenden das Verhältnis von Online- und Offline Kommunikation *versucht* werden zu beobachten. Hierzu werden anhand einer empirischen Studie Evidenzen identifiziert, die auf Aktualisierungen einer vornehmlich aus Erfahrungen mit der Rezeption von verbreiteten Publikumsmedien „erlernten“ Rolle verweisen (2.). Man könnte diese Untersuchungsanlage als eine Art von Medienwirkungsforschung ansehen, die einerseits prinzipiell von unterschiedlichen Lesarten der Medienrezeption ausgeht (z. B. John Fiske ²2011), andererseits jedoch nicht die quasi unmittelbare Rezeption eines medialen Dokuments beobachtet, sondern breite, aber unspezifische Erfahrungen mit älteren Publikumsmedien (vor allem Magazine oder Fernsehen) und neuen Medien (vor allem Internet) unterstellt. Diese Unterstellung könnte auf Niklas Luhmanns berühmtes Diktum gründen: „Was wir über unsere Gesellschaft, ja, über die Welt, in der wir leben, wissen, wissen wir aus den Massenmedien.“ (Luhmann 2004: 9) Es geht im Folgenden aber keineswegs um eine Beweisführung dieser durchaus gewagten These, sondern um die Frage, ob sich angesichts des weit verbreiteten, mediengenerierten Wissens Veränderungsspuren in kopräsenten Situationen entdecken lassen (3.).

1 Zur Untersuchung von Kopräsenzen

Im Titel dieses Bandes wird mit der Thematisierung von Präsenzen im Plural implizit die Bedeutsamkeit der klassischen Unterscheidung von Situationen in Kopräsenz, d. h. in unmittelbarer, körperlicher Wirkzone (Erving Goffman 1959, Alfred Schütz/ Thomas Luckmann 1979) und Situationen, in denen Zeichen von „Sendern“ rezeptiert werden, die sich nicht in unmittelbarer Kopräsenz befinden (und u. U. auch nicht aus vorherigen kopräsenten Situationen bekannt sind), in Frage gestellt. Das bisherige, zentrale Unterscheidungskriterium bezog sich darauf, dass in der kopräsenten Situation eine Wahrnehmungsmöglichkeit mit allen Sinnen stattfindet, dagegen aber eine sinnlich eingeschränkte Wahrnehmungsmöglichkeit (ausschließlich visuell und/oder auditiv) typisch für Medienkommunikation ist. Damit rekuriert die Unterscheidung darauf, dass Medienkommunikation nicht nur eine *andere* Informationssituation, sondern eine *defizitäre* Informationssituation darstellt. Für unseren Zusammenhang wesentlich ist dabei, dass diese angenommene, relative Zeichenarmut zu „unvollständigen“ Interpretationen über soziale Wirklichkeiten, d. h. hier vor allem: über situativ präsenstes Geschehen, führt.

Ich möchte dagegen davon ausgehen (vgl. Hahn 2009), dass Vergegenwärtigung einen aktiven Prozess in jeder Kommunikation bildet. Zum einen heißt das, dass in jeder Situation – auch in der kopräsenten – abwesender Sinn (z. B. durch kulturelle Skripte, Typisierungen oder Normen) vergegenwärtigt wird und in die Situationsdefinition eingeht. Mit anderen Worten basieren Aushandlungsprozesse von Situationen in Kopräsenz nicht ausschließlich auf der Interpretation situativ wahrgenommener Zeichen. Zum anderen, und hier relevanter, lässt sich in allen Situationen, entweder in körperlicher Anwesenheit oder Abwesenheit der Akteurinnen und Akteure, davon ausgehen, dass deren zugrundeliegende Zeichen- und Informationsqualität von subjektiven Deutungen abhängt. Damit soll weniger an die prinzipielle Konstruktion von Wirklichkeit im Hinblick auf wahrnehmende und gleichzeitig interpretierende Subjekte erinnert werden, sondern mehr noch: dass die spezifische Interpretation der Zeichen- oder Informations*qualität* von kopräsenten und medienbasierten Situationen ebenfalls subjektiv ist (Hahn/ Schmidl 2014) und in Verbindung mit etwa individueller Media Literacy oder Medienerfahrung steht. Mit diesen Bemerkungen soll begründet werden, warum die kategoriale Unterscheidung zwischen Kopräsenz und absenter Medienkommunikation nicht fraglos reproduziert werden kann; es ist damit jedoch noch nicht angegeben, von welchen Formen von Präsenz jenseits dieser klassischen Unterscheidung auszugehen ist. Es gibt in dieser Hinsicht wenige, aber vielversprechende Versuche vor allem der *Presence Research* (vgl. Einleitung und Zhao in diesem Band). Diese Ansätze konzentrieren sich vor allem auf theoretische Zugangsweisen; seltener sind die

