

Maximilian Krug

Gleichzeitigkeit in der Interaktion

Linguistik – Impulse & Tendenzen



Herausgegeben von
Susanne Günthner, Klaus-Peter Konerding,
Wolf-Andreas Liebert und Thorsten Roelcke

Band 99

Maximilian Krug

Gleichzeitigkeit in der Interaktion

Strukturelle (In)Kompatibilität bei
Multiaktivitäten in Theaterproben

DE GRUYTER

Zugl.: Dissertation, Universität Duisburg-Essen, 2021
Fakultät für Geisteswissenschaften
Tag der Disputation: 12.08.2020
Gutachterinnen: Prof. Dr. Karola Pitsch & Prof. Dr. Susanne Günthner

ISBN 978-3-11-076899-2
e-ISBN (PDF) 978-3-11-076902-9
e-ISBN (EPUB) 978-3-11-076906-7
ISSN 1612-8702
DOI <https://doi.org/10.1515/9783110769029>



Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz. Weitere Informationen finden Sie unter <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>.

Library of Congress Control Number: 2021949245

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

© 2022 Maximilian Krug, publiziert von Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston
Dieses Buch ist als Open-Access-Publikation verfügbar über www.degruyter.com.

Einbandabbildung: Marcus Lindstrom/istockphoto
Satz: Integra Software Services Pvt. Ltd.
Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck

www.degruyter.com

Danksagung

Diese Arbeit wäre ohne die Hilfe und Unterstützung vieler Menschen in Form zahlreicher Einzel- und Ensembleaktivitäten nicht möglich gewesen. Daher gilt mein Dank zuerst meinen beiden Doktormüttern, Prof. Dr. Karola Pitsch und Prof. Dr. Susanne Günthner, die mich mit den richtigen Fragen und in motivierenden Gesprächen immer wieder auf die rechte Spur gebracht haben. Außerdem bedanke ich mich bei meinen Kolleginnen Antje Amrhein, Katharina Cyra, Christiane Opfermann und besonders Svenja Heuser sowie Raphaela Gehle für die vielen intensiven Stunden des gemeinsamen Brainstormens, Diskutierens und Analysierens der Daten und Konzepte.

Ein herzliches Dankeschön gilt Monika Messner, Axel Schmidt und Anna Wessel für die zahlreichen Datensitzungen zu Probeninteraktionen. Viele Erkenntnisse in dieser Arbeit entstammen den gemeinsamen Analysen. Darüber hinaus bedanke ich mich ebenfalls bei all jenen, die ich auf Konferenzen kennenlernen durfte und die wertvolle Hinweise in Bezug auf mein Forschungsvorhaben geliefert haben. In diesem Zusammenhang bedanke ich mich auch bei den Mitgliedern des Promotionskollegs Empirische und Angewandte Sprachwissenschaft an der WWU Münster, in deren Mitte ich meine ersten wissenschaftlichen Gehversuche machen durfte.

Mein Dank gilt meinen Eltern und Großeltern, die ich immer dann zu Fragen des Theaterlebens gelöchert habe, wenn die Literatur keine Auskunft geben konnte. Zu großem Dank verpflichtet fühle ich mich den Teilnehmenden der Theaterproduktion, die mich sechs Wochen lang mit meiner Videotechnik in ihrem Schutzraum willkommen geheißen haben und somit diese Arbeit erst ermöglicht haben. Ganz besonders bedanke ich mich bei meiner Freundin Mareike, die mich während der Promotion in jeder Hinsicht unterstützt und begleitet hat.

Inhaltsverzeichnis

Danksagung — V

- 1 Das Phänomen der Gleichzeitigkeit in Interaktionen — 1**
- 2 Konzeptueller Rahmen zur Simultanität multimodaler Aktivitäten — 10**
 - 2.1 Stand der Forschung zum Phänomen *multiactivity* — 10
 - 2.2 Zeitlichkeit in der Interaktionsforschung — 19
 - 2.2.1 Sequentielle Gleichzeitigkeit — 20
 - 2.2.2 Multimodale Simultanität — 22
 - 2.3 Aktivitäten als interaktionale Kategorien der Partizipation — 27
 - 2.3.1 Aktivitäten in der Konversationsanalyse — 29
 - 2.3.2 Aktivitätskategorien der intersubjektiven Gestaltung: Ensemble- und Einzelaktivitäten — 34
- 3 Analytische Zugänge zur Gleichzeitigkeit multipler Aktivitäten im Rahmen der konversationsanalytischen Methodologie — 38**
 - 3.1 Die Grundlagen und Grenzen des *next turn proof procedures* — 39
 - 3.2 *Displaying and Monitoring* als analytische Zugriffe bei verbaler Abstinenz — 43
- 4 Korpus: Theaterproben in audiovisuellen und ethnographischen Daten — 47**
 - 4.1 Theaterproben als Forschungsgegenstand — 47
 - 4.2 Daten: 31 Proben einer Stückentwicklung — 49
 - 4.3 Exkurs: Proben in der Institution *Theater* — 57
- 5 Koordinationsverfahren bei gleichzeitig relevanten Aktivitäten in Abhängigkeit von der strukturellen (In)Kompatibilität der Beteiligungsweisen — 62**
 - 5.1 Praktiken der seriellen Koordination: Abbrechen und Wiederaufnehmen — 64
 - 5.1.1 Aktivitätsabbrüche beim Aufrechterhalten anderer Aktivitäten — 65
 - 5.1.2 Wiederaufnahmen abgebrochener Aktivitäten — 79
 - 5.2 Praktiken der quasi-simultanen Koordination: Pausieren und Fortsetzen — 90

- 5.2.1 Aktivitätspausieren bei simultaner Beteiligung an einer anderen Aktivität — **91**
- 5.2.2 Fortsetzung einer pausierten Aktivität bei simultaner Beteiligung an anderer Aktivität — **108**
- 5.3 Praktiken der simultanen Koordination: Singuläre und multiple Beteiligungsmarker — **122**
- 5.3.1 Singuläre Beteiligungsmarker der simultanen Involvierung in multiple Aktivitäten — **123**
- 5.3.2 Multiple Beteiligungsmarker der simultanen Involvierung in multiple Aktivitäten — **135**
- 5.4 Zwischenfazit: Praktiken der Koordination zur Bearbeitung gleichzeitiger Relevanzen multipler Aktivitäten — **150**
- 6 Simultane Koordination strukturell kompatibler Ensembleaktivitäten im Rahmen des Projekts *Tanzerarbeit* — 156**
- 6.1 Herstellen von Ensemble-Multiaktivitäten — **159**
- 6.1.1 Übergänge von Ensemble-Monoaktivitäten zu Ensemble-Multiaktivitäten — **160**
- 6.1.2 Übergänge zwischen mehreren Ensemble-Multiaktivitäten — **170**
- 6.2 Aufrechterhalten von Ensemble-Multiaktivitäten durch Synchronisierung — **178**
- 6.2.1 Synchronisierung durch Angleichen von Form, Intensität und Geschwindigkeit — **181**
- 6.2.2 Bearbeitung mehrerer Interaktionsaufgaben in synchronisierten Ensemble-Multiaktivitäten — **192**
- 6.3 Abschließen von Ensemble-Multiaktivitäten — **202**
- 6.3.1 Übergänge von Ensemble-Multiaktivitäten zu Ensemble-Monoaktivitäten — **203**
- 6.3.2 Auflösen beider Teil-Aktivitäten einer Ensemble-Multiaktivität — **209**
- 6.4 Zwischenfazit: Koordinierungspraktiken von Ensemble-Multiaktivitäten durch das Interaktionsensemble — **216**
- 7 Simultane Koordination strukturell inkompatibler Einzelaktivitäten am Beispiel der SOUFFLAGE-Multiaktivität — 218**
- 7.1 Mobiles Eye-Tracking als analytischer Zugriff auf die simultane Koordination multipler Einzelaktivitäten in SOUFFLAGE-Multiaktivitäten — **233**

7.2	Verfahren der Bearbeitung gleichzeitig relevanter multipler Einzelaktivitäten in SOUFFLAGE-Multiaktivitäten — 240
7.3	Verfahren der Bearbeitung gleichzeitig relevanter multipler Einzel- und Ensembleaktivitäten in Soufflage-Multiaktivitäten — 262
7.4	Zwischenfazit: Praktiken der Priorisierungen zur simultanen Bearbeitung gleichzeitig relevanter Einzelaktivitäten — 276
8	Fazit: Lokale Relevanzsysteme bei der simultanen Koordination multipler Aktivitäten in Abhängigkeit von der strukturellen (In)Kompatibilität der Beteiligungsweisen — 281
8.1	Gleichzeitige Relevanz multipler Aktivitäten als interaktionales Phänomen — 281
8.2	Verfahren zur Bearbeitung struktureller Inkompatibilität multimodaler Beteiligungsweisen — 283
8.3	Verfahren zum simultanen Vollzug ko-relevanter Aktivitäten bei struktureller (In)Kompatibilität der multimodalen Beteiligungsweisen — 288
8.4	Coda: Lokale Relevanzsysteme bei der Bearbeitung struktureller (In)Kompatibilität multimodaler Beteiligungsweisen multipler Aktivitäten — 294
Anhang — 297	
Literatur — 303	
Sachregister — 325	

1 Das Phänomen der Gleichzeitigkeit in Interaktionen

Die Gleichzeitigkeit kommunikativer Elemente ist ein Phänomen, das in unterschiedlicher Ausprägung in vielen Bereichen menschlicher Face-to-Face-Interaktion beobachtet werden kann. Dazu zählen unter anderem die sequentielle Gleichzeitigkeit, die multimodale Simultanität und die gleichzeitige Relevanz multipler Aktivitäten. Ein typisches Beispiel für sequentielle Gleichzeitigkeit ist das zeitgleiche Sprechen mehrerer Personen. Multimodale Simultanität bezeichnet die Möglichkeit von Menschen die Ressourcen ihrer Körper so einzusetzen, dass sie zum Beispiel zeitgleich sprechen und gestikulieren können. Diese multimodale Organisation von Interaktion ist die Voraussetzung für die dritte Form der Gleichzeitigkeit, die gleichzeitige Relevanz multipler Aktivitäten. Dieses in der vorliegenden Studie fokussierte Phänomen zeigt sich in interaktionalen Kontexten dann, wenn Menschen ihre Ressourcen so einsetzen, dass sie damit mehrere Aktivitäten gleichzeitig realisieren können. Zu beobachten ist dieses Phänomen zum Beispiel in solchen Situationen, in denen Menschen im Verlauf eines gemeinsamen Kochens Speisen zubereiten und simultan anderen Beteiligten Anweisungen bezüglich der nächsten Arbeitsschritte geben.

Während die ersten beiden Formen der Gleichzeitigkeit in der Interaktionsforschung bereits einschlägig beschrieben worden sind (vgl. 2.2), ist das als *multiactivity* (Haddington et al. 2014) konzeptualisierte Phänomen des simultanen Vollzugs mehrerer Aktivitäten kaum bearbeitet worden (zum aktuellen *multiactivity*-Forschungsstand vgl. 2.1). Dies hat mehrere Gründe. Zum Ersten ist der größte Teil der aktuellen ethnomethodologisch-konversationsanalytischen Studien trotz „modalitätsspezifischer Erweiterung“ (Schmitt 2015: 44) nach wie vor vornehmlich an der Rekonstruktion verbaler Strukturen interessiert, wodurch die gleichzeitige Relevanz sprachlicher und besonders nichtsprachlicher Vorgänge aus dem Forschungsinteresse rückt.¹ Zum Zweiten herrscht im Rahmen interaktionsanalytischer Arbeiten bislang keine Einigkeit darüber, wie *Aktivität* als Konzept überhaupt zu fassen wäre, was die Betrachtung gleichzeitiger Relevanz mehrerer Aktivitäten deutlich erschwert (zum unterschiedlichen Gebrauch des Aktivitätskonzepts in der Interaktionsforschung vgl. 2.3). Dieser Studie liegt eine Auffassung von Aktivitäten zugrunde, die eng an interaktionale Vorgänge der Teilnahme an Interaktionen (*participation*, Goodwin & Goodwin 2004; Schmitt

¹ Beispiele für Ausnahmen von dieser Tendenz bilden Studien zu Interaktionen beim Tanzen (Keevallik 2015) oder zur intersubjektiven Herstellung einer Verkostung in Mondada (2018b).

2012; Goffman 1979) gebunden ist. Aktivitäten werden in dieser Arbeit demnach als interaktionale Einheiten verstanden, die durch die (auch verbal abstinenter, vgl. Heidtmann & Föh 2007) Beteiligungsweisen der Interagierenden hervorgebracht werden (vgl. 2.3.1). In diesem Sinne wird *Multiactivity* nicht notwendigerweise als Phänomen gleichzeitigen Handelns, sondern primär als koordinativer Prozess der Partizipation an mehreren Aktivitäten betrachtet. Zum Dritten variieren in den aktuellen Studien die Zeitspannen zwischen zwei Ereignissen, die als *zeitgleich ablaufend* gefasst werden. Während Mondada (2014c: 71–72) beispielsweise beobachtet, dass scheinbar gleichzeitige Vorgänge bei genauerer Betrachtung gar nicht simultan, sondern als „dynamic alternations of successive micro-actions“ vollzogen werden, zeigt Hoey (2018a) die Praktiken, mit denen Interagierende selbst strukturell inkompatible Aktivitäten wie TRINKEN² und BERICHTEN zur selben Zeit realisieren. Ein Grund für diese Diskrepanz in der Beschreibung von Gleichzeitigkeit könnte das zugrundeliegende Verständnis von Zeit (als temporalem Punkt) bzw. Dauer (Abstand zwischen zwei Zeitpunkten) sein, was eine knappe Bestimmung des Zeit-Begriffs notwendig werden lässt, der für diese Studie gelten soll.

Zeit kann im Newton'schen Sinne als etwas Absolutes und Messbares (Hawking 1988: 18) und somit als *äußere Zeit* verstanden, oder im Sinne von Bergson (2016 [1920]) als *innere Dauer* gefasst werden. Diesem Verständnis von Dauer als „eine[r] durch das Bewußtsein hergestellte[n] Einheit einzelner Erlebnisinhalte“ (Nassehi 2008: 59) folgt Husserl (2013, 1928) in seiner Phänomenologie. Er entwickelt dieses Verständnis vom Erleben eines inneren Zeitbewusstseins weiter und blendet dazu die objektive Zeit vollständig aus. Auch bei Schütz & Luckmann (2017 [1979]) findet sich in der Beschreibung der zeitlichen Struktur der Lebenswelt die subjektive Zeit des Bewusstseinsstroms, die sich hier jedoch – im Unterschied zu Bergson und Husserl – mit einer „Rhythmik des Körpers“ (Schütz & Luckmann 2017 [1979]: 84) als biologischer und der „Welt-Zeit“ (ebd.: 81f.) als sozialer Zeit überschneidet. Allen drei Ansätzen ist unter anderem gemein, dass sie davon ausgehen, dass Menschen die innere Zeitwahrnehmung subjektiv erleben. Dies kann zum einen durch Erkenntnisse aus der Psychologie ergänzt werden, die beispielsweise zeigen, dass die scheinbare Beschleunigung der Zeit mit zunehmendem Alter keine subjektiv gefühlte Alterserscheinung *per se* ist, sondern ebenso aus dem Umgang³ der jeweiligen Personen mit der Zeit und anderen Menschen erwachsen kann (Wittmann et al. 2015; Winkler et al. 2017). Zum anderen basiert die innere Zeit in interak-

2 Immer wenn im Folgenden eine Aktivität gemeint ist, wird in Abgrenzung zu verwandten Konzepten wie Praktiken oder Handlungen eine Formatierung in KAPITÄLCHEN verwendet.

3 Dazu zählen die Autor*innen unter anderem Routinen, Langeweile und positive wie negative Einstellungen bezüglich bestimmter Zeitabschnitte.

tionalen Kontexten auch auf der geteilten Wahrnehmung aller Beteiligten einer Situation. Dies zeigt sich besonders in der zeitlich geordneten sequentiellen Organisation von Interaktionen, die der Garfinkel'schen (2006 [1948], 1967) Ethnomethodologie zugrunde liegt. Demnach verweisen Interagierende in ihren Handlungen auf ihr Verständnis einer laufenden Aktivität und teilen miteinander ihre Interpretation eines Interaktionsbeitrags als „public and shared dimension of time“ (Rawls 2005: 173). Für die Konzeption von Gleichzeitigkeit in Interaktion, die im Folgenden für diese Studie gelten soll, bedeutet das, dass gleichzeitig vollzogene Aktivitäten nicht zwangsläufig messbar (im Sinne einer äußeren Zeit) und zeitlich kongruent zueinander verlaufen müssen, sondern im Sinne einer inneren Zeit von den Beteiligten als gleichzeitig realisiert wahrgenommen werden. Diese Wahrnehmung von Gleichzeitigkeit, die sich öffentlich in den koordinativen Handlungen der Interagierenden ausdrückt, wird im weiteren Verlauf als gleichzeitige Relevanz multipler Aktivitäten bezeichnet.

Deutlich wird dies an folgendem Beispiel, das eine Situation kurz vor Beginn einer Theaterprobe zeigt (zur Beschreibung der im Rahmen dieser Studie verwendeten Daten und dem aktuellen Forschungsstand zu Theaterproben als Untersuchungsmaterial vgl. Kap. 4). In dieser gehen eine Regieassistentin (ASS) und eine Hospitantin (HOW) der gemeinsamen Aktivität (im Folgenden: Ensembleaktivität, vgl. 2.3.2) ABGLEICHEN VON WISSENSBESTÄNDEN nach, während die Regieassistentin im Rahmen einer individuellen Aktivität (im Folgenden: Einzelaktivität, vgl. ebd.) zur gleichen Zeit ISST und die Hospitantin ihren MANTEL ABLEGT. Die beiden Interagierenden zeigen einander ihr Verständnis der gleichzeitigen Relevanz der multiplen Aktivitäten dadurch an, dass sie ihre Einzelaktivitäten genau dann pausieren, als die Ensembleaktivität einen kritischen Punkt (eine Alternative wird angeboten) erreicht und wieder fortsetzen, als dieser überwunden ist. Im Vorfeld des folgenden Transkriptausschnitts bietet die Regieassistentin der Hospitantin eine Führung durch das Theater an. Die Hospitantin lehnt das Angebot dadurch ab, dass sie mitteilt einige Arbeitsbereiche des Theaterhauses bereits zu kennen. Sie sei ferner mit der Ausstatterin verabredet, die Hilfe mit den Kostümen benötige. An dieser Stelle setzt das untenstehende Transkript ein, das sich in drei Koordinationsphasen einteilen lässt. Zu Beginn a) GLEICHEN die beiden Teilnehmerinnen ihre WISSENSBESTÄNDE bezüglich wichtiger Orte im Theater miteinander AB (*Requisite*) und handeln im Zuge dessen aus, ob und wie sie die anschließende Theaterführung stattfinden lassen – während sie gleichzeitig ESSEN bzw. den MANTEL ABLEGEN. Im Anschluss daran b) pausieren beide Interagierende ihre Einzelaktivitäten ESSEN bzw. MANTEL ABLEGEN, um eine potentielle Alternative auszuhandeln. Als c) diese Alternative schließlich bearbeitet worden ist, setzen beide Interagierende ihre pausierten Einzelaktivitäten ESSEN bzw. MANTEL ABLEGEN fort.

Transkript A: Die gleichzeitige Relevanz der Aktivitäten WISSENSBESTÄNDE ABGLEICHEN und MANTEL ABLEGEN bzw. ESSEN⁴



Abb. A.1: HOW öffnet ihre Mantelknöpfe.



Abb. A.2: Der Mantel bleibt auf „halber Höhe“ (Kreis).

001 ASS was wollt ihr da MACHen?
 002 HOW was WOLLtest du mir denn noch ZEigen, ← Abb. A.1
 003 = vom HAUS;
 004 vielleicht KENN ich das ja schon;
 005 ASS *ähm: requiSIte (.) weißt du wo die is?
 how *öffnet Mantel----->
 006 HOW ne: die WEISS ich noch nich;
 007 ASS die is einmal DRAUssen;
 008 kann ich dir beim GEHen zeigen;
 009 (0.3) * (1.5)
 how ----->*zieht Mantel aus-->
 010 ASS ja* SONST- (---) ← Abb. A.2
 how ->*hält Mantel auf „halber Höhe“-->
 011 ASS +was denn mit,
 ass +hält Nuss vor Mund-->
 012 ASS wo TREFFT ihr euch denn, +(-) ← Abb. A.3
 ass -->+steckt Nuss in Mund & kaut-->
 013 HOW *eigentlich UNTen; ← Abb. A.4
 how -->*legt Mantel ab-->
 014 ASS o[KAY.]
 015 HOW [ähm] MEIN ich;
 016 unten oder HIER ich weiß grad nicht;
 017 ASS okay na DANN;
 018 was wollt ihr_n MACHen?

⁴ Die verwendete Transkription basiert auf dem Gesprächsanalytischen Transkriptionssystem GAT 2 (Seltling et al. 2009). Die multimodale Annotation folgt Mondada (2018a, 2019b). Eine Übersicht der verwendeten Notationskonventionen findet sich im Anhang.



Abb. A.3: ASS isst eine Nuss (Kreis).



Abb. A.4: HOW legt den Mantel ab.

a) Gemeinsames ABGLEICHEN DER WISSENSBESTÄNDE bei simultanem Vollzug der Einzelaktivitäten (Z.001–009): Die Regieassistentin reagiert auf die Ablehnung ihres Angebots zu einer Theaterführung mit einer Frage an die Hospitantin nach ihrem Plan mit der Ausstatterin (Z.001). Diese begegnet der Frage, indem sie sich bei der Regieassistentin nach den Stationen der Führung erkundigt (Z.002). Sie liefert den Account für diese Gegenfrage nach, indem sie auf ihr potientes Theaterwissen verweist (Z.004), das eine Führung unnötig werden lassen und den Konflikt beider möglicher Folgeaktivitäten (THEATERFÜHRUNG MIT DER REGIEASSISTENTIN VS. VERABREDUNG MIT DER AUSSTATTERIN) auflösen könnte. Während die Regieassistentin daraufhin überprüft, welches Wissen tatsächlich vorliegt (Z.005), beginnt die Hospitantin ihre Mantelknöpfe zu öffnen (Abb. A.1). Sie vollzieht damit ihre Einzelaktivität MANTEL ABLEGEN. Die Hospitantin bearbeitet diese Aktivität mit haptischen Beteiligungsweisen, während sie gleichzeitig mit Blickkontakt, Körperorientierung und verbalen Beiträgen (Z.006) an der Ensembleaktivität mit der Regieassistentin teilnimmt. Auf diese Weise realisiert die Hospitantin simultan zwei Aktivitäten, ohne dass sie oder die Regieassistentin in der Gestaltung der Ensembleaktivität bzw. in ihrem sonstigen Verhalten anzeigen würden, dass diese Simultankoordination der Aktivitäten im Konflikt mit einer anderen Handlung stehen würde. Beiden Aktivitäten wird somit durch die Teilnehmenden zunächst derselbe Stellenwert innerhalb der laufenden Situation zugeschrieben.

b) Pausieren bzw. Verzögern der Einzelaktivitäten MANTEL ABLEGEN und ESSEN zugunsten der Ensembleaktivität (Z.010–012): Der Vollzug der Aktivitäten verändert sich, als die Regieassistentin nach einem zuerst angebotenen Kompromiss, sie könne der Hospitantin die Requisite „beim GEHEN zeigen“ (Z.008), eine Alternative andeutet („ja SONST“, Z.010). Zeitgleich mit dieser Äußerung der Regieassistentin als Anakoluth hält die Hospitantin ihren Mantel „auf halber Höhe“ (Abb. A.2) fest und pausiert damit das MANTEL ABLEGEN. Sie zeigt so an, dass sich für sie nun die Prioritäten innerhalb der gleichzeitig relevanten Aktivitäten

hin zur Ensembleaktivität verschoben haben. Auch bei der Regieassistentin ist eine solche Priorisierung der Ensembleaktivität zu beobachten, als sie eine Nuss im Rahmen ihrer Einzelaktivität ESSEN zwar zum Gesicht führt, sie diese jedoch erst in den Mund steckt (Abb. A.3), als sie die projizierte Alternative einlöst und ihren Turn (Z.010–012) auf diese Weise als abgeschlossen markiert. Diese Interpretation zeigt sich in der Folgehandlung der Hospitantin, die daraufhin das Rederecht übernimmt (Z.013). Auffällig ist an dieser Stelle, dass das Pausieren und Fortsetzen der Einzelaktivitäten von den Beteiligten analog zur Projektion und Projektionseinlösung im Rahmen der Ensembleaktivität vollzogen wird. Das legt die Vermutung nahe, dass die Koordination der Aktivitäten hier vor allem funktionalen Gesichtspunkten folgt und weniger Ausdruck einer kognitiven Beanspruchung (*cognitive load*, vgl. Sweller 2010; Wickens 2008) ist. Die von beiden Interagierenden geteilte Wahrnehmung der Gleichzeitigkeit der Aktivitäten drückt sich also an dieser Stelle in der Bearbeitung der simultanen Relevanz der multiplen Aktivitäten aus. Indem beide Interagierende ihre Einzelaktivitäten pausieren bzw. zurückhalten, zeigen sie einander den erhöhten Stellenwert an, dem sie der Ensembleaktivität lokal zuschreiben.

c) Fortsetzung des simultanen Vollzugs der Aktivitäten (Z.012–018): Die Priorisierung der Ensembleaktivität löst sich wieder auf, als die Regieassistentin nach dem Treffpunkt der Hospitantin mit der Ausstatterin fragt (Z.012), womit sie möglicherweise eruiert, inwiefern beide Folgeaktivitäten miteinander verbunden werden könnten. Indem die Regieassistentin zeitgleich ihre zurückgehaltene Einzelaktivität ESSEN realisiert, zeigt sie der Hospitantin ihre veränderte Interpretation der gleichzeitigen Relevanz der Aktivitäten innerhalb der Situation an. Die Hospitantin folgt dieser Interpretation. Sie nimmt nun ihrerseits ihre pausierte Einzelaktivität wieder auf (Z.013) und LEGT ihren MANTEL AB (Abb. A.4). Dadurch beteiligen sich beide Teilnehmerinnen an der Ensembleaktivität (Z.014–018), während sie ihre Einzelaktivitäten wieder simultan dazu vollziehen.

Wie die Rekonstruktion des obenstehenden Transkriptausschnitts zeigt, können die im Rahmen einer Aktivität vollzogenen Beteiligungsweisen die Teilnahme an einer anderen, gleichzeitig relevanten Aktivität beeinflussen. So verhindert die haptische Beteiligungsweise am KLEIDUNG ABLEGEN zwar eine gestische Beteiligungsweise an der Ensembleaktivität durch die Hospitantin, hält sie aber nicht davon ab, sich trotzdem simultan an beiden Aktivitäten zu beteiligen: Sie hält den Mantel auf „halber Höhe“, während sie gleichzeitig per Körperorientierung, Blickkontakt und verbalen Beiträgen am WISSENSBESTAND ABGLEICHEN partizipiert. Möglich wird dies dadurch, dass die Hospitantin ihre multimodalen Ressourcen so auf die Beteiligungsweisen der ko-relevanten Aktivitäten verteilen

kann, ohne dass es zu einem Ressourcenkonflikt kommt. Die Teilnehmungsweisen der für die Hospitantin gleichzeitig relevanten Aktivitäten verhalten sich somit strukturell kompatibel zueinander. Das bedeutet, dass keine der ko-relevanten Aktivitäten im Kern auf eine Teilnehmungsweise zurückgreift, die auch für den Vollzug einer anderen Aktivität benötigt wird. Bei ihrer Interaktionspartnerin, der Regieassistentin, zeigt sich das gegensätzliche Phänomen der strukturellen Inkompatibilität von Teilnehmungsweisen bei gleichzeitig relevanten Aktivitäten. Die Regieassistentin begegnet der strukturellen Inkompatibilität der Ensembleaktivität WISSENSBESTÄNDE ABGLEICHEN und der Einzelaktivität ESSEN dadurch, dass sie ihre sprachfreie Ess-Einzelaktivität verzögert, bis sie den Mund nicht mehr für verbale Teilnehmungsweisen an der Ensembleaktivität benötigt. Da sich das eigentliche Nuss-Kauen im Gegensatz zum Nuss-in-den-Mund-Stecken durchaus strukturell kompatibel zur verbalen Beteiligung an der Ensembleaktivität verhält, kann die Regieassistentin danach weitere verbale Interaktionsbeiträge realisieren und trotzdem gleichzeitig ESSEN (Z.012–018).

Diese strukturelle (In)Kompatibilität der Teilnehmungsweisen von ko-relevanten Aktivitäten ist eine der zentralen Anforderungen, auf die Menschen bei der Koordination multipler Aktivitäten reagieren müssen. Was die Betrachtung gleichzeitiger Relevanz multipler Aktivitäten in Interaktionen aus interaktionsanalytischer Perspektive so interessant macht, ist also weniger, mit welchen Ressourcen Menschen Aktivitäten in Interaktionen zeitgleich realisieren, sondern vielmehr die Frage nach der Bearbeitung struktureller (In)Kompatibilität multipler Aktivitäten:

1. *Wie gehen Interagierende in sozialen Situationen mit der Anforderung um, wenn gleichzeitig zwei (oder mehr) Aktivitäten relevant werden, die simultan dieselben multimodalen Teilnehmungsweisen erfordern?*

Dieser Frage, die von der aktuellen *multiactivity*-Forschung bislang aufgrund der vorrangig sprachzentrierten Perspektive noch nicht bearbeitet worden ist (vgl. Forschungsstand 2.1), wird insbesondere im Rahmen von Kapitel 5 anhand einer Kollektion von 17 Fällen nachgegangen. Die Analysen zeigen, dass die Interagierenden unterschiedliche Verfahren (serielle, quasi-simultane und simultane Koordinierung) je nach Grad der strukturellen Kompatibilität der für die ko-relevanten Aktivitäten verwendeten Teilnehmungsweisen einsetzen, um die gleichzeitig relevanten Aktivitäten abubrechen/wiederaufzunehmen, zu pausieren/fortzusetzen oder gleichzeitig zu vollziehen. Damit kann Gleichzeitigkeit eine von den Beteiligten situativ geteilte Erfahrung sein, mit der sie einander ihre lokalen Prioritäten der Aktivitäten und der damit verbundenen Interpretation der laufenden Interaktion anzeigen. Die Analyse vom obenstehenden Transkriptausschnitt

A hat bereits einen Hinweis auf eine Systematik geliefert, die sich im Laufe der Studie zu einer Tendenz verdichten wird: Je strukturell inkompatibler die Beteiligungsweisen an ko-relevanten Aktivitäten sind, desto eher stellen Interagierende lokal weniger relevante Aktivitäten zurück. Wie die insgesamt 42 Fälle dieser Studie zeigen werden, handelt es sich bei der strukturellen (in)Kompatibilität von Beteiligungsweisen an multiplen Aktivitäten um eine vergleichbar robuste Erklärung für Aktivitätsabbrüche, die – im Gegensatz zur *multitasking*-Forschung (z. B. Fintor et al. 2018; Schuch & Konrad 2017) – ohne kognitive Überlegungen auskommt. Wenn die Beteiligungsweisen an multiplen Aktivitäten strukturell kompatibel sind, können Interagierende sie tatsächlich simultan vollziehen. Der diametrale Fall, also ein simultaner Vollzug von multiplen Aktivitäten, die sich in Bezug auf ihre Beteiligungsweisen strukturell inkompatibel zueinander verhalten, wurde von der *multiactivity*-Forschung bislang weitestgehend ignoriert. Aus diesem Desiderat ergibt sich die zweite Fragestellung dieser Studie:

2. *Unter welchen Bedingungen ist ein simultaner Vollzug multipler Aktivitäten trotz struktureller Inkompatibilität der multimodalen Beteiligungsweisen möglich?*

Dazu wird in Kapitel 6 zunächst die simultane Koordination strukturell kompatibler multipler Ensembleaktivitäten im Rahmen einer *Tanzerarbeit* analysiert. Im Analysefokus der 16 Fälle stehen die Verfahren der Transformierung und Synchronisierung, mit denen die Beteiligten komplexe Aktivitätsverbünde herstellen, aufrechterhalten und gemeinsam zu einem Abschluss bringen. Das ist insofern sinnvoll, als die dort herausgearbeiteten koordinativen Verfahren der Transformierung und Synchronisierung auch Fällen des simultanen Vollzugs strukturell inkompatibler Beteiligungsweisen ko-relevanter Aktivitäten beobachtet werden können, die in Kapitel 7 betrachtet werden. Die dort präsentierten 10 Fälle umfassen die simultane Bearbeitung von strukturell inkompatiblen Einzelaktivitäten bei einer *Szenenerarbeitung*. Da sich die strukturelle Inkompatibilität in diesen Daten besonders hinsichtlich der visuellen Beteiligungsweise zeigt, wird im 7. Kapitel von mobilem Eye-Tracking als analytischem Zugriff auf diese koordinative Anforderung Gebrauch gemacht. Damit ist es möglich die Verfahren der Routinisierung und Priorisierung zu beschreiben, die die Teilnehmenden dazu einsetzen, um das kurzzeitige Fehlen einiger Beteiligungsweisen zu kompensieren und so die gleichzeitig relevanten Aktivitäten trotz struktureller Inkompatibilität simultan zu koordinieren. Die Betrachtung von simultan koordinierten Ensembleaktivitäten in koordinativen Kontexten ist durch die *multiactivity*-Forschung bislang nur am Rande erfolgt; der Fokus auf simultan vollzogene multiple Einzelaktivitäten fehlt bislang völlig.

Ziel der Arbeit ist es somit, sowohl eine Systematik der Koordinationsverfahren multipler Aktivitäten in Abhängigkeit zur strukturellen (In)Kompatibilität der verwendeten Beteiligungsweisen zu präsentieren als auch die kommunikative(n) Funktion(en) der simultanen Koordinierung gleichzeitig relevanter multipler Aktivitäten in interaktionalen Kontexten zu beschreiben und damit aktuelle Desiderate in der *multiactivity*-Forschung zu bearbeiten.

2 Konzeptueller Rahmen zur Simultanität multimodaler Aktivitäten

Um die interaktionalen Verfahren und kommunikativen Funktionen der Bearbeitung gleichzeitiger Relevanz von multiplen Aktivitäten durch die Beteiligten analysieren zu können, sollen zunächst der Forschungsstand und die aktuellen Desiderate der *multiactivity*-Forschung dargestellt werden (2.1). Wie dabei deutlich werden wird, bauen die dort genannten Studien auf einem breiten Feld interaktionsanalytischer Arbeiten auf, die das Verständnis von Zeitlichkeit für die Organisation sozialer Situationen in Interaktionen maßgeblich bestimmen: das sequentiell geordnete Nacheinander der Interaktionsbeiträge einerseits und die Simultanität multimodaler Ressourcen andererseits (2.2). Der analytische Zugriff auf multiple Aktivitäten in Interaktionen im Rahmen dieser Studie macht es darüber hinaus notwendig, die teilweise widersprüchlichen Konzeptualisierungen des Aktivitätsbegriffs in der ethnomethodologischen Konversationsanalyse zu systematisieren und daraus das für diese Arbeit geltende Verständnis von *Aktivität* abzuleiten (2.3). Damit liefert dieses Kapitel einen Überblick über den aktuellen Forschungsstand zum Untersuchungsgegenstand und spannt den für diese Studie geltenden konzeptuellen Rahmen auf.