Arbeiten, die sich der empirischen Erforschung von Vergegenwärtigungsformen widmen. Eine solche Untersuchung ist sicher zunächst auch eine methodische Herausforderung, da sie weder in *einer* empirischen Fragestellung, noch in *einem* methodischen Zugang umfassend behandelt werden kann.

Was ich im Folgenden versuche, versteht sich deshalb als Annäherung einer empirischen Erforschung von Präsenzen in Medienkulturen. Im Mittelpunkt dieses thematisch und methodisch begrenzten Vorhabens steht die Frage, ob Wissen, das sich aus Rezeptionserfahrungen medialer Dokumente gebildet hat, in einer Situation von Kopräsenz beobachtet werden kann. Während die Medienwirkungsforschung auf Konzepten wie Media Literacy oder rezeptionsabhängigen Lesarten von Medientexten rekurriert, soll hier in ähnlicher Funktion der Begriff der Mitspielkompetenz fruchtbar gemacht werden. „Mitspielkompetenz“ als ein klassisches Merkmal qualitativer Sozialforschung zur Validierung der Untersuchung – zugeschrieben – „fremder“ Lebenswelten, zielt hier jedoch nicht auf die erworbenen Mitspielkompetenzen der *Forschenden* in der beforschten Welt, sondern auf medial erworbene Mitspielkompetenzen in einer späteren Face-to-Face-Situation. Formal wird eine solche „Mitspielkompetenz“ anhand geäußelter Körperzeichen von Akteurinnen und Akteuren in einer spezifischen Interaktionssituation beobachtet; inhaltlich soll sich diese „Mitspielkompetenz“ auf das Interaktionsspiel auf einem roten Teppich beziehen. Der „rote Teppich“ ist ein in fortgeschrittenen Medienkulturen spezifisches Setting¹, in dem sich eine relativ begrenzte Gruppe von Personen (zum Beispiel „Filmstars“) einem ebenfalls begrenzten kopräsenten Publikum, aber vor allem auch einem diffusen Publikum durch die Veröffentlichung von Aufzeichnungen der Aufführung auf dem roten Teppich, präsentieren. Wie spielt nun dieses diffuse Publikum selbst als kopräsente AkteurInnen angesichts der Wahrnehmung eines Roten-Teppich-Settings mit?² Können beim Spielen des Roten-Teppich-Interaktionsspiels Evidenzen für medienkulturelles Wissen entdeckt werden? „Mitspielen“ ist hier formal durch das Betreten und Verlassen des roten Teppichs definiert. Dabei wird davon ausgegangen, dass diejenigen, die das Rote-Teppich-Setting betreten, dieses als ein spezifisches Setting verstehen, das sich vom Setting außerhalb des roten Teppichs und dessen Spielrahmen unterscheidet. Es geht natürlich um keine Bewertung eines medienkulturell „richtigen“

-
- 1 Das heißt nicht, dass der rote Teppich eine „Erfindung“ fortgeschrittener Medienkulturen ist. Es lassen sich spezifische Bedeutungszuschreibungen ja bereits seit der Antike ausmachen.
 - 2 Dabei wird davon ausgegangen, dass die beobachteten Personen der empirischen Untersuchung keine (nennenswerten) Erfahrungen als Protagonistinnen und Protagonisten eines roten Teppich Defilees oder als professionelle Beobachterinnen und Beobachter dieses Settings haben.

oder „falschen“ Mitspielens, sondern um „Spielarten“, die man mit den Lesarten vergleichen könnte, die (unmittelbar) nach der Rezeption eines medialen Textes von RezipientInnen im Feld generiert werden. Das Ziel ist, von den kopräsenten Aktualisierungen auf die subjektiven Rahmungen der Spielsituation zu schließen.