2.1 Stand der Forschung zum Phänomen *multiactivity*

Aufgrund der vielen Aktivitäten, die während einer Interaktion zeitgleich ablaufen können, stehen Interagierende oftmals vor der Herausforderung, ihre Beteiligungsweisen an laufende Aktivitäten anzupassen. Dieses im Folgenden als *multiple Aktivitäten* bezeichnete interaktionale Phänomen kann in vielen institutionellen und arbeitsgebundenen Settings beobachtet werden. Goodwin & Goodwin (1996) arbeiten beispielsweise heraus, wie mehrere Arbeitsaktivitäten in einem Flughafenkontrollraum interaktiv miteinander verbunden werden. Für Arzt-Patientengespräche beschreiben Robinson & Stivers (2001) die Praktiken, mit denen die Beteiligten ANAMNESE-Aktivitäten mit den SCHREIB-Aktivitäten der Ärzte koordinieren. Pitsch (2007) untersucht, wie UNTERRICHTSDISKURS und MITSCHREIBEN als aufeinander bezogene, parallele Aktivitäten organisiert werden. Bei Mortensen (2008) stehen ebenfalls UNTERRICHTSDISKURSE im Forschungsinteresse, allerdings vorrangig die Involvierung der Schüler*innen in GESPRÄCHEN mit ihren Mitschüler*innen während des UNTERRICHTS. Anhand von Videodaten in einem Call Center arbeitet Mondada (2008) heraus, dass multiple Aktivitäten sich entweder autonom verhalten oder zusammenhängen können, wobei

sich der jeweilige Autonomie-Status im Verlauf der Interaktion durchaus ändern kann. Im Setting der Notfallübungen zeigt Deppermann (2014b), wie gleichzeitig verbal INFORMIERT wird, während simultan Gestik zur Teilnahme an einer gemeinsamen Aktivität (ANWEISEN, EINEN PATIENTEN ZU BEHANDELN) eingesetzt wird. Arminen, Koskela & Palukka (2014) betrachten die multiplen Aktivitäten eines Flugverkehrskontrolldienstes, die miteinander koordiniert werden müssen, um Flugzeuge sicher starten und landen zu lassen. Weidner (2017) schließlich untersucht, wie KOCH-Aktivitäten in Kochshows mit anderen Aktivitäten (INFORMIEREN, BERICHTEN, ERZÄHLEN, INSTRUIEREN etc.) verbunden werden. Multiple Aktivitäten sind darüber hinaus nicht auf institutionelle Kontexte beschränkt. Egbert (1993, 1997) zeigt anhand von Videodaten in privaten Umgebungen, wie sich laufende Unterhaltungen (u. a. BEWERTUNGEN und ERZÄHLUNGEN) auf mehrere Interaktionen aufteilen (*schisming*), während die Interagierenden zugleich ESSEN oder KAFFEE TRINKEN. Für Interaktionen während des Einrichtens einer Wohnung nach einem Umzug beschreiben Krafft & Dausendschön-Gay (2007) verschiedene Koordinierungsprozesse mehrerer alltäglicher Aktivitäten (z. B. DAS WEITERE VORGEHEN VORSCHLAGEN, während des WEGRÄUMENS EINES STAUBSAUGERS oder KAFFEE TRINKEN beim SCHRANK AUFBAUEN). Für die Auswahl dieser Studien gilt, dass sie die interaktionalen Phänomene der multiplen Aktivitäten und die für die Beteiligten daraus erwachsenen Herausforderungen explizit zum Forschungsgegenstand machen. Obwohl sie zeigen, dass multiple Aktivitäten weder in institutionellen noch in alltäglichen Settings einen Sonderfall darstellen, bilden sie dennoch als Forschungsgegenstand innerhalb der konversationsanalytischen Forschungslandschaft eine Ausnahme. Grund dafür ist der Fokus der Konversationsanalyse auf Praktiken der Sequenzorganisation einzelner Aktivitäten („monoactivity“, Haddington et al. 2014: 21), sodass ein Blick über die Sequenzgrenzen der betrachteten Monoaktivitäten nur selten notwendig wird. Die Analysen dieser Arbeit zeigen, dass Interagierende bei der Koordination multipler Aktivitäten auf die gleichen Verfahren zurückgreifen, die sie auch zur Herstellung multimodaler Interaktionsbeiträge verwenden. Der Unterschied zwischen dem Vollzug einzelner oder multipler Aktivitäten zeigt sich vielmehr in den Konsequenzen, die diese Verfahren für die jeweiligen Interaktionen haben können. Wenn beispielsweise mithilfe einer *Delay*-Organisation (Deppermann & Schmitt 2007) im Rahmen einer Monoaktivität die Ausführung einer einzelnen Ressource (z. B. eine Geste) verzögert wird, kann ein *Delay* bei einer Multiaktivität ein ganzes Ressourcenbündel verzögern. Das kann unter anderem Auswirkungen auf die Realisierung einer damit verbundenen Aktivität haben, die daraufhin abgebrochen oder pausiert werden kann, was sich wiederum in der Teilnehmendenrahmung oder eine Priorisierung einer der gleichzeitig relevanten Aktivitäten niederschlägt.

Da in interaktionsanalytischen Arbeiten der letzten Zeit immer öfter mehrere simultane Handlungsverläufe in den Analysefokus genommen werden, ergeben sich neben einem tieferen Verständnis sozialer Situationen und neuen Perspektiven auf Priorisierung und Sequentialität von multiplen Aktivitäten auch neue methodologische Hürden. Die zentrale Herausforderung bei der Analyse multipler Aktivitäten ist für Forschende die Frage: Für welche Teilnehmenden sind die beobachteten Aktivitäten *multiple Aktivitäten*? Videodaten erlauben es Interaktionsforschenden mitunter mehr Aktivitäten in einer Situation zu beobachten, als die Teilnehmenden der Situation selbst wahrnehmen können. Eine solches Auftreten von zwei oder mehr Aktivitäten in einer Situation wird in einigen interaktionsanalytischen Studien als *parallele Aktivitäten* konzeptualisiert (Pitsch 2006, 2007; Koole 2007; Mondada 2008; Mortensen 2008, 2013; Arminen, Koskela & Palukka 2014). Das namensgebende Prinzip der *Parallelität* ergibt sich aus der etischen Beobachtung der Situation. *Gleichzeitigkeit* als *Parallelität* umfasst dabei alle Aktivitäten einer Situation und deren temporale bzw. koordinative Relation zueinander. Bei einer Betrachtung der Parallelität stellt sich die Frage, wie parallele Aktivitäten in einer konstanten Koordinierungsleistung der Interagierenden simultan miteinander in Bezug gesetzt und sequentiell aufeinander abgestimmt werden. Das heißt, ein*e Interagierende*r koordiniert parallele Aktivitäten, wenn er*sie eine Aktivität vollzieht ohne sich an einer weiteren (parallelen) Aktivität der Situation zu beteiligen (*parallel but separate activities*, Hochuli 2019: 470). In den oben genannten Studien treten innerhalb eines Settings zur gleichen Zeit unterschiedliche Aktivitäten auf. Einige davon stehen in koordinativer Wechselwirkung miteinander, für andere Aktivitäten ist ein solches Verhältnis, das über die bloße Konstitution einer Situation hinausgeht, nicht festzustellen. Daraus ergibt sich, dass das Vorhandensein verschiedener Aktivitäten in der *Wirkzone* einer*s Teilnehmenden (Schütz & Luckmann 2017 [1979]) nicht ausreicht, um für eine Person die gleichzeitige Relevanz multipler Aktivitäten anzunehmen. Stattdessen wird die intersubjektive Wahrnehmung von Gleichzeitigkeit erst dann erkennbar, wenn Interagierende ihr koordinatives Verhalten darauf ausrichten. Der Begriff *parallele Aktivitäten* scheint daher nicht treffend, wenn man die gleichzeitige Involvierung der Teilnehmenden in eine für alle Beteiligten relevanten Aktivität betrachten will. Eine solche Ausrichtung der Teilnehmenden einer Situation auf dieselbe Aktivität ist leicht bestimmbar, wenn sich Interagierende verbal an einer Aktivität beteiligen. Handelt es sich hingegen um sprachfreie Beteiligungsweisen, ist die gleichzeitige Relevanz analytisch schwerer zu fassen (vgl. dazu Kap. 3). Aufgrund der langjährigen Fokussierung der Interaktionsforschung auf verbale Phänomene werden häufig Diskursaktivitäten mit verbalem Anteil automatisch als Hauptaktivität betrachtet, während manuelle Aktivitäten mit „verbaler Abstinenz“ (Heidtmann & Föh 2007) analytisch lediglich als Neben-

aktivitäten behandelt werden (vgl. Goodwin 1986). Diese hierarchische Vorstellung von Aktivitäten findet sich schon bei Goffman (1963: 20–21), der Aktivitäten in „main activities“ und „side activities“ einteilt. Grund für diese Unterscheidung ist bei ihm der soziale Anlass. Handelnde Teilnehmende auf diesen Anlass bezogen, zeigen sie übergeordnete Involvement („dominant involvement“) an und realisieren eine Hauptaktivität. Ist die Aufmerksamkeit auf den sozialen Anlass kurzzeitig nicht notwendig, kann eine Nebenaktivität mit untergeordneter Involvement („subordinate involvement“) realisiert werden. Diese Verteilung verändert sich, wenn eine auf den sozialen Anlass bezogene Aktivität „automatically and unthinkingly“ realisiert werden kann:

Typically, it is expected that a main involvement will be a dominating one and a side involvement a subordinate one, as when a worker smokes a cigarette unthinkingly but only when and where the job allows. This relationship, however, is by no means invariable. Many dominating involvements, such as work tasks, can be sustained automatically and unthinkingly for long periods, allowing the individual to devote his main focus of attention to pursuits such as idle gossip, which, however involving, will be put aside when the task requires attention. (Goffman 1963: 43–45)

Innerhalb der konversationsanalytischen Methodologie ist es unmöglich, Aussagen über den mentalen Status von Interagierenden zu treffen. Ob eine Aktivität also „gedankenlos und automatisch“ oder „bewusst“ hergestellt wird, kann aus konversationsanalytischer Perspektive kein Kriterium sein. Für Forschende und Interagierende gleichermaßen zugänglich sind lediglich die multimodalen Ressourcen, mit denen Teilnehmende anzeigen, zu welchem Grad sie sich auf eine bestimmte Aktivität hin orientieren. Damit unterscheiden sich nicht die Aktivitäten selber in Bezug auf die hierarchische Struktur, sondern die Beteiligungsweisen der Teilnehmenden, mit denen sie einander ihre interaktionale Zugehörigkeit zu einer bestimmten Aktivität anzeigen. Dies bedeutet für die Betrachtung multipler Aktivitäten, dass nicht gefragt wird, welche Aktivität „wichtiger“ oder „unwichtiger“ für den Interaktionsverlauf ist, sondern auf welche Involvementpraktiken Teilnehmende zurückgreifen, um eine gleichzeitige Beteiligung an zwei (oder mehr!) Aktivitäten zu ermöglichen. Damit spielt das populäre Konzept *Multitasking*⁵ in dieser Arbeit keine Rolle. Bei diesem wird vor allem in Laborsettings (z. B. Yang, Heeman & Kun 2011) untersucht, auf welche Weise Menschen unterschiedliche Aufgaben bearbeiten und welche kognitiven Prozesse dabei ablaufen. Die Konzeption von Gleichzeitigkeit leitet sich dabei von den Aufgaben ab, die von den Studienleitungen so konzipiert wurden, dass die Teilnehmenden diese

⁵ Für eine ausführlichere Diskussion von „Multitasking“ aus Perspektive multipler Aktivitäten siehe Haddington et al. (2014: 5).

zur gleichen Zeit bearbeiten. Das dieser Studie zugrundeliegende Datenmaterial einer teilnehmenden Beobachtung an Theaterproben würde es ermöglichen, anhand des ethnographischen Wissens für die einzelnen Beteiligten detaillierte Arbeits- und Aufgabenbeschreibungen anzufertigen. Das kann leicht dazu verführen, jegliches Handeln der Theaterschaffenden mit ihren Jobbeschreibungen in Verbindung zu bringen und als aufgabenspezifische Handlungen zu interpretieren. Doch auch wenn den Forschenden die Aufgabenbereiche der Teilnehmenden bekannt sind, kann daraus nicht ohne Weiteres geschlossen werden, welche Aufgabe den Theaterschaffenden zu einem spezifischen Zeitpunkt tatsächlich präsent ist. So ist es beispielsweise eine bekannte Aufgabe („task“) der Regieassistentin, Textänderungen mitzuschreiben. In vielen Situationen ist daher beobachtbar, dass die Regieassistentin auf ihren Block schaut und den Stift bewegt. Doch erst beim Sichten der Eye-Tracking-Daten oder der Arbeitsdokumente wird deutlich, dass die Regieassistentin in einigen Fällen Blumen und Häuser auf den Blockrand gekritzelt hat. Das Wissen um eine teilnehmendenspezifische Aufgabe ist demnach analytisch nicht gleichzusetzen mit der tatsächlich durch die Teilnehmenden realisierten Aktivität. Deshalb ist es für Analysen sinnvoller, sich auf die beobachtbaren Realisierungsformen zu konzentrieren und die institutionellen Aufgabenbeschreibungen erst dann in der Analyse heranzuziehen, wenn die Teilnehmenden dieses Wissen relevant setzen. Daher gilt: Tasks als zielorientierte Einheiten werden *durch* Aktivitäten erfüllt. Beim Multitasking gibt es also mehrere Aufgaben, die mehrere Aktivitäten erfordern können. Möglich ist auch der umgekehrte Fall: Zwei Tasks werden durch dieselbe Aktivität realisiert. Multitasking *kann* somit die Koordinierung multipler Aktivitäten erfordern; multiple Aktivitäten *müssen* aber nicht zwangsläufig Multitasking-Phänomene sein.

Von *Tasks* abzugrenzen sind interaktionskonstituierende Aufgaben, sogenannte Interaktionsaufgaben. Sie umfassen interaktionale Daueranforderungen „wie Herstellung von Kopräsenz, wechselseitige Identifizierung und wechselseitigem *face-work* im bestätigenden Austausch“ (Auer 2020: 77). In der Interaktionsforschung wird Interaktion daher verstanden als „komplexe Hierarchie von Aufgaben“ (Fiehler 1990: 29), mit denen Interagierende ihre soziale Beziehung und Identität bearbeiten, die soziale Situation herstellen und die Handlungszusammenhänge konstituieren. Indem sich Interagierende an einer Aktivität beteiligen, gehen sie „Aktivitätsverpflichtungen“ (Kallmeyer 1981: 96) ein, denen sie im Zuge der Bearbeitung der Interaktionsaufgaben nachkommen müssen. Werden Interaktionsaufgaben nicht oder unzureichend bearbeitet, steigt „das Risiko von Turbulenzen in der Interaktion bis hin zum Scheitern der gemeinsamen Handlungen“ (ebd.). Wie die Analysen in den Kapitel 5–7 zeigen werden, nehmen Interaktionsaufgaben bei der Betrachtung gleichzeitigen Relevanz multipler Aktivitäten eine besondere Stellung ein. Denn in solchen Situationen müssen Beteiligte mitunter

mehrere Interaktionsaufgaben unterschiedlicher Aktivitäten bearbeiten. So kann in einigen Fällen der Abbruch einer Aktivität zugunsten einer ko-relevanten anderen Aktivität auch auf eine fehlende bzw. für die Interaktion unzureichende Bearbeitung anstehender Interaktionsaufgaben (z. B. fehlender wechselseitiger Blickkontakt) zurückgeführt werden.

Das Phänomen der gleichzeitigen Relevanz multipler Aktivitäten wird in der internationalen Forschungsgemeinschaft unter dem Begriff *multiactivity* (Haddington et al. 2014) behandelt. Unter dieser Bezeichnung werden bislang solche Interaktionsanalysen subsumiert, die eine (wie auch immer geartete) Simultaneität mehrerer Aktivitäten in Interaktionen untersuchen (Nishizaka 2014; Mondada 2014c; Hoey 2015, 2018b). Das Phänomen *multiactivity* umfasst Praktiken bei der Koordination komplexer Aktivitätsverbünde, bei denen Teilnehmende die Involvierung und „Ko-Relevanz“ (Haddington et al. 2014: 3) zweier (oder mehrere) simultan realisierter Aktivitäten aufrechterhalten müssen. Dabei folgen *multiactivities* ihren eigenen temporalen Logiken, die so miteinander abgestimmt werden, dass eine simultane Koordinierung möglich wird (Mondada 2008). Mithilfe simultaner Koordinierungspraktiken verbinden Interagierende zwei oder mehr Handlungsverläufe (=Aktivitäten) zu einer interaktionalen Einheit (=Multiaktivität) (Mondada 2011: 207), bis dieselben Ressourcen für verschiedene Aktivitäten benötigt werden (Ticca 2014: 210). Multiaktivitäten erhöhen die Komplexität von Face-to-Face-Interaktionen, weil Teilnehmende unterschiedliche multimodale Ressourcen für verschiedene Handlungsverläufe mit eigenen sequentiellen Ordnungen verwenden (Mondada 2014c: 38) und stellen besondere Anforderungen für alle Teilnehmenden in Interaktionen dar. Diese Anforderungen werden in der vorliegenden Arbeit vor allem auf der koordinativen (und nicht auf einer kognitiven oder inhaltlichen) Ebene betrachtet als strukturelle Bedingungen, die zum Bearbeiten einer Interaktionsaufgabe erfüllt sein müssen. Dies ist eine der Voraussetzungen dafür, dass Interaktion als wechselseitig aufeinander ausgerichtete Kommunikationsbeiträge möglich wird, wie Schegloff in der Einleitung zu Sacks' (1992: lvi) *Lectures* formuliert: „What that has required of recipients, and how those requirements are formative of *their* talk in turn“. Anstelle von *talk* stehen in dieser Studie nun die multimodalen Koordinierungsbedingungen im Fokus, auf sich Beteiligte beziehen, wenn ko-relevante Aktivitäten gleichzeitig vollzogen werden. Solche Multiaktivitäten treten dann auf, wenn Interagierende zwei oder mehr separate, wahrnehmbare und gleichermaßen relevante Projekte (Licoppe & Tuncer 2014: 169) bearbeiten müssen, z. B. einen Tanz vorzuführen, während auf eine Besonderheit des Tanzes hingewiesen wird (siehe Kapitel 6). Es wird deutlich, dass Multiaktivitäten keine zufällig auftretenden, anforderungsreichen Phänomene sind, mit denen Interagierende umgehen müssen. Stattdessen sind sie einerseits eine „kollektive, kollaborative und intersubjektive“ Herstellungsleistung

des gesamten Interaktionsensembles *in situ* (Haddington et al. 2014: 6) und andererseits eine interaktionale Lösung dafür, mehrere simultan relevante Interaktionsaufgaben gleichzeitig bearbeiten zu können. Die Analyse der gleichzeitigen Involvement in verschiedene Teil-Aktivitäten einer Multiaktivität ermöglicht einen Blick auf die Organisation der Relevantsetzungen der Interagierenden innerhalb einer Situation, die sie mitgestalten und auf die sie sich konstant beziehen (vgl. Goodwin 2000d: 178). Da die Involvement einer Person in eine Multiaktivität nicht von den multiplen Aktivitäten anderer Beteiligter separiert werden kann, sind neben den priorisierten Teilnehmerprojekten auch adaptive Praktiken der Teilnehmerrahmenungen und differenzierte Beteiligungsweisen beobachtbar. Multiaktivitäten sind daher ein soziales Phänomen, das die inter- und intrapersonelle Koordination (Deppermann & Schmitt 2007) aller Beteiligten erfordert und die Organisation sozialer Interaktion maßgeblich beeinflusst.

Das gleichzeitige Auftreten der Aktivitäten wird von der *multiactivity*-Forschung oftmals unter dem Gesichtspunkt des Auflösens der Simultanität durch die Interagierenden betrachtet. Dazu gehören Phänomene des Abbrechens (Keisanen, Rauniomaa & Haddington 2014; Kamunen 2019) oder des Pausierens (Licoppe & Tuncer 2014) einer der gleichzeitig relevanten Aktivitäten, wie auch das Wiederaufnehmen abgebrochener Aktivitäten (Sutinen 2014). Demnach können Interagierende den abgebrochenen Status einer Aktivität mithilfe von Accounts wie „wait/hang on“ (Keisanen, Rauniomaa & Haddington 2014) oder „um“ (Sutinen 2014) markieren. Diese Betrachtung multipler Aktivitäten als eher nachfolgend koordinierte Ereignisse werden durch Studien kontrastiert, die solche Situationen fokussieren, in denen Interagierende in mehr als eine Aktivität gleichzeitig involviert sind (Raymond & Lerner 2014; Deppermann 2014b; Hoey 2018a). Im Rahmen der *multiactivity*-Forschung werden abgebrochene bzw. pausierte *multiactivities* unter derselben Bezeichnung vereint wie simultan vollzogene Aktivitäten, obwohl die daran beteiligten Verfahren hinsichtlich ihrer Komplexität, Dauer und Teilnehmendenrahmenung deutlich divergieren (vgl. Mondada 2014c). Dies ist zu betonen, da *multiactivity* häufig mit simultanem Handeln gleichgesetzt wird, während das Konzept zunächst nur beschreibt, dass für Interagierende mehrere Aktivitäten zur gleichen Zeit relevant werden. Dieser Konzeption folgend werden im Rahmen der vorliegenden Studie alle Aktivitäten, die für eine*n Teilnehmende*n in einer sozialen Situation gleichzeitig relevant werden als *multiple Aktivitäten* gefasst. Eine Präzisierung erfährt der Begriff durch die Unterscheidung in simultan und seriell koordinierte multiple Aktivitäten. Diese Unterteilung ist für die Fragestellung dieser Studie insofern sinnvoll, als Interagierende im Rahmen von simultan koordinierten multiplen Aktivitäten (wenn also tatsächlich mehrere Aktivitäten gleichzeitig vollzogen werden, z. B. in Form einer TANZENDE-ERKLÄRUNG) komplexen Projekten nachgehen können,

während bei seriell koordinierten multiplen Aktivitäten (z. B. TRINKEN und ERKLÄREN) die einzelnen Aktivitäten aufgrund möglicher struktureller Inkompatibilität um die verfügbaren multimodalen Ressourcen konkurrieren können und abwechselnd realisiert werden (vgl. Kap. 5). Zu den Studien, die sich simultan koordinierten multiplen Aktivitäten befassen, lassen sich die Arbeiten zum ERKLÄREN-OPERIEREN in einem Operationssaal von Mondada (2011, 2014c), zum ERZÄHLEN-ABKASSIEREN in einem Restaurant von Raymond & Lerner (2014) oder zum INFORMIEREN-ANWEISEN in einer medizinischen Übung von Deppermann (2014b) zählen. Mit Ausnahme des letzten Beispiels handelt es sich bei den aufgeführten Multiaktivitäten allesamt um Koordinierungen von Ensemble- mit Einzelaktivitäten⁶. Simultan koordinierte multiple Aktivitäten aus mehreren ko-relevanten Ensembleaktivitäten, bilden hingegen in der *multiactivity*-Forschung bislang die Ausnahme (siehe Kapitel 6). Darüber hinaus sind Multiaktivitäten aus simultan koordinierten multiplen Einzelaktivitäten bislang noch nicht untersucht worden (siehe Kapitel 7). Bei der Betrachtung des aktuellen Forschungsstandes der *multiactivity*-Forschung fällt die Dominanz der sprachlichen Perspektive auf. Diese äußert sich darin, dass Koordinationsprozesse häufig lediglich für diejenigen Personen beschrieben werden, die sprechen und *dabei etwas anderes tun* (z. B. Kamunen 2020). Die kommunikative Arbeit, die nichtsprechende Interagierende dabei in Bezug auf die Koordination multipler Aktivitäten als *doing being participant* (Sacks 1992) leisten, rutscht bei dieser Betrachtungsweise aus dem Analysefokus. Dadurch kann fälschlicherweise der Eindruck entstehen, dass nur sprechende Interagierende in Multiaktivitäten involviert wären. Wenn vorrangig verbale Beteiligungsweisen betrachtet werden, stellt sich für Interaktionsforschende die Frage nicht, welche Rolle die strukturelle Kompatibilität für den simultanen Vollzug multipler Aktivitäten in Bezug auf die Koordination ko-relevanter Aktivitäten spielt. Denn mit einer sprachzentrierten Perspektive interessiert lediglich der Umstand, ob eine andere Aktivität das Sprechen behindert oder nicht. Strukturelle Inkompatibilitäten nicht-sprachlicher Beteiligungsweisen werden infolgedessen ignoriert und die Verfahren, mit denen die Interagierenden einer strukturellen Inkompatibilität der Beteiligungsweisen begegnen, können nicht erfasst werden. Um diesem einseitigen sprachzentrierten Ansatz entgegenzuwirken und eine kommunikationswissenschaftliche Perspektive einzunehmen, wird das Phänomen *gleichzeitiger*

⁶ Wie in 2.3.2 ausführlicher dargestellt wird, handelt es sich bei einer Ensembleaktivität um eine intersubjektiv hergestellte Aktivität eines Interaktionsensembles. Einzelaktivitäten werden nicht intersubjektiv ausgehandelt und damit häufig von einzelnen Personen innerhalb des Interaktionsensembles realisiert. Bei beiden Aktivitätsformen handelt es sich um Teilnehmendenkategorien, die im Rahmen von sozialen Situationen (Goffman (1963) auftreten können.

Relevanz multipler Aktivitäten in einer Interaktion in dieser Studie vom Interaktionsensemble aus betrachtet. Ein Interaktionsensemble umfasst „personelle, räumliche und thematisch-pragmatische Konstellationen als von den Beteiligten gemeinsam konstituierte Form von Kooperation sowie interaktiver Beteiligung und Bezogenheit“ (Schmitt 2012: 79) in Situationen gegenseitiger Wahrnehmung. In Multiaktivitäten involvierte Interagierende müssen durch intrapersonelle Koordination (Deppermann & Schmitt 2007; Deppermann 2014b) mindestens zwei Aktivitäten „ko-relevant“ (Haddington et al. 2014: 3) halten, während sie im Rahmen ihrer interpersonellen Koordinierung (Deppermann & Schmitt 2007) die Beteiligungsweisen an den multiplen Aktivitäten mit den anderen Teilnehmenden der sozialen Situation ausrichten müssen (Deppermann 2014b: 249). Für die Ko-Interagierenden ergibt sich daraus die Anforderung, die Multiaktivität mit deren unterschiedlichen temporalen Logiken der Teil-Aktivitäten zu monitoren und die eigenen Beteiligungsweisen darauf auszurichten. Das bedeutet, dass das Phänomen der Gleichzeitigkeit in dieser Arbeit nicht nur unter intrapersonell koordinativen Gesichtspunkten betrachtet wird, sondern auch immer in Bezug auf die interpersonelle Koordination jener Beteiligter, die ihre Beteiligungsweisen auf mehrere potentiell gleichzeitig relevante Aktivitäten ausrichten. So werden die Analysen in den Kapiteln 5–7 zeigen, dass den sprachlichen Ressourcen zwar durchaus eine wichtige Bedeutung zur Herstellung von Intersubjektivität zukommen kann, die simultane Koordination von multiplen Aktivitäten aber auch gänzlich sprachfrei ablaufen kann. Häufig werden in der *multiactivity*-Forschung Einzelaktivitäten (wenn überhaupt) als sprachfrei und ausschließlich Ensembleaktivitäten als sprachlich organisiert beschrieben. Das Auftreten sprachfreier Ensembleaktivitäten wird zwar stellenweise angedeutet (z. B. in Nishizaka 2014), bleibt aber hinsichtlich einer koordinativen Integration in die laufende Multiaktivität unterentwickelt. Deshalb wird in der *multiactivity*-Forschung zwar durchaus häufig beschrieben, dass Teilnehmende Einzel- zugunsten von Ensembleaktivitäten abbrechen, die Beobachtung des diametralen Falls findet sich jedoch nur vereinzelt (z. B. in Oloff in prep.). Um diesem Desiderat zu begegnen, werden in den Analysekapiteln 5–7 die Koordinationspraktiken bei der Bearbeitung gleichzeitiger Relevanz multipler Aktivitäten unabhängig von ihren sprachlichen Beteiligungsweisen im Rahmen der jeweils zugrundeliegenden Fallkollektionen analysiert. Dafür werden bei den Analysen auch jene Verfahren aufgegriffen, die von der *multiactivity*-Forschung bereits beschrieben werden (wie das Abbrechen oder das Pausieren), um sie allerdings zum einen für Einzel- und Ensembleaktivitäten sowie zum anderen – und das ist neu in der *multiactivity*-Forschung – hinsichtlich ihrer strukturellen (In)Kompatibilität systematisch zu variieren und auf die Koordination multipler Aktivitäten in Interaktionen anzuwenden.

2.2 Zeitlichkeit in der Interaktionsforschung

Interaktionen sind Prozesse, in denen Phänomene von sehr kurzer Dauer relevant werden (z. B. 30 ms bei Blickwechseln zwischen Adressat*innen, vgl. Holmqvist et al. 2011) oder längere Zeitabschnitte umfassen können (z. B. mehrstündiges Diskutieren einer Textfassung während einer Theaterprobe). Zeit und Zeitlichkeit sind demnach von essentieller Bedeutung für die Organisation sozialer Situationen. Umso überraschender ist es, dass erst Ende der 1990er/Anfang der 2000er Jahre damit begonnen wurde, „die Zeitlichkeit der mündlichen Sprache ernst zu nehmen“ (Auer 2000) und dies explizit als Untersuchungsgegenstand der Interaktionsforschung zu benennen. Denn anders als Schrift ist gesprochene Sprache ein flüchtiges Zeichensystem, das im Moment der Realisierung vergeht. Darüber hinaus sind satzhafte Äußerungseinheiten nicht sofort vollständig wahrnehmbar (im Gegensatz zu beispielsweise einer Seite geschriebenem Text), sondern bedürfen einer Nacheinanderproduktion der einzelnen Äußerungsbestandteile (Lexeme, Partikeln, Pausen, usw.). In der linguistischen Interaktionsforschung („Interaktionale Linguistik“, Couper-Kuhlen & Selting 2018) wurde diese Prozesshaftigkeit von gesprochener Sprache unter anderem als Online-Syntax (Auer 2000, 2007a) konzeptualisiert oder in Hinblick auf Inkrementalität und Emergenz (Günthner 2007, 2011a) untersucht. Bezugnehmend auf die Studien zu non-verbalen Kommunikation in der psychologischen Forschung der 1970er Jahre (z. B. zu Gesten: Kendon 1972; zu Mimik: Ekman & Friesen 1978) und dem darauf aufbauenden multimodalen Zugang (vgl. Mondada 2019a) erfolgte im Anschluss eine Auseinandersetzung mit Zeitlichkeit in (multimodalen) Interaktionen (Deppermann & Günthner 2015; Deppermann & Streeck 2018). Im Zuge dessen rückten die temporalen Logiken unterschiedlicher Vorgänge (z. B. Sprechen und Tanzen, Keevallik 2015), die Prospektivität deiktischer Projektionen (Stukenbrock 2018b) oder die Retrospektivität bei verzögerten Abschlüssen (Oloff 2018) in den Forschungsfokus. Zeitlichkeit in Interaktionen, das wird in diesen Arbeiten deutlich, kann mit Deppermann & Streeck (2018: 4) in drei Bereiche eingeteilt werden:

- a) Zeitlichkeit als *Dauer*: z. B. Sprechpausen, gedehnte Silben, Bewegungsphasen einer Geste und ganze Handlungssequenzen als „Zeit-Objekte“
- b) Zeitlichkeit als *Bezugsrahmen*: z. B. retrospektive und prospektive Perspektiven der Teilnehmenden auf interaktionale Ereignisse
- c) Zeitlichkeit als *Timing*: z. B. zeitliche Koordinierung verschiedener Phänomene wie die Verknüpfung von Gestik und Sprache

Im weiteren Verlauf dieser Studie werden vorrangig Aspekte des *Timings* bei der interaktionalen Bearbeitung gleichzeitig auftretender Relevantsetzungen in Handlungssequenzen („Aktivitäten“) untersucht. Daher soll zunächst dargestellt

werden, wie *Gleichzeitigkeit* in Arbeiten der Interaktionsforschung bislang konzeptualisiert und analytisch bearbeitet worden ist. Dazu wird der forschungshistorischen Chronologie folgend zunächst die *sequentielle Gleichzeitigkeit* (2.2.1) und anschließend die *multimodale Simultanität* (2.2.2) betrachtet, um daraus den analytischen Umgang mit Gleichzeitigkeit im Rahmen dieser Studie abzuleiten.

2.2.1 Sequentielle Gleichzeitigkeit

Wenn Menschen miteinander reden, wechseln sie sich dabei ab und produzieren nur selten gleichzeitig Sprachbeiträge. Mit dieser zunächst trivial wirkenden Beobachtung beschäftigt sich der für die Konversationsanalyse zentrale Aufsatz „A simplest systematics for the organization of turn-taking for conversation“ (Sacks, Schegloff & Jefferson 1974), indem er Antworten auf die Fragen liefert: Aus welchen Gründen kommt es in Face-to-Face-Interaktionen vergleichsweise selten zu Überlappungen der Interaktionsbeiträge? Woher wissen Interagierende, wann der Sprachbeitrag („Turn“) des*der vorherigen Sprecher*in abgeschlossen ist? Die zentrale Erkenntnis des Aufsatzes ist, dass Interagierende die Sprachbeiträge der anderen auf sogenannte *übergaberelevante Stellen* („transition relevance places/TRPs“) hin überprüfen. Damit entsteht ein hocheffizientes System des Sprecher*innen-Wechsels („Turn-Taking“), bei dem weniger als 5% der Sprechbeiträge einander überlappen (Levinson 2016: 6). Wie Levinson & Torreira (2015) zeigen konnten, beträgt die Dauer zwischen zwei Turns durchschnittlich ca. 200 ms. Das ist insofern interessant, als die kognitiven Prozesse der Sprachproduktion etwa 600 ms benötigen. Daraus lässt sich schlussfolgern, dass die Sprachproduktionsplanung im Durchschnitt bereits ca. 400 ms vor dem Ende des Turns des*der vorherigen Sprecher*in einsetzen muss. Um also Sequenzen aufeinander bezogener und lokal kohärenter Sprechbeiträge herstellen zu können, müssen Interagierende einander zuhören und gleichzeitig ihre eigene Sprachproduktion beginnen. Die Verfahren zur Herstellung solcher Sequenzen aufeinander bezogener Interaktionsbeiträge stehen seit jeher im Forschungsfokus der Konversationsanalyse. Damit bildet die Auseinandersetzung mit (fehlender) Gleichzeitigkeit zwar einen Ausgangspunkt für die Forschungslinie der Konversationsanalyse, spielt jedoch in ihrer weiteren Entwicklung eine eher untergeordnete Rolle. Denn das Verständnis von Interaktionen im konversationsanalytischen Sinne ist das der sequentiellen Organisiertheit: „they talk singly – that is, one at a time“ (Schegloff 2007: 1).