2 **Der rote Teppich – Eine Untersuchung auf dem Salzburger Mozartplatz**

Anlässlich des Universitätsfestes der Paris-Lodron-Universität Salzburg ist am 2. Juni 2012 folgende Kulisse auf dem Mozartplatz in Salzburg aufgebaut und während einer Zeit von 11 Uhr bis 16 Uhr bespielt worden: ein roter Teppich in der Größe von ca. 6 x 3m, Ständer mit Absperrseilen an einer Längsseite des Teppichs, hinter denen zwei professionelle, ausladende Kameras stehen, eine angedeutete Sponsorenleinwand mit Universitätslogos und Logos des Forschungsclusters³ an der gegenüberliegenden Längsseite sowie Scheinwerfern⁴ und Lautsprechern⁵ auf einem umlaufenden Stahlgerüst⁶. In dieser Szenerie gab es folgende (Mit-)SpielerInnen: Studierende der PLUS in der für die Anwesenden beobachtbaren Rolle von Kamerapersonen, OrganisatorInnen des Settings und Beifall klatschendem Publikum; zufällig sich einfindende PassantInnen als Publikum um den roten Teppich herum sowie – als ProtagonistInnen – zufällig sich einfindende PassantInnen, die spontan zu AkteurInnen *auf* dem roten Teppich wurden. Mit der Bewegung auf und über den roten Teppich geht eine spezifische Körperinszenierung einher. Die PassantInnen sind dabei vom Forschungsteam nicht zum Betreten des Teppichs animiert, aber im Falle von explizitem Nachfragen⁷ ermutigt worden. Das Geschehen auf dem roten Teppich, d. h. die Inszenierung der Passantinnen und Passanten, die den

-
- 3 Das Forschungscluster ist *Cultural Sociology Group*. Die Bespielung der Kulisse erfolgte durch ein Forschungsteam aus MitarbeiterInnen der Abteilung Soziologie an der Universität Salzburg sowie Studierenden aus einem Masterseminar.
 - 4 Diese leuchten die Kulisse in mehreren Farben aus. Der Effekt ist aber im hellen Tageslicht gering.
 - 5 Die Toneinspielung aus den Lautsprechern sind aufgezeichnete Geräusche von Publika (Klatschen, Pfeifen etc.) aus mutmaßlich vergleichbaren Settings. Sie sollten die Geräuschkulisse am roten Teppich verstärken, aber auch – im Sinne der Mehrdeutigkeit – sich von den Mitspielenden auf ein anwesendes Publikum beziehen lassen.
 - 6 Der Aufbau des Settings profitierte maßgeblich von der Kooperation mit dem Altstadtmarketing der Stadt Salzburg.
 - 7 Nur wenige Personen, die über den roten Teppich gegangen sind, haben vorher bei den Umstehenden nachgefragt. Die typische Nachfrage lautete: „Darf ich hier über den roten

roten Teppich überschreiten, ist durch drei statische Videokameras aufgezeichnet worden. Zwei dieser Kameras wurden unterhalb der beiden großen Profikameras (die jedoch nicht aufgezeichnet haben) angebracht und die dritte Kamera ist auf einem Stativ an einer Schmalseite des roten Teppichs – gut sichtbar – positioniert worden. Die Absperrseile und vor allem die „Sponsorenleinwand“ dienen somit auch als deutliche Umgrenzung des Kamerabereichs. Das heißt, dass einerseits ein stilles Einverständnis unterstellt wurde, dass die auf dem roten Teppich befindlichen Personen mit der Kameraaufzeichnung einverstanden sind, dass andererseits aber sicher gegangen wurde, dass das Setting so angelegt ist, dass eine Kamerabeobachtung außerhalb des roten Teppichs unmöglich ist.⁸