Gleichzeitigkeit rückt nur dann in den (an sprachlichen Phänomenen interessierten) Analysefokus, wenn die Grenzen der Sequentialität von den Interagierenden bearbeitet werden, z. B. wenn sie trotz Turn-Taking-Mechanismus einan-

der verbal überlappen. *Überlappungen* („overlaps“) gehören zu den am frühesten untersuchten gleichzeitigen Phänomenen der Konversationsanalyse (Jefferson 1973, 1986; Schegloff 2000b). In den Arbeiten zu diesem Phänomen wird herausgearbeitet, wie Interagierende die Abweichung der Maxime *one at a time* bearbeiten (z. B. lauter/schneller sprechen als der*die Konkurrent*in), um danach wieder zum regulären Turn-Taking übergehen zu können. Überlappungen als gleichzeitiges Handeln zweier Beteiligten werden damit in diesen Studien als bearbeitungsbedürftige, interaktionale Probleme der Teilnehmenden verstanden.

Ein weiteres Phänomen der Gleichzeitigkeit, das mit einer sequentiellen Perspektive auf Interaktionen beschrieben werden kann, ist das der *Nebenorganisation mehrerer Sequenzen*. In ihrem Beitrag „Side Sequences“ beschreibt Jefferson (1972) Gesprächsstränge, die zugunsten anderer Gesprächsstränge unterbrochen werden. Die Besonderheit einer solchen unterbrechenden Nebensequenz ist, dass sie den Gesprächsstrang der Hauptsequenz nicht beendet, sondern lediglich pausiert. Damit sind für die Teilnehmenden zum Zeitpunkt der Herstellung einer solchen Nebensequenz zwei Sequenzen gleichzeitig relevant: die aktuelle Nebensequenz und die pausierte Hauptsequenz, die fortgesetzt wird, sobald die Nebensequenz ihren Abschluss gefunden hat. Werden Gesprächsstränge nicht unterbrochen, sondern gleichzeitig und einander überlappend realisiert, kann dies im Rahmen eines Prozesses stattfinden, den Egbert (1993) „Schisming“ nennt. Dabei bricht ein Gespräch in mehrere Stränge auf, die jeweils eigene sequentielle Strukturen ausbilden. Interagierende stellen das *Schisming* her, indem sie eine neue Handlung oder ein neues Thema relevant setzen. Sie lösen das gleichzeitige Nebeneinander der Sequenzen dadurch auf, dass sie eine der Sequenzen abschließen und sich visuell auf die Teilnehmendenrahmung der anderen Sequenz orientieren, an der sie sich auf diese Weise wieder beteiligen. Ein ähnliches Verständnis von Gleichzeitigkeit in der Sequentialität findet sich ins Schegloffs Beitrag „Body Torque“ (Schegloff 1998), in dem er die Drehung des Oberkörpers als interaktionales Verfahren zur Organisation von Beteiligung an mehreren Interaktionssträngen beschreibt. *Body Torque* als Verfahren ist in zweierlei Hinsicht von besonderer Bedeutung für die Konzeptualisierung von (sequentieller) Gleichzeitigkeit in Interaktionen. Zum Ersten zeigt sich, dass Gleichzeitigkeit für die Teilnehmenden kein von der (interaktionalen) Norm abweichendes Problem *per se* darstellen muss (wie z. B. Überlappungen). Vielmehr nutzen Interagierende die Drehung des Oberkörpers, um einander ihre Involvierung in den laufenden Interaktionsstrang anzuzeigen. Damit wird deutlich, dass *Gleichzeitigkeit* einen konstitutiven Bestandteil in sozialen Situationen darstellen kann. Sequentielle Gleichzeitigkeit kann daher als Nacheinander-Bearbeiten von relevant gehaltenen Sequenzen in Interaktionen verstanden werden. Zum Zweiten nimmt Schegloff neben Goodwin (z. B. Goodwin 1980a) mit der Untersuchung der

Körperhaltung bzw. Blick als interaktionale Ressourcen den *multimodalen Turn* in der Konversationsanalyse der 2000er Jahre vorweg. Aus dieser Perspektive heraus ist es möglich, Gleichzeitigkeit nicht nur als Relevanthalten von Sequenzen zu verstehen, sondern darüber hinaus auch als Simultanität körperlicher Verfahren zu beschreiben.

2.2.2 Multimodale Simultanität

Wenn Menschen in Face-to-Face-Interaktionen miteinander sprechen, schauen sie einander währenddessen an, gestikulieren und verwenden Gesichtsausdrücke. Dies geschieht zu einem großen Teil nicht nacheinander (sequentiell), sondern simultan: eine Geste kann zeitgleich mit einem Sprachbeitrag erfolgen, parallel zu einem Gesichtsausdruck ausgeführt und während einer bestimmten Körperhaltung vollzogen werden. Das gleichzeitige Vorhandensein verschiedener Ausdrucksressourcen wird in der Interaktionsforschung als *Multimodalität* bezeichnet und konstituiert das menschliche Miteinander. Jede⁷ Face-to-Face-Interaktion ist demnach multimodal organisiert.

Die Betrachtung menschlicher Interaktionen als multimodale Kommunikationsprozesse ist wissenschaftshistorisch ein sehr junger Ansatz, der besonders ab den 2000er Jahren an Popularität gewonnen hat. Die Grundlagen dieser Forschungsrichtung wurden aber bereits deutlich früher gelegt und reichen bis zu den Arbeiten von beispielsweise Hall (1963), Birdwhistell (1970) und Argyle (1975) zurück, die unter anderem Ressourcen der Körperpostur, Proxemik und Gestik in Relation zu sprachlichen Einheiten betrachten. Von der interaktionsanalytisch orientierten Forschungsgemeinschaft besonders häufig rezipiert wurden bzw. werden die frühen interaktionistischen Arbeiten Erving Goffmans (1963, 1979, 1981). In seinen für moderne interaktionsanalytische Forschungen noch immer bedeutsamen Schriften spielt Multimodalität für die Beschreibung alltäglicher Interaktionen bereits eine wichtige Rolle. Goffman geht in seinen sich vorwiegend auf Beobachtungen stützenden Arbeiten von einem gleichberechtigten Neben- und Miteinander verschiedener Ressourcen aus – eine Annahme, die bei empirisch arbeitenden Wissenschaftlern zunächst zugunsten sprachlicher Ressourcen

7 Selbst Gespräche am Telefon fußen zunächst auf der multimodalen Verfasstheit von Interaktionen: Teilnehmende einer solchen Situation gestikulieren, produzieren Gesichtsausdrücke und agieren mit dem Telefon als Objekt in solcher Weise, dass die Interaktion aufrechterhalten bleiben kann. Dass dem Gegenüber diese Ressourcen jedoch nicht in unmittelbar wahrnehmbarer Form zugänglich sind, ist der Grund dafür, dass die frühe konversationsanalytische Forschung sich intensiv mit den sprachlichen Praktiken in Telefongesprächen auseinandergesetzt hat.

in den Hintergrund gerückt ist und erst seit wenigen Jahren wieder verstärkt propagiert wird. Das Vorhandensein von Sprache ist in den Arbeiten von Goffman kein unabdingbares Kriterium für Interaktionen in sozialen Situationen. Auch Kleidung, Verhalten, Bewegung, Position, Lautstärke, physische Gesten (z. B. Winken oder Grüßen), Schmuck und emotionaler Ausdruck (Goffman 1963: 33) stellen bei ihm wichtige und für Analysen zu berücksichtigende *Ressourcen* dar. Das geht soweit, dass Kommunikation für Goffman auch ohne Sprache funktionieren kann: „Although an individual can stop talking, he cannot stop communicating through body idiom“ (Goffman 1963: 35). Gerade diese konstante Simultaneität der Ausdrucksressourcen macht die Erforschung multimodaler Interaktionen schwierig und aufwendig. Die Körper aller Interagierender sind ständig in Bewegung, weshalb sich frühe Analysen der Multimodalitätsforschung auf einzelne Ressourcen beschränkt haben und jeweils herausarbeiteten, in welcher eng verzahnten Relation die jeweilige Ressource mit sprachlichen Äußerungen steht.

Charles und Marjorie Goodwin (1979, 1980a; 1980b) zeigen an einem Korpus von 50 Stunden Videoaufzeichnungen von Tischinteraktionen in einer Reihe von Arbeiten den Einfluss des Blickkontakts auf die Sprachproduktion, zum Beispiel in Bezug auf Pausen oder Reformulierungen. Adam Kendon (1980, 2004) untersucht den Zusammenhang zwischen Gestikulation und Sprache und arbeitet heraus, dass Körper- und Sprachaktivitäten untrennbar miteinander verbunden sind: „It is as if the process of utterance has two channels of output into behavior: one by way of speech, the other by way of bodily movement“ (Kendon 1980: 218). Er beschreibt Experimente, in denen Probanden die Aufgabe gestellt wurde zu reden, ohne zu Gestikulieren oder Mimik einzusetzen. Es kam in allen Fällen zu Problemen der Sprachproduktion, was Kendon als Beweis für die Untrennbarkeit der sprachlichen und gestikulatorischen Ressourcen wertet. Auf Kendon aufbauend und ihn erweiternd kommt auch McNeill (1992, 2005) zu dem Schluss, dass Sprache und Gesten Teile desselben Systems seien, allerdings aufgrund ihrer unterschiedlichen spezifischen semiotischen Kapazität andere Funktionen übernehmen, zum Beispiel ein verbal nur vage beschriebenes Objekt mithilfe einer ikonischen Geste konkreter darzustellen. Besonders die McNeill'schen Daten zeigen ein Spezifikum der frühen Multimodalitätsforschung: Seine Analysen beruhen auf Videoaufzeichnungen einzelner Personen in experimentellen Settings ohne Betrachtung des interaktionalen Potentials von Gesten in dyadischen- oder Mehrpersonen-Gesprächen. Während Videocamcorder in den 1980er Jahren vor allem als Teil psychologischer und sozialpsychologischer Untersuchungen in experimentellen Umgebungen eingesetzt wurden, bleibt die Arbeit an authentischen Daten und damit die Analyse menschlicher Interaktion vergleichsweise selten (vgl. Heath 1986: 3). Es fehlt nicht nur an Material, sondern auch an einer entsprechenden Methodologie zum Umgang mit den großen Daten- und Infor-

mationsmengen, mit denen sich Multimodalitätsforschende auseinandersetzen müssen.

Die ab den 2000er Jahren einsetzende „visuelle Revolution“ (Schmitt 2005: 23) geht mit einer Weiterentwicklung der bestehenden ethnomethodologisch-konversationsanalytischen Methodologie einher. Über 20 Jahre nach den ersten, auf Grundlage von audiovisuellem Datenmaterial durchgeführten, Interaktionsanalysen sind die Erkenntnisse über Sprache, Interaktion und Kognition so weit, dass die Integration körperlicher Ressourcen in konversationsanalytische Arbeiten den nächsten logischen Schritt darstellt. Nicht nur international, auch innerhalb des deutschsprachigen Raumes erschienen und erscheinen immer mehr interaktionslinguistische Arbeiten mit primär multimodalem Ansatz: Dausend-schön-Gay, Gülich & Krafft (2015), Deppermann & Schmitt (2007), Fricke (2012), Schmitt (2005), Schmitt & Knöbl (2014), um nur einige zu nennen. In diesen Arbeiten besteht Konsens darüber, dass alle Modalitäten für Interagierende gleich relevant sein können und daher in den Analysen keine als den anderen automatisch übergeordnet behandelt werden darf – außer eine bestimmte Ressource wird von den Teilnehmenden explizit relevant gesetzt, z. B. eine Geste bei Nicht-Nachkommen einer Aufforderungshandlung. Die dabei eingesetzten Modalitäten kommen in menschlicher Interaktion weder einzeln vor, noch werden sie von Interagierenden separat wahrgenommen⁸. Die Gesamtheit aller wahrnehmbaren multimodalen Ressourcen eines*r Teilnehmenden in einer Situation bilden eine *Gestalt*. Das Gestalt-Konzept kommt der holistischen Perspektive auf Multimodalität in der Interaktionsforschung sehr nahe und bildet den Kern der Gestalttheorie. Diese Perzeptionstheorie wurde in den 1920er und 1930er Jahren von einer Reihe von Psychologen (Wertheimer 1923, 1925; Köhler 1928; Koffka 1928, 2013 [1935]) entwickelt, die zu erklären versuchen, wie und warum individuelle Elemente in der Wahrnehmung zu Clustern zusammengefasst werden. Diese gruppierten Einzelelemente konzeptualisieren Gestaltforscher als *Gestalten*, die im sogenannten *Wahrnehmungsraum* der Sinnesorgane liegen. Im Laufe der Zeit wurden 13 Prinzipien herausgearbeitet, nach denen Menschen individuelle Einheiten zu Gestal-

⁸ Darüber hinaus sind viele Sinnesorgane des Menschen gleichzeitig bei der Perzeption der Modalitäten beteiligt: Sprache kann in Form der Lippenbewegung gesehen (unter bestimmten Umständen auch gerochen und gefühlt), Bewegung als Kleidungsrascheln oder als Fußschritte gehört und Gestik als Berührung gespürt werden. Vermutlich ist der Geschmackssinn der einzige, der sich nicht zur Wahrnehmung von menschlicher Kommunikation eignet. Siehe für die synästhetische Verbindungen mehrerer Modalitäten auch Tilot et al. (2018). Siehe Speed & Majid (2018) für den (nicht-existenten) Einfluss von Gerüchen auf die kognitive Verarbeitung von Lexemen.

ten zusammenfügen.⁹ Das zentrale Prinzip ist dabei das der *Übersummativität*. Diesem zufolge ist das Ganze (in der Wahrnehmung) mehr als die Summe seiner Einzelteile. Dieses Prinzip auf multimodale Untersuchungen zu übertragen liegt nahe und ermöglicht interaktionale Displays als *multimodale Gestalten simultan relevanter Ressourcen* zu konzeptualisieren, die sich aus dem situativen Tun der Beteiligten ergeben. Aufgrund der Fokussierung auf sprachliche Interaktionsbeiträge wurde das Gestalt-Konzept bislang oft nur auf isolierte Ressourcen, wie Prosodie (Auer & Couper-Kuhlen 1994; Couper-Kuhlen 2009; Günthner 2018) oder Gestik (Streeck 1993) im Verhältnis zu verbalen Einheiten angewendet. Krafft & Dausendschön-Gay (2003; vgl. auch Dausendschön-Gay & Krafft 2002) erweitern diese Perspektive um ihr holistisches Konzept der *kommunikativen Gestalten* und zeigen in ihren Analysen, dass Teilnehmende einzelne Äußerungen durch ihre Gestalthaftigkeit als multimodale Einheiten behandeln. Mondada (2014a: 136) führt diesen Gedanken konsequent weiter, indem sie alle Interaktionsbeiträge als „complex multimodal gestalts“ beschreibt. Demnach sind Zeigegesten nicht nur als Arm- und Handbewegungen zu beschreiben, sondern als Bewegung des gesamten Körpers mit allen multimodalen Ressourcen (inkl. Positur, Blick, Mimik, usw.) in ihren sequentiellen Umgebungen.

Mit dem Verständnis einer simultanen Relevanz multimodaler Ressourcen als *multimodale Gestalt* wird ein als „Primat der Verbalität“ (Schmitt & Knöbl 2013: 244) bezeichneter analytischer Fokus vermieden. Darüber hinaus wirkt diese Konzeption von multimodaler Simultanität einer isolierten Betrachtung einzelner körperlicher Ressourcen entgegen wie zum Beispiel der häufig von interaktionalen Prozessen losgelösten Betrachtung der Gesten in der Gestenforschung (Müller 1998; McNeill 2014; Bressen 2007). Die Aufgabe multimodaler Interaktionsanalysen ist es nun, unter Berücksichtigung und Reflektion der Erkenntnisse bezüglich der internen Logiken der einzelnen Modalitäten¹⁰, zu rekonstruieren, wie diese Modalitäten simultan zueinander als gleichberechtigte Ressourcen in Interaktionen von Interagierenden benutzt werden, um bestimmte Interaktionsaufgaben zu bearbeiten, z. B. im Rahmen der Koordination multipler Aktivitäten.

Mit einer konsequent multimodalen Perspektive rückt darüber hinaus die Organisation der multimodalen Ressourcen als *inter- und intrapersonelle Koordinationsleistung* (vgl. Deppermann & Schmitt 2007: 32–34) in den Forschungsfokus.

⁹ Einen Überblick über diese Prinzipien findet sich bei Chang (2007).

¹⁰ Beispielsweise die sequentielle Organisation von Sprache bei Sacks, Schegloff & Jefferson (1974); die Phasen des Gestikulierens wie die Gestenvorbereitung (preparation), Gestenausführung (stroke) und Gestenrückführung (recovery) bei Kendon (1980); oder die Simultanität des körperlichen Ausdrucks bei Deppermann & Schmitt (2007).