Der rote Teppich und die ihn umgebenden Requisiten bilden einen Blickfang und damit einen Kontrast zu dem das Setting umgebenden Raum, dem öffentlichen Mozartplatz. Der Platz bildet ansonsten zum Beispiel durch die dort befindliche Mozartstatue eine Tourismusattraktion, dient durch die dort aufgestellten Sitzbänke als Aufenthaltsort und ist der Zugang zu dem dort befindlichen, weitläufigen Salzburg Museum und zu den umliegenden Geschäftslokalen. Die typische Bespielung des Platzes ist damit variabel. Wir gehen aber davon aus, dass mit der Wahrnehmung des Settings des roten Teppichs *etwas* Sinnhaftes verbunden wird, so dass die so ausgestattete Kulisse auf dem Mozartplatz zu einem Spielrahmen in einem Spielrahmen wird. Sie soll als materialisierte Aufforderung an die PassantInnen/ AkteurInnen fungieren, den Spielrahmen zu wechseln und in diesem (mindestens) zweiten Spielrahmen mitzuspielen, d. h. ein subjektiv ortbestimmtes Verhalten zu demonstrieren. Dieser zweite Spielrahmen ist jedoch *mehrdeutig*: Es gibt anwesendes Publikum in verschiedenen Rollen, jedoch auch typische Requisiten, die Kameras und die Lautsprecher, die Klatschgeräusche einspielen, die auf die Beobachtung von außen, wiederum in zweifacher Hinsicht, als abwesendes, aber sozusagen zeitgleich und auditiv zugeschaltetes Publikum und vergleichsweise diffuses, abwesendes Publikum verweisen. Damit sollte das Spiel mit unterschiedlichen Rollen, Situationsdefinitionen und Rahmenmodulationen möglich (und beobachtbar) werden. Der Fokus richtet sich nun darauf, wie sich die Körper auf dem Teppich (als räumlichem Bezug) und während der Passage (als zeitlichem Bezug) für anwesendes und/ oder abwesendes Publikum (als sozialem Bezug) inszenieren, oder: *sich präsent machen*.

Es handelt sich um eine explorative Untersuchung, die zum einen durch die klassische, offene Frage geleitet wird: Was geht hier, auf dem roten Teppich, vor? Die Interaktion und gleichzeitige Aufzeichnung dieses Geschehens auf dem roten

Teppich gehen?“ Diese Frage legt nahe, dass das Beschreiten des/ eines roten Teppichs von diesen Personen nicht als selbstverständlich interpretiert wurde.

8 Forschungspraktisch, wenn nicht sogar forschungsethisch, dient die Sponsorenleinwand hier auch als Schutzschild bzw. als Hinterbühne.

Teppich ist jedoch insofern nicht klassisch, als es sich nicht um eine Situation eines „natürlichen“ Feldes, sondern eine durch den Forschungsprozess generierte soziale Situation handelt. Darüber hinaus zielt die Untersuchung auf die Interpretation generierter Äußerungen und ist deshalb forschungslogisch vergleichbar mit einer Befragung und nicht etwa mit einer ethnomethodologischen Beobachtung. Jedoch ist auf eine Befragung im konventionellen Sinne verzichtet worden, da davon ausgegangen wurde, dass die interessierende Körperinszenierung auf dem roten Teppich zwar Beobachtenden gezeigt, aber nicht vergleichbar „beziehungsreich“ verbalisiert werden kann. Mit anderen Worten wird davon ausgegangen, dass der Untersuchungsgegenstand sich auf ein vorprädikatives, aber inkorporiertes Wissen bezieht, das darüber hinaus ja in „natürlichen“ Alltagssituationen *unserer* Akteurinnen und Akteuren gerade nicht beobachtet werden kann. Die Kameraaufzeichnung der Aufführungen am roten Teppich ist ebenfalls angemessen mit der Transkription von verbalen Äußerungen vergleichbar mit allen typischen Nach- und Vorteilen dieser Übersetzung in einen anderen Zeichencode: Verlust von kontextuellen Zeichen (Setting, Stimmgebrauch, Mimik und Gestik beim Sprechen, hier: keine Aufzeichnung des räumlichen, zeitlichen und sozialen „Umfeldes“ der Passage über den roten Teppich) bei gleichzeitig erweiterten Möglichkeiten von Analysepraktiken (z. B. Wiederholungen, Zergliederungen des Zeichenkorpus, Teamkodierungen). In diesem Untersuchungsdesign ist – gemessen an der traditionellen, kategorialen Unterscheidung zwischen Befragung *oder* Beobachtung – auch nicht mehr klar, worauf sich die Untersuchungseinheiten (Individuen oder Beobachtungssequenzen) beziehen. Es stehen zum einen die Äußerungen von Subjekten im Zentrum (Subjektzentrierung), jedoch in einer intentional interaktiven Situation mit anderen Personen und dem Forschungsteam, also vergleichbar einer Gruppendiskussion; zum anderen bezieht sich der Zeichenkorpus per se nicht auf eine geschlossene Perspektive, da die Aufzeichnungen der drei Kameras in Summe als Zeichenkorpus verstanden werden können. Aus dieser quasi Grundgesamtheit sind jeweils Beobachtungssequenzen als Untersuchungseinheiten abgegrenzt worden. Sie beziehen sich zum einen auf die quantitative Bestimmung der Situation auf dem roten Teppich, d. h. ob sich jeweils Einzelpersonen, Paare oder Gruppen auf dem roten Teppich befinden; zum anderen auf die vollständige Passage dieser drei unterschiedenen Gruppen, d. h. eine Beobachtungssequenz wird durch das Betreten des roten Teppichs und den Abgang vom roten Teppich auf der gegenüberliegenden Seite, von der der Teppich betreten wurde, bestimmt. Die solcherart geschaffenen Untersuchungseinheiten und die daraus getroffene Auswahl der analysierten Untersuchungseinheiten entsprechen einem theoretical sampling. Für die vorliegende Untersuchungsfrage sind alle Beobachtungssequenzen, die durchgehend

ausschließlich *eine* (erwachsene⁹) Person auf dem roten Teppich zeigen, ausgewählt worden, sowie diejenigen Beobachtungssequenzen, in denen sich *zwei* Personen auf dem roten Teppich befinden, die sich dem Anschein nach bereits gemeinsam im Umfeld des roten Teppichs aufgehalten haben. Das Hauptaugenmerk liegt auf der Körperinszenierung der Einzelpersonen auf dem roten Teppich. Die vergleichende Analyse von Paaren auf dem roten Teppich ist dadurch begründet, dass beobachtet werden soll, ob und wie sich die Körperinszenierung der Personen auf dem roten Teppich verändert, wenn durch die Anwesenheit (und damit potentielle Bezugsmöglichkeit) einer zweiten Person auf dem Teppich dieser eine zusätzliche Binnenrahmung der Interaktion erfährt.

Der Datenkorpus enthält visuelle und auditive Zeichen, die – wie angeführt – mit drei statischen Videokameras erzeugt worden sind. Die Intention war, mit den beiden vor den Absperrseilen an einer Längsseite des roten Teppichs sich befindenden Kameras eine freie Sicht auf die Körperinszenierungen auf dem roten Teppich zu erhalten, ohne Möglichkeiten, dass Personen vor der Kamera stehen. Jedoch zerfällt diese Aufzeichnung in zwei Teile, nämlich die Aufzeichnung von Kamera 1 und die Aufzeichnung von Kamera 2 mit einem kleinen, überlappenden Raum der Beobachtung. Die Aufzeichnung mit einer dritten Kamera an einer Schmalseite des Teppichs intendiert, eine Beobachtungssequenz von jeweils Einzelpersonen oder Paaren auf dem roten Teppich in ihrem vollständigen Ablauf und „ungeschnitten“ analysieren zu können. Die Untergliederung des gesamten Zeichenkorpus in zeit- bzw. subjektbezogene Einheiten ist dadurch begründet, dass sich zwar für das während der gesamten Untersuchung durchgehend anwesende Forschungsteam ein geschlossener Ablauf darstellt¹⁰, nicht aber aus der Perspektive der sukzessive die Szene betretenden und verlassenden MitspielerInnen. Diese Beobachtungssequenzen der Passage vom Aufgang bis zum Abgang vom roten Teppich dauern im Durchschnitt 15 Sekunden, d. h. es ist etwa gemessen an einem Interview eine sehr kurze Beobachtungsdauer, die jedoch aufgrund der Multimodalität der Zeichen bereits hoch in ihrem interpretatorischen Gehalt ist. Eine weitere, für qualitative Untersuchungen untypische Situation besteht darin, dass die Analyse der rund 70 ausgewählten Beobachtungssequenzen (die sich auf rund 100 individuelle Körperinszenierungen beziehen) ein relativ umfangreiches Sample darstellt.

Die Auswertung der ausgewählten Sequenzen aus dem Datenkorpus erfolgt induktiv und angelehnt an die grounded theory, d. h. in Kodiersitzungen im Team¹¹

9 Die Beobachtung mutmaßlich minderjähriger Personen ist aus forschungspraktischen Gründen (kein formeller Konsens der Erziehungsberechtigten) ausgeschlossen worden.