Unter *interpersoneller Koordination* werden jene multimodalen Verhaltensweisen gefasst, mit denen Interagierende sich mit anderen Beteiligten interaktiv abstimmen. Darunter fallen alle sequentiellen Verfahren der Konversationsanalyse: Wer handelt wie bezogen auf wen? Wie zeigen Interagierende ihr Verständnis der vorherigen Interaktionsbeiträge an? Neu in den Analysefokus rückt mit dem Konzept der *Koordination* die Selbstorganisation der multimodalen Ausdrucksmodalitäten als *intrapersonelle Koordination*: Wann erreicht die Geste ihren Höhepunkt (*Stroke* bzw. *Peak*, Kendon 1980)? Wie stellen Interagierende die Simultanität ihrer multimodalen Ressourcen her? Deutlich wird dabei, dass in Interaktionen immer sowohl inter- als auch intrapersonelle Koordinierung als adaptiver Prozess betrieben wird. Das bedeutet, dass die interpersonelle Koordination Einfluss auf die intrapersonelle Koordination haben kann und *vice versa* (z. B. wenn bei einer „*delay-Organisation*“ die eigene Zeigegeste aufrechterhalten bleibt, weil der*die Adressierte sich körperlich noch nicht auf das Zeigeziel ausgerichtet hat, vgl. Deppermann & Schmitt 2007: 28). Mit dem Konzept der *Koordination* wird es möglich, die Achse der sequentiellen Gleichzeitigkeit und die Achse der multimodalen Simultanität aufeinander zu beziehen und damit die wechselseitigen Prozesse der multimodalen Selbstorganisation und der Abstimmung mit anderen Interagierenden bei der Organisation multipler Aktivitäten analytisch zu fassen. Eine besondere Form der Koordinierung, auf die näher in Kapitel 6 eingegangen wird, ist die *Synchronisierung*. Bei diesem Koordinierungsprozess werden multimodale Ressourcen und Beteiligungsweisen miteinander aligniert. Wie Breyer & Pfänder (2017: 12–14) beschreiben, geschieht diese Synchronisierung sowohl im Rahmen von intrapersoneller Koordinierung (Selbstsynchronisierung) als auch als Prozess von interpersoneller Synchronisierung, wobei der rhythmischen Organisation der Interaktionsbeiträge eine zentrale Rolle zukommt. Interaktionale Perspektiven auf Synchronisierung gibt es bislang kaum. Somit nimmt der Sammelband von Thiemo Breyer, Michael B. Buchholz, Andreas Hamburger, Stefan Pfänder, Elke Schumann (2017) zur Synchronisierung eine zentrale Stellung in diesem Feld ein, wenngleich dort die Synchronisierung von multiplen Aktivitäten fehlt. Dieses Desiderat wird mit der vorliegenden Arbeit eingelöst.

Diese Prozesse der Koordinierung stellen komplexe Daueranforderungen an die Teilnehmenden, bei denen alle Interagierende mehr oder minder intensiven gleichzeitig relevanten Interaktionsaufgaben (simultan die anderen beobachten und selbst agieren) ausgesetzt sind. Aber so wie bei der sequentiellen Gleichzeitigkeit immer nur eine Sequenz bearbeitet wird, beschreibt die multimodale Simultanität zunächst nur die gleichzeitige Relevanz bestimmter Ausdrucksressourcen innerhalb *einer* Aktivität. Ziel dieser Studie ist die Analyse der Verfahren, mit denen Teilnehmende die gleichzeitige Relevanz *mehrerer* Aktivitäten bearbeiten. Dass dabei nicht pro Aktivität separate Koordinierungsprozesse

angenommen werden können, die in der Interaktion addiert werden (die Anzahl der Modalitäten ist schließlich begrenzt), wird bei der folgenden Diskussion des Aktivitätskonzepts in der Konversationsanalyse (2.3) deutlich werden.

2.3 Aktivitäten als interaktionale Kategorien der Partizipation

Die Aktivitäten, die Menschen in Interaktionssituationen vollziehen, sind vielfältig: ERZÄHLEN, BERICHTEN, ESSEN, KLEIDUNG ABLEGEN usw. Für die Interagierenden sind dies die Verfahren, mit denen sie ihren Alltag organisieren. Den Beteiligten an den Interaktionen scheint es mit Leichtigkeit zu gelingen, die unterschiedlichen Aktivitäten zu verstehen und darauf zu reagieren. Bei der Erforschung dieser Aktivitäten und ihrer Koordinationsverfahren bei gleichzeitiger Relevanz stellt sich hingegen die Herausforderung, die Analysekategorie *Aktivität* adäquat zu erkennen, zu beschreiben und von verwandten Begriffen wie *Handlungen* und *Praktiken* abzugrenzen. Besonders letzteres gestaltet sich mitunter schwierig, weil sich die englischen und die deutschen Begriffe *activity*/Aktivität, *action*/Handlung und *practice*/Praktik nicht gänzlich semantisch kongruent zueinander verhalten. In diesem Abschnitt soll daher eine Abgrenzung versucht und eine Begriffsdifferenzierung des Aktivitätsbegriffs für die deutsche Interaktionsforschung vorgeschlagen werden. Im Kern wird für folgende hierarchische und in Bezug auf ihre granulare Auflösung differenzierte Beziehung der genannten Begriffe argumentiert: *Eine Aktivität bildet einen Orientierungsrahmen für Handlungen, die ihrerseits durch Praktiken realisiert werden.*

Obwohl sich dieses Verständnis von Aktivitäten in einer Reihe von konversationsanalytischen Arbeiten wiederfindet (siehe 2.3.1), drückt sich die bereits ange deutete Unschärfe der Kategorie *Aktivität* innerhalb der Interaktionsforschung in unterschiedlichen und zum Teil gegenläufigen konzeptionellen Ausrichtungen aus. Für die Untersuchung der Organisation mehrerer Aktivitäten in einer sozialen Situation¹¹ (folgend *multiple Aktivitäten*) ist allerdings ein schärferer Begriff nötig, weshalb zunächst die ethnomethodologische Basis der Kategorie *Aktivität* skizziert werden soll, um anschließend den für diese Studie geltenden konversationsanalytischen Aktivitätsbegriff (2.3.1) und die sich daraus ergebende Unterscheidung in Einzel- und Ensembleaktivitäten (2.3.2) vorzustellen.

¹¹ „I would define a social situation as an environment of mutual monitoring possibilities, anywhere within which an individual will find himself accessible to the naked senses of all others who are ‘present,’ and similarly find them accessible to him. According to this definition, a social situation arises whenever two or more individuals find themselves in one another’s immediate presence, and it lasts until the next-to-last person leave“ (Goffman 1964: 135).

Die Auseinandersetzung mit der analytisch schwierig zu fassenden Kategorie *Aktivität* beginnt mit der Feststellung, dass es sich dabei nicht nur um ein methodologisch-konzeptuelles Problem, sondern auch um ein ethnomethodologisches Problem handelt: Die Interagierenden stehen wie die Analysierenden vor der Herausforderung, dem körperlichen Tun der anderen Interagierenden einen Sinn beizumessen und das Tun der anderen als Bestandteil einer bestimmten Aktivität zu interpretieren. Wie die Analysierenden können sie dabei nur das nutzen, was die anderen Beteiligten ihnen mittels multimodaler Ressourcen als Interpretationshinweise anbieten bzw. relevant setzen. Das bedarf einer konstanten Beobachtung der Ko-Interagierenden, um deren Aktivitäten wahrzunehmen und auf sie zu reagieren. Eine innerhalb einer sozialen Situation hervorgebrachte Aktivität kann demnach als eine Kategorie der Partizipation (z. B. Goodwin 2007) am interaktionalen Geschehen verstanden werden. Zentral bei diesem Verständnis von sozialen Aktivitäten als Partizipationskategorien ist die Organisation von Aktivitäten als „endlessly contingent manifestations of real-worldly conduct“ (Maynard & Clayman 1991: 390). Dies ist insofern die wichtigste Voraussetzung dafür, dass Aktivitäten (bzw. soziale Handlungen im Rahmen von Aktivitäten) *accountable* (Garfinkel 1967) gemacht werden können, als Beteiligte nur dann auf die sozialen Handlungen einer Aktivität regieren können, wenn sie diese wahrnehmen¹² können (vom Lehn 2019). Somit sind rein mentale Vorgänge („mental actions“, Deppermann & Streeck 2018: 7) wie beispielsweise *Kopfrechnen*, *Tagträumen* oder *sich an ein Rezept erinnern* analytisch zunächst nicht als Bestandteile von Aktivitäten erfassbar. Interagierende haben allerdings die Möglichkeit, diese Vorgänge unter Rückgriff auf multimodale Ressourcen als wahrnehmbare Aktivitäten zu gestalten. Da Aktivitäten erst in ihrer situativen Gestaltung hervorgebracht werden, sind sie keine absoluten Kategorien. Vielmehr kann ein Verhalten, das innerhalb einer sozialen Situation als eine Aktivität behandelt wurde, für die Teilnehmenden in einer anderen Situation eine ganz andere Aktivität darstellen. Aktivitäten stehen demnach immer in relationalem Verhältnis zur kontextuellen Konfiguration und können in ihrer situativen, lokalen Verortung selbsterklärend¹³ sein (Atkinson 1988: 446).

¹² Im phänomenologischen Sinne von Merleau-Ponty (2016 [1946]: 83): „sich etwas mit Hilfe des Leibes zu vergegenwärtigen“.

¹³ Aktivitäten sind selbsterklärend für die Teilnehmenden des Settings, aber nicht zwangsläufig auch für Beobachtende oder Analysierende. Für eine Analyse von Aktivitäten im Theater ist (ethnographisches) Wissen zwingende Voraussetzung (vgl. Kap. 4 dieser Studie). Dies schließt die kulturelle Gebundenheit von Aktivitäten ein: Angehörige verschiedener Kulturen könnten von derselben Aktivität unterschiedliche Verständnisse haben, die sie in Interaktionen erst aushandeln müssen (vgl. Hubrich 2015: 41).

Anhand der Aushandlungsprozesse von Aktivitätsübergängen (z. B. Deppermann, Schmitt & Mondada 2010, Keevallik 2010b) lässt sich darüber hinaus erkennen, dass Aktivitäten für die Teilnehmenden keine isolierten interaktionalen Einheiten darstellen, sondern von vorherigen und nachfolgenden Aktivitäten eingerahmt werden. Damit sind Aktivitäten nicht nur Hervorbringungen menschlicher Interaktion, sondern erzeugen als Aktivitätssequenzen die Ordnung des sozialen Lebens (Atkinson 1988: 447). Diese Aktivitätssequenzen werden in komplexen Raum-Zeit-Beziehungen organisiert, wie beispielsweise Lynch (1985) anhand seiner Untersuchung von wissenschaftlichen Praktiken in einem neurowissenschaftlichen Labor zeigt. Auch Theaterproben bestehen aus typischen Abfolgen von für die Institution spezifischen Aktivitäten, die die Arbeit am Theater konstituieren und als solche erkennbar machen (vgl. Krug et al. 2020). Aktivitäten können sich darüber hinaus zeitlich auf vergangene Aktivitäten beziehen und zukünftige Aktivitäten als mögliche Reaktionen der aktuellen Aktivität projizieren. Zum Beispiel kann innerhalb einer Besprechungsaktivität auf der Probephühne eine sich anschließende Spielaktivität relevant gesetzt werden, in der das eben Besprochene im Spiel umgesetzt wird. Daraus ergibt sich für die Teilnehmenden das praktische Problem neben der äußeren Ordnung (als Aktivitätssequenz) auch die innere Ordnung von Aktivitäten (die Handlungssequenz, mit der die Aktivität vollzogen wird) zu antizipieren. Dafür müssen Beteiligte sowohl erkennen können, wann eine Handlung im Rahmen einer Aktivität beendet sein wird und eine neue beginnt, als auch wann eine Aktivität abgeschlossen sein wird, um eine neue Aktivität initiieren zu können. Aktivitäten sind demnach zum einen in einen temporal organisierten Interaktionsfluss mehrerer aufeinanderfolgender Aktivitäten eingebettet und zum anderen durch aufeinander bezogene Beteiligungsweisen der Teilnehmenden an den sozialen Handlungen innerhalb der Aktivität strukturiert. Diese Strukturierungen sind im ethnomethodologischen Sinne methodisch.

Ein analytischer Zugriff auf soziale Aktivitäten in ihrem situativen, interaktionalen Vollzug wird mit einer konversationsanalytischen Perspektive möglich. Dafür ist es notwendig der Verwendung der Interaktionskategorie *Aktivität* in der konversationsanalytischen Interaktionsforschung nachzugehen und von verwandten Begriffen abzugrenzen.

2.3.1 Aktivitäten in der Konversationsanalyse

Obwohl der Begriff *Aktivität* zentral für viele konversationsanalytische Arbeiten ist, hat eine systematische Auseinandersetzung mit dem „activity focus“ (Drew & Heritage 1992: 16) der Konversationsanalyse bislang kaum stattgefunden: „Even

within Conversation Analysis, there is no clear or precise conceptualization and definition of *activity*, at least relative to concepts such as ‘turn’ and ‘sequence’” (Robinson 2013: 259). Das lässt sich damit begründen, dass der Großteil der konversationsanalytischen Studien sich mit der Organisation von Sequenzen, Turns und TCUs beschäftigt (Schegloff 2007), weshalb die Ebene der supra-sequenziellen Kohärenz (Robinson 2013: 258) bislang kaum Beachtung gefunden hat. Als Folge dieser fehlenden Auseinandersetzung lassen sich innerhalb der Konversationsanalyse zwei sich grundlegend voneinander unterscheidende Verwendungsweisen des Begriffs *Aktivität* beobachten: der „kleinen“ und der „großen“ Aktivitätskonzeption. Bei der „kleinen“ Aktivitätskonzeption werden Aktivitäten als Mikrophänomene verstanden: „activities of one participant, e.g., sound-stretches, hesitation phenomena, and filled pauses that project imminent self-repair” (Deppermann & Streeck 2018: 6). Solche Aktivitäten sind grundsätzlich messbar (zählbar, zeitlich determinierbar, dokumentierbar, zeigbar, usw.). Unter dem Gesichtspunkt der Multimodalität würde damit jedes multimodale Verfahren als komplexe Sprach-Blick-Geste-usw.-Multiaktivität gefasst werden. Mit dieser Konzeptualisierung geraten demnach (Multi-)Aktivität und Multimodalität zu Synonymen, weshalb für die weitere Argumentation auf eine „große“ Aktivitätskonzeption zurückgegriffen wird. Bei dieser bildet die gemeinsame Handlungsorientierung des Interaktionsensembles (Schmitt 2012) innerhalb einer sozialen Situation (Goffman 1981) die Aktivität und ist als interaktionale Kategorie nur über eine Rekonstruktion der Beteiligungsweisen an den sozialen Handlungen der Aktivitäten nachzuweisen. Grundlegend beschreiben Pomerantz & Fehr (2011: 169) das konversationsanalytische Verständnis von Aktivitäten, Handlungen und Praktiken als eine hierarchisch organisierte Beziehung:

Activities and actions are basic constitutive elements of interaction. People organize much of what they do in terms of activities, for example telephoning a friend, giving a lecture, or taking a break during a seminar. Generally within an activity there are one or more sequences of conversational actions. Actions refer to what the participants are doing interactionally *vis-a-vis* one another; they often are performed within turns [...]. Actions are composed of practices that provide for their intelligible enactment.

Dieser Auffassung von Aktivitäten als Rahmen für Handlungen folgt auch Goodwin (2000a: 1496) in seinen Untersuchungen, wenn er zum Beispiel das Verhältnis von Streithandlungen innerhalb einer Hüpfspielaktivität rekonstruiert:

this exchange is embedded within a larger course of action within a particular activity, playing hopscotch. [...] The structure of the encompassing activity is thus explicitly oriented to, and drawn upon as a resource for, the constitution of action within the detailed structure of the talk itself. The talk that occurs here is thus built in part through use of the resources provided by an encompassing activity, while simultaneously constituting action within it.

Im Verlauf seiner empirischen Untersuchung zeigt Goodwin, dass a) Handlungen Teile von Aktivitäten sind, b) Beteiligte sich mit ihren Handlungen auf die übergeordnete Aktivität ausrichten und, dass c) Aktivitäten nicht nur durch Handlungen hervorgebracht werden, sondern auch zu einem gewissen Teil die notwendigen Ressourcen zur Verfügung stellen, damit Handlungen im Rahmen von Aktivitäten möglich werden. Ein solches Verständnis von Aktivitäten als Orientierungsrahmen für darin eingebettete Handlungen lässt sich beispielsweise auch in Untersuchungen zur *konversationellen Aktivität* GESCHICHTENERZÄHLEN (Goodwin & Goodwin 1992) finden, bildet die konzeptuelle Basis des *Handlungsverlaufs* ÄRZTLICHE DIAGNOSE (Heritage & Sorjonen 1994) und liegt der Analyse der *kommunikativen Aktivität* VERKAUFGESPRÄCH (Dausendschön-Gay & Krafft 2002) zugrunde. Die genannten Studien haben neben einer ähnlichen Aktivitätskonzeption allerdings gemeinsam, dass sie Aktivitäten trotz teilweise multimodaler Erweiterung als vorrangig sprachliche Prozesse behandeln. Aus einer konsequent multimodalen Perspektive leuchtet diese Klassifizierung nicht ein, da bei multimodaler Betrachtung deutlich wird, dass selbst Aktivitäten mit hohem Sprachanteil aus mehr bestehen als allein den verbalen Beiträgen: „even prototypical speech activities such as stories, do not reside entirely, or even primarily, within the stream of speech“ (Goodwin 2018: 135). Damit entfällt die vielfach vorgenommene Unterscheidung in sprachliche und körperliche Aktivitäten und macht den Blick frei auf die multimodale Organisation bestimmter, für die jeweilige Aktivität charakteristische Elemente wie zum Beispiel syntaktische Positionen linguistischer Einheiten, prosodische Markierungen, spezielle Körperbewegungen, Blicke, Gesten, Objektmanipulation oder Referenzen auf gemeinsames Wissen. Darüber hinaus ermöglicht die multimodale Betrachtung das Erfassen einiger sonst verborgen gebliebener Beteiligungsweisen der verbalen Abstinenz (Heidtmann & Föh 2007).