10 Der als solcher bei der hier vorliegenden Fragestellung jedoch uninterpretiert bleibt.

11 Mitgewirkt haben hier Sebastian Mraczny, Alexander Schmidl und zeitweise Lisa Schwaiger.

sind Kodes und Lesarten der Interpretation der Sequenzen erstellt worden, die zu Fallinterpretationen und im Anschluss zu fallkontrastierenden Interpretationen führten. Die Interpretationen sind im Wesentlichen durch permanente Vergleiche und durch Möglichkeiten der Irritation versucht worden zu stützen. Irritationsmöglichkeiten beziehen sich auf die Generierung und Diskussion von Lesarten im Team während der Kodiersitzungen und auch während Präsentationen vor Studierenden. Darüber hinaus ist die jeweils fraglose, intuitive Interpretation der Zeichen (die bei Videoaufnahmen ein besonders leichtes Verstehen als *Problem* berücksichtigen muss) durch unterschiedliche Rezeptionssituationen (vor allem Slow Motion) irritiert worden, wobei letztendlich der Rückbezug auf die „normale“ Aufführungsgeschwindigkeit (d. h. in nicht manipuliertem Tempo der Bildrezeption) als die sozial relevante Ebene maßgeblich war. Die Vergleiche beziehen sich außer auf veröffentlichte Aufzeichnungen von roten Teppich Aufführungen und den dort sichtbaren Körperinszenierungen vor allem auf die sukzessive Interpretation der Körperinszenierung einer Person während der Passage vom Aufgang auf den roten Teppich bis zum Abgang. Dabei sind keine von außen sinnhaft unterschiedenen Körperposen, Gestiken oder Mimiken als solche interpretiert worden, d. h. es wird nicht versucht, die Bedeutung von einzelnen Gesten sozusagen innerhalb eines festen körpersprachlichen Codes zu ermitteln, sondern es ist versucht worden – jedoch durch Beschreibung einzelner Elemente der Körperinszenierung –, die Abfolge als eine in sich sinnhaft geschlossene Passage hermeneutisch zu verstehen. Die Konzentration auf den subjektiv sinnhaften Ablauf der Passage bedeutet gerade nicht, von den beobachteten Äußerungen auf die innere Haltung der Subjekte zu schließen. Die Auswertung fokussiert vielmehr die situativ aktualisierten Körperbewegungen und die Dynamiken der Inszenierung während der Passage. Sie orientiert sich an drei Kategorien der Körperinszenierung auf dem roten Teppich: der räumlichen (Regionalisierung des Teppichs, Positionierung des Körpers), der zeitlichen (Laufwege und Gehgeschwindigkeit, Rhythmen der Bewegung) und der sozialen (Posen, Gestik, Mimik, Blicke/ Blickrichtungen etc.).

3 Körperinszenierungen auf einem roten Teppich – ein medienkulturelles Spiel

Durch vergleichende Analyse der aktualisierten Körperinszenierungen konnte eine Mitspieltypologie entwickelt werden, die vor allem Rollenmuster in Bezug auf die jeweilige Publikaadressierung, also die von den AkteurInnen vorgenommenen Rahmungen, unterscheidet. Die Mitspieltypologie ist mit der Logik einer

Clusteranalyse vergleichbar und basiert auf induktiv entwickelten Dimensionen: Situationsdefinition, Aneignung des Teppichs als..., Kommunikation mit dem Publikum: symmetrisch/ asymmetrisch (Statusungleichheit zwischen denjenigen auf dem roten Teppich und denjenigen vor dem roten Teppich), Orientierung am kopräsenten oder abwesenden Publikum. Die einzelnen Mitspieltypen sind als Idealtypen konzipiert, die theoretisch eindeutig voneinander abgegrenzt sind (größtmögliche Gemeinsamkeiten innerhalb der Typen, größtmögliche Distanzen zwischen den Typen).