Demnach lassen sich Aktivitäten, Handlungen und Praktiken auf unterschiedlichen Granularitätsebenen (*granularity*, Schegloff 2000a) verorten, die sich jeweils in ihrem Grad der Auflösung (*degree of resolution*, Schegloff 2000a: 715) interaktionaler Phänomene und der verwendeten multimodalen Ressourcen unterscheiden. Die größte Granularitätsebene mit der niedrigsten Auflösung ist die der Aktivität (z. B. REGIEANWEISUNG). Sie bildet den Orientierungsrahmen, auf den sich die Teilnehmenden einer sozialen Situation mit ihren Handlungen ausrichten können. Innerhalb von Aktivitäten werden somit bestimmte Handlungen erwartbar. So sind die Handlungen des*der Regisseurs*in *Spielinstruktion* und die *Instruktionsumsetzung* des*der Schauspieler*in wahrscheinliche Elemente der Aktivität REGIEANWEISUNG. Auch wenn Aktivitäten damit als Handlungsrahmen konzeptualisiert werden können, handelt es sich um keine „pre-scripted routines“ (Robinson 2013: 264), sondern um situativ ausgehandelte Hervorbringungen des

Interaktionsensembles. Als Bestandteile von Aktivitäten sind Handlungen in der Terminologie der Konversationsanalyse interaktionale Interpretationseinheiten, die sich in den Reaktionen der Beteiligten auf ein Tun eines*r Interagierenden offenbaren, indem sie dem Tun einen Sinn zuschreiben und auf diese Zuschreibung bezogen agieren (*action formation/ascription*, Levinson 2013). Es ist grundsätzlich möglich, dass einerseits ein Turn (bzw. eine TCU) mehr als eine Handlung ermöglicht, während andererseits eine Handlung über mehrere Turns (bzw. TCUs) hinweg hergestellt werden kann (Schegloff 2007: 9). Die aufeinander bezogenen Handlungen der Teilnehmenden konstituieren dabei zusammen eine laufende Aktivität (Selting 2016: 28–29). Mit dieser Perspektive sind alle Handlungen einer Aktivität eingebettete Elemente dieser Aktivität, auf die sich die Teilnehmenden im Handlungsverlauf ausrichten (Goodwin 2000c: 157). Komplexe Handlungsverläufe mit starker Vorgeformtheit und sprachlicher Verfestigung können mit (Günthner & Knoblauch 1994) als *kommunikative Gattungen* bezeichnet werden. Mit Günthner (2011b: 299) beschreibt der Begriff *kommunikative Gattungen* „großformatige, komplexe sprachliche Gestalten (z. B. Vorlesungen, Predigten, Klatschgeschichten etc.), während der Begriff des ‚Musters‘ für kleinere Formate (Minimal- bzw. Kleinstgattungen) verwendet wird.“ Handlungsmuster wie „eine Aufgabe festlegen“ sind in der Regel einklagbar (Jandok 2010: 189) und können von den Teilnehmenden dafür verwendet werden, „einen gemeinsamen Verständnishorizont“ (Luttermann 2011: 489) herzustellen. Handlungsmuster und kommunikative Gattungen befinden sich damit in der konzeptuellen Schnittmenge des Aktivitätskonzepts. Während die beiden erstgenannten Konzepte jedoch vor allem verfestigte Handlungen und routinisierte Praktiken fokussieren, spielen bei Aktivitäten auch jene multimodalen Beteiligungsweisen eine wichtige Rolle, die keinen Handlungscharakter im engeren Sinne aufweisen, z. B. das Bilden einer *f-formation* (Kendon 1990) oder das Anzeigen von Verfügbarkeit in einer Interaktion (Heath 1986). Die drei Konzepte verbindet im Kern die Bedeutung von Praktiken für die Herstellung von Interaktion. Wie unter anderem Schegloff (1997: 499) herausstellt, werden Handlungen als Interpretationseinheiten der Teilnehmenden durch Praktiken realisiert. Praktiken sind dabei „routinisierte Verwendungsweisen von Ressourcen für situierte Handlungen, die flexibel an die je spezifischen Gegebenheiten angepasst wurden“ (Selting 2016: 29). Das bedeutet, dass Handlungen mit einer Reihe von Praktiken vollzogen werden können, je nachdem, welche kommunikative Aufgabe für die Interagierenden ansteht. Um beispielsweise im Rahmen der Aktivität REGIEANWEISUNG die Handlung *Spielanleitung* zu realisieren, können Regieführende auf Praktiken des Vor- oder Mitspielens zurückgreifen. Das bedeutet, dass je nachdem, welche Praktiken realisiert werden, andere Handlungen (und damit unter Umständen auch andere Aktivitäten) für die Beteiligten erkennbar werden: „practices, deployed always in some position, can accomplish

different actions; and actions can be accomplished through a *variety* of situated practices“ (Schegloff 1997:505). Auf der untersten Granularitätsebene mit der höchsten Auflösung in Bezug auf interaktionale Phänomene sind die (multimodalen) Ressourcen zu verorten, mit denen Praktiken vollzogen werden, durch die bestimmte Handlungen innerhalb situierter Aktivitäten erkennbar werden. So sind es bestimmte prosodische (z. B. erhöhte Stimmlage), verbale (z. B. Realisation von Stücktext) und gestische (z. B. erhobene Hände) Ressourcen, mit denen eine Vorspiel-Praktik als Initiierung der Handlung *Spielinstruktion* im Rahmen einer Aktivität REGIEANWEISUNG vollzogen werden kann (vgl. Wessel 2020).

Die granulare Konzeption von Aktivitäten als aufeinander bezogene Sammlung von Handlungen und Praktiken, mit denen diese hergestellt werden, deckt einen Großteil vieler Partizipationsmöglichkeiten an Aktivitäten ab. Jedoch muss nicht jede Beteiligungsweise eine Handlung sein. Deutlich wird dies vor allem mit einer multimodalen Perspektive auf Interaktion, wenn beispielsweise *verbal abstinente* Teilnehmende zwar dem Verlauf einer Aktivität folgen, aber nicht zwangsläufig eigene Handlungen realisieren müssen (Heidtmann & Föh 2007). Hinweise darauf, dass verbal abstinente Beteiligungsweisen durchaus interaktionale Relevanz für Interagierende haben, zeigen etwa die Analysen zur Äußerungsemergenz bei un/wissenden Adressaten (Goodwin 1979), zu Nicken als Involvierungsmarker bei fehlendem Rezipienten-Blickkontakt (Goodwin 1984) oder zur Antizipation des Sprecherwechsels durch nicht-adressierte Dritte (Holler & Kendrick 2015). Nicht-Sprechende sind damit nicht nur Zuhörende, sondern stellen mit ihren multimodalen Beteiligungsweisen den Rahmen für die laufende Aktivität her (Goodwin 2018: 50). Darüber hinaus können verbal abstinente Teilnehmende in „silent activities“ (Deppermann & Streeck 2018: 16; Mondada 2019b) involviert sein, die mit der laufenden sprachgebrauchgebundenen Aktivität koordiniert werden muss. Monitoring der laufenden Interaktion und das damit einhergehende Anzeigen von Zuhörerschaft (Heath 1986) als *doing being an activity's member* (Sacks 1992) dient somit als zentrale Beteiligungsweise, mit der Beteiligte ihren Teilnehmendenstatus (Goffman 1963, 1979; Goodwin 2000b, 2007; Goodwin & Goodwin 2004) in Bezug auf die aktuelle(n) Aktivität(en) anzeigen können. Beteiligung ist in diesem Sinne keine Typologie von Kategorien wie die Goffman'schen (1981) Interagierendenpositionen des Beteiligungsrahmens (wie *ratified participants*, *bystander*, *eavsdropper*, etc), sondern ein sich mit dem Verlauf der jeweiligen Aktivität stetig verändernder Prozess der wahrnehmbaren Orientierung und Teilhabe an der jeweiligen Aktivitäten (Goodwin 2018: 135).

Für den weiteren Verlauf dieser Arbeit stehen daher nicht die Aktivitäten konstituierenden sozialen Handlungen oder deren Handlungsmuster im Fokus, sondern die multimodal organisierten Beteiligungsweisen, mit denen Teilnehmende ihre Involvierung in mehr als eine Aktivität zur gleichen Zeit gegenseitig

anzeigen. Dies ermöglicht es auch jene sprachfreien Verfahren zu beschreiben, auf die Teilnehmende bei der Koordination mehrerer gleichzeitig relevanter Aktivitäten zurückgreifen, die analytisch als Handlungen schwerer fassbar sind (vgl. Kap. 3). Indem das Phänomen der gleichzeitigen Relevanz multipler Aktivitäten nicht aus der Handlungs-, sondern der Beteiligungsperspektive betrachtet wird, werden nicht nur die handelnden Teilnehmenden, sondern alle Mitglieder des Interaktionsensembles, die ihre Beteiligungsweisen auf die ko-relevanten Aktivitäten ausrichten, als Koordinierende innerhalb einer sozialen Situation erkennbar. Das erlaubt einen analytischen Zugriff auf die strukturelle (In)Kompatibilität der Beteiligungsweisen an den ko-relevanten Aktivitäten durch die Teilnehmenden. Die gleichzeitige Relevanz multipler Aktivitäten umfasst damit nicht zwangsläufig das zeitgleiche Vollziehen mehrerer Handlungen, sondern drückt sich darin aus, dass Teilnehmende ihre Beteiligungsweisen so organisieren, dass sie Involvierung in zwei (oder mehr) ko-relevante Aktivitäten anzeigen können.

2.3.2 Aktivitätskategorien der intersubjektiven Gestaltung: Ensemble- und Einzelaktivitäten

Aktivitäten sind soziale Einheiten, die sich in ihrer Organisation maßgeblich in ihren Beteiligungsweisen unterscheiden, mit denen sie hergestellt werden. In der Situation, die bereits in der Einleitung in Transkript A betrachtet wird, zeigt sich dies bei der gemeinsamen Aushandlung der Theaterführung durch die Regieassistentin und die Hospitantin. Abbildung A.3 zeigt einen Moment dieser Interaktion, in dem die Regieassistentin ISST, die Hospitantin ihren MANTEL ABLEGT und beide miteinander im Zuge des gemeinsamen WISSENSABGLEICHS sprechen, während sie ihre Körper aufeinander ausgerichtet haben und sich vermutlich gegenseitig anschauen.



Abb. A.3: ASS ISST eine Nuss (Kreis).
HOS LEGT DEN MANTEL AB.

Bei allen drei Aktivitäten (WISSENSABGLEICH, ESSEN, MANTEL ABLEGEN) handelt es sich um soziale Einheiten, weil sie in der Reichweite einer anderen Akteu-

rin („in one another's response presence“, Goffman 1983: 2) hervorgebracht und auf diese ausgerichtet werden – auf Abb. A.3 gut zu erkennen anhand der gegenseitigen Körper- und Kopforientierung. Die Aktivitäten ESSEN und MANTEL ABLEGEN unterscheiden sich vom WISSENSABGLEICH darin, wie stark deren Beteiligungsweisen auf die Ko-Interagierende orientiert ist. Um zu ESSEN, benötigt die Regieassistentin in der Situation keine Beteiligung einer anderen Person an dieser Aktivität. Auch die Hospitantin ist die einzige Interagierende, deren haptische Beteiligungsweise in diesem Moment die Aktivität MANTEL ABLEGEN herstellt. Im Gegensatz dazu kommt die gemeinsame Aktivität WISSENSBESTÄNDE ABGLEICHEN dadurch zustande, dass die Interagierenden sich mittels verbaler (z. B. Frage-Antwort-Paarsequenzen) und visuell-proxemischer (z. B. Körperorientierung aufeinander, Blickkontakt) Beteiligungsweisen gegenseitig ihre Involvierung in die gemeinsame Aktivität anzeigen und sie intersubjektiv mit ihren aufeinander bezogenen Interaktionsbeiträgen vollziehen. Im Folgenden werden solche intersubjektiv ausgehandelten Aktivitäten eines Interaktionsensembles als *Ensembleaktivität* bezeichnet. Ensembleaktivitäten genießen in der interaktionsanalytischen Forschungslandschaft eine zentrale Stellung. Unabhängig von der Ausrichtung auf verbale Strukturen des kollektiven Erzählens (Quasthoff 1980) bzw. des gemeinsamen Sprechens (Schwitalla 1993) oder auf eher multimodale Perspektiven der Ko-Konstruktionen von Handlungen (Dausendschön-Gay, Gülich & Krafft 2015) liegt der Forschungsschwerpunkt stets auf der gemeinsamen interaktiven Herstellungsleistung mehrerer Interagierender (Schegloff & Sacks 1973). Mit der Konzeption von *Ensembleaktivität* als von einer (mindestens dyadischen) Teilnehmendenkonstellation hergestellten, intersubjektiv organisierten Aktivität soll genau jener Aspekt betont werden. Die Teilnehmendenkonstellation *Ensembleaktivität* ist also dadurch gekennzeichnet, dass mehrere Beteiligungsweisen von mindestens zwei verschiedenen Interagierenden eines Interaktionsensembles vollzogen werden. Beteiligungsweisen meint im Rahmen dieser Studie die Verfahren, mit denen Beteiligte auf eine Interaktion einwirken und Involvierung anzeigen können. Dies umfasst potentiell alle aufeinander bezogenen, interpersonell koordinierten Prozesse, die im Rahmen der multimodalen Konversationsanalyse typischerweise betrachtet werden wie verbale, gestische, mimische, visuelle, proximische oder haptische Beteiligungsweisen, um nur einige zu nennen.

Die Aktivitäten MANTEL ABLEGEN oder ESSEN werden in der oben beschriebenen Situation jeweils nur durch die Beteiligungsweisen einer einzigen Teilnehmenden aufrechterhalten und erfordern keine intersubjektive Aushandlung. Solche Aktivitäten werden folgend als *Einzelaktivität* kategorisiert. Einzelaktivitäten haben aufgrund der Fokussierung auf verbale Phänomene im Gegensatz zu Ensembleaktivitäten bislang nur selten Einzug in konversationsanalytische Arbeiten gefunden. Wenn sie bisher betrachtet worden sind, wurde ihr Auftreten

oft als „silent activities“ (Deppermann & Streeck 2018: 16) beschrieben. Dies kann eine sinnvolle Kategorisierung sein, wenn der Fokus auf verbalen Phänomenen liegt. Wenn hingegen aus multimodaler Perspektive die soziale Konstitution von (multiplen) Aktivitäten untersucht werden soll, ist diese verbal-zentrierte Einteilung nicht zielführend – zumal auch Objektübergaben als intersubjektiv gestaltete Aktivitäten zwischen zwei Interagierenden problemlos sprachfrei verlaufen können (Due & Trærup 2018; Mondada 2019b). Die häufigste Konzeptualisierung der individuellen Aktivitätsform als soziale Einheit erfolgt in der Forschungsliteratur als „private Aktivität“ (Goodwin 1981; Mortensen 2013; Mondada 2008). Dort werden sie analytisch nicht selten als „non-interactional activities [...] such as ‘working for oneself’“ (Kooze 2007: 489) behandelt. Da Aktivitäten in der für diese Arbeit geltenden Konzeption immer sozial organisiert sind, wird statt „stiller“, „privater“ oder „individueller“ Aktivität der Begriff *Einzelaktivität* verwendet. Einzelaktivitäten werden nur durch Beteiligungsweisen einzelner Beteiligter in ständiger Koordinierung mit anderen laufenden Aktivitäten der sozialen Situation realisiert. Eine intersubjektive Organisation der Einzelaktivität ist dabei aber im Gegensatz zu Ensembleaktivitäten nicht erkennbar. So wie sich bei der Organisation von Ensembleaktivitäten Handlungsphasen (z. B. erster Paarteil und zweiter Paarteil einer Paarsequenz) finden lassen, so wird mithilfe des Gestalt-Konzepts die phänomenologische Form verschiedener Phasen einer Aktivität als Koordinationsprodukt mehrerer multimodaler Ressourcen beschreibbar. Goodwin (1981: 109) zeigt dies anhand der Einzelaktivität BIER-TRINKEN innerhalb einer Interaktion. Dort wird die Aktivität durch das Heranführen des Gefäßes an den Mund zwar gestartet (Aktivitätsstart), aber durch eine Frage eines anderen Interaktanten abgebrochen, sodass sofort zum Aktivitätsende übergegangen wird, ohne den Aktivitätskern (die eigentliche Handlung *Trinken*) auszuführen. In Goodwins Beispiel wird deutlich, dass die Aktivitätsphasen für die Interagierenden interaktional relevant sind: Da während des Trinkvorgangs selbst nicht gesprochen werden kann, wird die Aktivität des TRINKENS zugunsten einer anderen Aktivität beendet. Auch bei Hoey (2018a) lassen sich diese Aktivitätsphasen als „preparation phase“ (=Startphase), „focal action phase“ (=Kernphase) und „return phase“ (=Endphase) wiederfinden. Die Position, aus der die Aktivitäten starten und nach Abschluss wieder zurückkehren, kann als „home position“ (Schegloff 1998; Sacks & Schegloff 2002) gefasst werden. Diese Bezeichnungen, die an die Kendon’schen Gestenphasen (Kendon 1980) angelehnt sind, beschreiben primär proxemische Trajektorien, wie sie bei vielen Einzelaktivitäten beobachtbar sind. Aktivitäten ohne solche proxemische Ressourcen können damit aber nicht erfasst werden, weshalb im Folgenden die allgemeineren Termini Start-/Kern-/Endphase Verwendung finden, da sie sowohl für Einzel- wie auch Ensembleaktivitäten angewendet werden können.