Der erste Typus spielt eine *Bühnenrolle*. Genauer, orientiert sich die Körperinszenierung anscheinend an konventionellen Bewegungen, die Schauspielende auf Theaterbühnen nach der Aufführung eines Bühnenstückes anschließen, während sie den Applaus des anwesenden Publikums entgegennehmen. Diese Körperinszenierung demonstriert ein performatives Wiedereintreten der Schauspielenden in die kopräsente Interaktion mit dem Publikum, nachdem zuvor in dem typischen, illusionistischen Rahmen durch den Bühnenaufbau, die Kulissen und den (geöffneten) Vorhang eine gegenüber dem Publikum abgeschlossene Spielsituation angezeigt wurde. Das Spielen dieser spezifischen Sequenz einer Bühnenrolle ist insofern „geschickt“ gewählt, als sie im Schnittfeld zwischen der markierten sozialen Distanzierung vom anwesenden Publikum im Bühnenspiel und dem Eintritt in die Alltagsrolle steht. In der Phase der Reaktion des Publikums auf die Bühnendarstellung (Klatschen, Rufen, vom Sitzplatz Erheben etc.) findet ein re-entry der Schauspielenden in ein expliziteres Interaktionsspiel mit dem Publikum statt. Sie sind nun außerhalb ihrer zuvor verkörperten Bühnenrolle (und der vornehmlichen Interaktion im Ensemble) und stellen sich in der Rolle von Schau-Spielenden der Bewertung dieses Schauspiels durch das Publikum. Diese Interaktion ist dadurch charakterisiert, dass die Schauspielenden sich einerseits auf das Publikum beziehen (z. B. indem die Dauer des Klatschens und die für das Publikum sichtbare Anwesenheit der Schauspielenden koordiniert werden), andererseits von diesem immer noch relativ distanziert sind. Sie befinden sich immer noch innerhalb des Bühnenrahmens und äußern sich gegenüber dem Publikum in konventionalisierten Formen wie vor allem Verbeugungen und anderen, nicht verbalen Gestiken. Wenn die Mitspielenden auf dem roten Teppich diese Phase der Bühnenrolle aktualisieren, beziehen sie sich damit auf ein anwesendes Publikum, treten aber nun buchstäblich vor diesem in einer Rolle auf, die die Unterschiedlichkeit, wahrscheinlich sogar Gegensätzlichkeit, zwischen diesem und ihnen markiert. Der rote Teppich wird somit als die Bühne interpretiert, die für einen solchen Bezug die kulturell manifeste Requisite darstellt.



Abb. 1a Typus „Bühnenrolle“ (Foto eigene Aufnahme)

Die hier abgebildete, für den Typus der Bühnenrolle repräsentative Person ist einerseits ausgesprochen expressiv in ihren Bewegungen, da sie in einem zeitlichen Ablauf von knapp 15 Sekunden fünf recht unterschiedliche Varianten der Verbeugung sukzessive ausführt. Die Bewegungen sind jeweils komplex in ihrer symmetrischen oder asymmetrischen Koordination von Armen und Händen sowie Beinen und Füßen. Alle Varianten sind dabei als typische Verbeugungen nach Bühnenaufritten einzuordnen, wobei hier besonders die Dichte der Aufführung dieser Varianten von Verbeugungen die Bühnenrolle markiert. Die Aufführung enthält auch scheinbare Demutsgesten, indem zum Beispiel mit dem weiten Ausholen der Arme in Richtung anwesendes Publikum zu diesem eine imaginäre Brücke geschlagen wird. Es wird damit der eigene herausgehobene Status gegenüber dem Publikum zwar anerkannt, jedoch signalisiert, dass dies auf die situativen Umstände zurückzuführen ist und nicht der Interpretation der rollenspielenden Person zugerechnet werden soll. Durch große, ausladende, emphatische Gesten zum Publikum im Wechsel mit der gestischen Zurücknahme der eigenen Person (indem zum Beispiel die Arme vor dem Körper verschränkt und Kopf und Oberkörper tief verneigt werden) wird eine gewisse Reziprozität betont: einerseits wird der Applaus des Publikums in einer exponierten Positionierung explizit empfangen, andererseits wird dem Publikum als den Empfangenden, Rezipierenden und auch Bewertenden des Schauspiels Respekt demonstriert. Die Bühnenrolle schließt dabei keinen offensichtlichen Bezug zu den Kameras ein.

Präsenzen 2.0

Körperinszenierung in Medienkulturen

Hahn, K.; Stempfhuber, M. (Hrsg.)

2015, VI, 247 S. 32 Abb., 19 Abb. in Farbe., Softcover

ISBN: 978-3-658-04364-3