Die Kategorisierung von Aktivitäten in Bezug auf ihre intersubjektive Organisation ist nicht fest determiniert, sondern kann im interaktionalen Verlauf verändert werden. Dementsprechend können Aktivitäten, die in einer Situation als Einzelaktivitäten realisiert werden, in einer anderen Situation durchaus auch als Ensembleaktivitäten vollzogen werden. So ist beispielsweise denkbar, dass ESSEN als Ensembleaktivität FÜTTERN von zwei Interagierenden realisiert wird (z. B. in Eltern-Kind-Interaktionen) und MANTEL ABLEGEN als Ensembleaktivität in Unterstützungssituationen relevant werden kann. Einen Beleg dafür, dass Interagierende ihre Aktivitäten je nach situativer Anforderung in der intersubjektiven Gestaltung anpassen, zeigt Mortensen (2013) anhand des VORLESENDEN SCHREIBENS (*writing aloud*) bei einer Gruppendiskussion in einem Meeting. Dort modifizierenden Interagierende die sonst typischerweise als Einzelaktivität realisierte Aktivität SCHREIBEN als intersubjektiv ausgehandelte Ensembleaktivität, indem sie haptische mit verbalen Beteiligungsweisen kombinieren. Dies ermöglicht es den anderen Interagierenden, den Fortschritt des SCHREIBENS zu verfolgen und ihre eigenen Beteiligungsweisen darauf auszurichten. Analog dazu beschreiben Heuser, Arend & Sunnen (2020) VORLESEN (*reading aloud*) als eine Aktivität, bei der ein sonst häufig als Einzelaktivität auftretender Vorgang (LESEN) durch Vokalisation zur Ensembleaktivität ausgebaut wird und dadurch Partizipationsmöglichkeiten für andere Interagierende eröffnet. Ein ähnlich gelagertes Phänomen findet sich bei Mondada (2011), wenn Chirurgen Einzelaktivitäten wie OPERIEREN dadurch für andere Beteiligte als Ensembleaktivität intersubjektiv verfügbar machen, dass sie ihre Assistenten*innen zu bestimmten operationsrelevanten Handlungen auffordern und daraufhin der Eingriff kollaborativ vollzogen wird. Damit wird deutlich, dass Aktivitäten in Abhängigkeit von der situativen Anforderung als Ensemble- oder als Einzelaktivitäten organisiert werden können. Dies hat nicht nur Einfluss darauf, ob bzw. wie andere Beteiligte ihre Beteiligungsweisen auf diese Aktivitäten ausrichten, sondern auch auf die koordinativen Praktiken, mit denen Interagierende Einzel- und Ensembleaktivitäten simultan mit anderen Aktivitäten abstimmen.

Die vorgeschlagene Kategorisierung von Aktivitäten in Bezug auf ihre intersubjektive Aushandlung ist insofern für die Betrachtung der Koordinationspraktiken multipler Aktivitäten sinnvoll, als Beteiligte multiple Aktivitäten in Abhängigkeit von den Beteiligungsweisen anderer Interagierender koordinieren. Wie sich in den Analysekapiteln 5 bis 7 zeigen wird, unterscheidet sich die Koordination mehrerer Einzelaktivitäten von einer Koordination verschiedener Ensembleaktivitäten vor allem in der intersubjektiven Gestaltung der Beteiligungsweisen, was sich in der strukturellen Kompatibilität der verwendeten Beteiligungsweisen ausdrückt.

3 Analytische Zugänge zur Gleichzeitigkeit multipler Aktivitäten im Rahmen der konversationsanalytischen Methodologie

Koordinative Verbünde aus aufeinander bezogenen, multimodal verfassten Beteiligungsweisen in mehreren simultan relevanten Handlungssequenzen stellen komplexe kommunikative Situationen dar. Um die interaktionalen Verfahren bei der Bearbeitung von gleichzeitiger Relevanz erschließen zu können, bedarf es eines analytischen Rahmens, der die sequentielle Organisiertheit der Handlungen rekonstruieren und die Gestalthaftigkeit multimodaler Simultanität fassen kann, ohne den Interagierenden Absichten und Einstellungen durch den*die Forscher*in zuzuschreiben. Da die Konversationsanalyse an der emischen Perspektive der Teilnehmenden *in situ* ansetzt, ist sie in besonderem Maße für dieses Vorhaben geeignet. Denn im Rahmen von konversationsanalytischen Arbeiten gehen Forschende davon aus, dass Interagierende in alltäglichen Interaktionen nicht in die Köpfe der anderen Beteiligten schauen können. Sie sind vielmehr darauf angewiesen, dass die anderen Teilnehmenden einander ihre Interpretationen der laufenden Interaktion als multimodale Gestalt im Rahmen des *next turn proof procedure* (Sacks, Schegloff & Jefferson 1974) gegenseitig öffentlich anzeigen: „it obliges its participants to display to each other, in a turn's talk, their understanding of other turns' talk“ (Sacks, Schegloff & Jefferson 1974: 728). Der analytische Zugriff auf soziale Interaktion erfolgt also im Rahmen der Konversationsanalyse über die Teilnehmendeninterpretationen anhand des *next turn proof procedures*.

Jedoch stellt besonders die multimodale Verfasstheit von Aktivitäten Analysierende vor mehrfache Herausforderungen. Zum einen lassen sich die anhand von verbalen Interaktionen entwickelten Konzepte (wie z. B. das der Teilnehmendeninterpretation zugrundeliegende Display-Konzept) nicht ohne Weiteres auf multimodale Interaktionen übertragen (vgl. Schmitt 2005) und zum anderen ist oft für Forschende nicht eindeutig zu bestimmen, welche multimodalen Informationen die Beteiligten relevant setzen (vgl. Deppermann 2013). Besonders herausfordernd wird der analytische Zugriff auf Interaktionen, wenn Teilnehmendeninterpretationen sprachfrei organisiert werden, was bei der Koordination von multiplen Aktivitäten beobachtet werden kann. Das Ziel dieses Kapitels ist es, die Grundannahmen und Grenzen des *next turn proof procedures* als analytischen Zugriff für verbal abstinente Beteiligungsweisen zu diskutieren (3.1) und mithilfe des *Displayings* und *Monitorings* als Koordinationsprozesse des interaktiven Vollzugs für multimodale Fragestellungen zu erweitern (3.2).

3.1 Die Grundlagen und Grenzen des *next turn proof procedures*

Wenn Interagierende Interaktionsbeiträge produzieren, beziehen sie sich in der Regel auf vorherige Beiträge, weshalb jede interaktionale Handlung kontextabhängig und situiert ist (Sacks et al. 1974). Mit der Realisierung eines Beitrags innerhalb eines Redezugs (Turn) zeigen Interagierende ihre Interpretation der vorausgegangenen Turns an. Die Folge aufeinander bezogener Äußerungen, geregelt durch die Mechaniken des Sprecherwechsels (Sacks, Schegloff & Jefferson 1974), nennen konversationsanalytisch Forschende *Sequenzen* (Heritage 2005). Als zentrale Analysemethode der Methodologie der Konversationsanalyse leistet die schrittweise Sequenzanalyse die Bedeutungsrekonstruktion in Interaktionen. Damit werden Interaktionen als Resultate geordneter und ordnender Praktiken der Teilnehmenden innerhalb der spezifischen Situation erkennbar. Die Ordnung sozialer Interaktion, deren Bestandteil multiple Aktivitäten sein können, steht dabei nicht vorher fest, sondern ist das Ergebnis der lokalen Aushandlung der Teilnehmenden im Vollzug als *Vollzugswirklichkeit* („a member's practical accomplishment“ Garfinkel 1967: 288). Gemäß der Maxime „order at all points“ (Sacks 1984: 21) ist im Rahmen der Vollzugswirklichkeit kein (sprachliches) Zeichen per se überflüssig und kann für die Interaktionsorganisation relevant sein. Vielmehr sind alle Beteiligten gleichermaßen daran beteiligt, situativ gebundene und kontextabhängige Bedeutungsvorschläge für die anderen Interagierenden zu produzieren (Dausendschön-Gay & Krafft 2002: 32–33). Diese Bedeutungsvorschläge werden von den Ko-Teilnehmenden in ihren jeweiligen Interaktionsbeiträgen angenommen oder abgelehnt und somit als ihre Interpretation der vorherigen Beiträge erkennbar. Was dabei erkennbar wird, bildet als sogenannte *Teilnehmendeninterpretation* die Grundlage des *next turn proof procedures* (Sacks, Schegloff & Jefferson 1974) als zentrales Analyseverfahren der Konversationsanalyse. Demnach ergibt sich der analytische Zugang innerhalb der konversationsanalytischen Methodologie aus denjenigen Prinzipien, die auch bei der Konstitution von Interaktionen durch die Teilnehmenden Anwendung finden (Deppermann 2000: 97–98). Nur durch diesen datengeleiteten¹⁴ Ansatz vermag die Konversationsanalyse ihrem „rekonstruktiven Anspruch“ gerecht zu werden: „Es interessiert nicht, wie ein Analytiker Gesprächsaktivitäten aufgrund seiner Intuitionen oder theoretischen Ausrichtung versteht. Es geht vielmehr darum zu rekonstruieren, wie die

¹⁴ Daten meint hier die Gesamtheit einer audio(-visuellen) Aufnahme bzw. eine zu Analyse zwecken gekürzte Sequenz – dabei wird jedoch immer darauf geachtet, dass die Interaktionen nicht aus ihrem Kontext gerissen werden, in dem sie hervorgebracht worden sind und nicht von scheinbar überflüssigen Elementen bereinigt werden.

Gesprächsteilnehmenden selbst einander verstehen und an welchen Regeln oder Prinzipien sie sich dabei orientieren“ (Deppermann 2000: 98–99).

Diese gegenseitige Orientierung der Teilnehmenden setzt voraus, dass Interagierende ihre Interaktionsbeiträge füreinander so gestalten, dass diese Beiträge für andere erkennbar und darauf reagierbar sind. Bei Garfinkel (1967: xii) heißt diese Erkennbar-und-darauf-Reagierbarkeit¹⁵ *accountable*. Eine Handlung ist im ethnomethodologischen Sinne *accountable*, wenn andere Beteiligte sie als eine bestimmte Handlung verstehen können (Garfinkel 1967: 1) und sie dies in ihren Teilnehmendeninterpretationen anzeigen. Diese Teilnehmendeninterpretationen werden lokal (räumlich und zeitlich im Verlauf des Handelns), endogen (innerhalb der Handlungssituation) und – für die Analyse der multiplen Aktivitäten in Theaterproben besonders relevant – multimodal (durch Einbezug aller potentiell für eine Interaktion relevanten Ressourcen) in der Interaktion durch die Beteiligten erzeugt (Bergmann 1981: 12).

Auch wenn Stivers & Rossano (2010: 53–54) herausstellen, dass bislang nach wie vor ungeklärt ist, was Menschen veranlasst, Handlungen als Accounts *bestimmter* Handlungen zu erkennen, zeigen ethnomethodologischen Studien von beispielsweise Unterrichtssituationen (Heap 1990) oder Gerichtssälen (Maynard & Clayman 1991), dass die Accounts der Teilnehmenden die Merkmale der jeweiligen Settings konstituieren. Dabei gehen Beteiligte davon aus, dass andere Teilnehmende desselben Settings ein ähnliches Wissen in Bezug auf dieses haben (zum Beispiel durch Erfahrung, Tradition oder Ausbildung) und behandeln die Accounts innerhalb des Settings als dessen zentrale Eigenschaften (Garfinkel 1967: 8). Das bedeutet, dass Teilnehmende einer Situation einander ihr Verständnis einer Handlung innerhalb des aktuellen Kontextes anzeigen, was es anderen Interagierenden ermöglicht, auf dieses angezeigte Verständnis zu reagieren und ihrerseits die Interpretation der Situation anzuzeigen und so mitzukonstituieren. Damit wird das, was Teilnehmende einander öffentlich multimodal anzeigen, immer zur reflexiven Reaktion auf vorherige indexikalische Verweise in der situativen Interaktionshistorie. Versteht man Interaktionen als eine aufeinander bezogene Folge multimodal organisierter Interaktionsbeiträge, wird das gegenseitige Anzeigen (*Displaying*) der Teilnehmendeninterpretation der direkt vorausgegangenen Interaktionsbeiträge der anderen Teilnehmenden zur wichtigsten Informationsquelle für Interagierende sowie Interaktionsforschende (Mondada 2006: 127).

Das *Display*-Konzept im Zentrum der konversationsanalytischen Methodologie beschreibt also, dass „Sinn und Ordnung als solche erkennbar hergestellt werden und dass auch ihr Erkennen signalisiert wird“ (Deppermann 2000: 99).

15 Im Original: „visibly-rational-and-reportable-for-all-practical-purposes“ (Garfinkel 1967: xii).

Um sich gegenseitig ein *Display* ihres aktuellen Handelns (und damit auch ihre Interpretation vorausgegangener Interaktionsbeiträge) zur Verfügung zu stellen, können Interagierende auf zahlreiche Verfahren zurückgreifen, die nicht a priori auf bestimmte Modalitäten festgelegt sind. Vielmehr umfasst das *Display*-Konzept sowohl ein sprachliches Anzeigen einer Teilnehmendeninterpretation (etwa als Verstehensinferenz im Rahmen einer Antwort, vgl. Deppermann & Helmer 2013) als auch multimodal organisierte *embodied displays* (Heath 1986; Mondada 2013).

Das *next turn proof procedure* fußt also darauf, dass Mitglieder eines Interaktionsensembles ihre Interaktionsbeiträge *accountable* herstellen, was es anderen Interagierenden ermöglicht daraufhin ihre Teilnehmendeninterpretation ebendieser Beiträge als multimodales *Display* anzuzeigen. An seine Grenzen stößt das auf Grundlage von Verbaldaten¹⁶ entwickelte Verfahren als Analysezugang hingegen immer dann, wenn keine sprachliche Orientierung in Bezug auf ein Phänomen erkennbar ist. Dies ist zum ersten immer dann der Fall, wenn nicht Handlungen rekonstruiert, sondern linguistische Einheiten betrachtet werden sollen. Besonders Arbeiten der Interaktionalen Linguistik müssen sich daher immer wieder damit auseinandersetzen, ob und was Teilnehmende in ihren Äußerungen einander anzeigen (Couper-Kuhlen & Selting 2018: 24–26). Methodologische Vorschläge zur Modifikation des *next turn proof procedures* für interaktional-linguistische Arbeiten wie beispielsweise Kookkurrenz- (Wootton 1989) oder Rhythmusanalysen (Küttner 2014) setzen an diesem Punkt an.

Zum zweiten stellt die multimodale Verfasstheit von Interaktionen das *next turn proof procedure* immer dann auf die Probe, wenn sprachfreie Interaktionsbeiträge rekonstruiert werden sollen. Mit der multimodalen Perspektive rückt das Paradigma der körperlichen Anwesenheit als Voraussetzung für Interaktionssituationen in den Fokus. Denn Face-to-Face-Interaktionen sind immer multimodal. Diese Perspektive hat zur Folge, dass die klassischen Konzepte von *Sprecher* und *Hörer* noch weiter als sowieso schon in der Konversationsanalyse üblich zugunsten eines reflexiven Verständnisses von Interaktion zurücktreten. Wie bereits Goffman (1963, 1979) beschreibt, sind traditionell als *Sender* eingestufte *Sprecher*

¹⁶ Die verbalfokussierte Perspektive ist eher die Konsequenz aus dem frühen Forschungsinteresse der Gründer*innen, als eine programmatische Festschreibung. In Untersuchungen zu Eröffnungen in Telefongesprächen (z. B. Schegloff & Sacks 1973), bei denen den Interagierenden ebenso wie den Forschenden nur auditiv übermittelte Signale zur Verfügung stehen, können Interaktionsprozesse rekonstruiert werden, ohne die audiovisuelle Komplexität einer multimodalen Situation mitanalysieren zu müssen. Dass außersprachliche Handlungen nichtsdestotrotz bereits in der frühen Konversationsanalyse mitgedacht werden, zeigen viele Beispiele in Harvey Sacks (1992: 569) *Lectures*, die sich mit dem RAUCHEN als sozialer und körperlich organisierter Aktivität befassen.

ebenso *Empfänger*, wie *Hörer* auch *Sender* sind. Obwohl die sequentielle Ordnung der Interaktionsbeiträge außer Frage steht, bedeutet das, dass Teilnehmende einander konstant und unabhängig von ihrem Sprecherstatus multimodale Displays anbieten, auf die andere im Rahmen ihrer Teilnehmendeninterpretation reagieren (können). Grundlage dafür ist die gegenseitige Wahrnehmung innerhalb einer sozialen Situation (Goffman 1981: 84), in der zwei oder mehr Personen sich innerhalb seh- und hörbarer Reichweite voneinander befinden und diese Displays auditiv bzw. visuell verfolgen können (*Monitoring*). Ein an eine Person adressierter Interaktionsbeitrag beinhaltet daher ebenso ein körperliches Anzeigen des*r Adressierten, inwiefern er*sie sich als Adressat*in versteht, wie auch die Reaktion des*r Interagierenden auf dieses Display. Schaut der*die Adressierte zurück? Zieht er*sie die Augenbrauen zusammen? Nickt er*sie? All diese körperlichen Reaktionen des*r Adressierten wirken emergent auf die Produktion des Interaktionsbeitrags ein, noch bevor die Äußerung überhaupt abgeschossen ist (vgl. Goodwin 1979). Die Körper der Interagierenden fungieren in diesem Sinne als „semiotische Anzeigetafeln“ (Deppermann, Feilke & Linke 2016: 4).

Diesem Ansatz folgen aktuell die meisten multimodal¹⁷ ausgerichteten konversationsanalytischen Arbeiten (z. B. Keevallik 2018; Mondada 2020; Goodwin 2021). Multimodal orientierte Konversationsanalytiker*innen greifen das für menschliche Interaktion zentrale Prinzip der Sequentialität auf und betrachten nicht nur Äußerungen, sondern alle Interaktionsbeiträge, die auf einen vorherigen oder nachfolgenden Beitrag Bezug nehmen. Aus dem *next turn proof procedure* wird dadurch ein „next-action proof procedure“ (Mondada 2016: 361), das alle multimodal organisierten Handlungen nach und während eines Interaktionsbeitrags dafür nutzt, lokale Teilnehmendeninterpretationen des laufenden Geschehens abzuleiten. Bei dieser Vorgehensweise ist häufig zu beobachten, dass die Analysen nach wie vor sprichwörtlich mit einem Fuß in der Verbalität stehen: Oft beinhaltet nämlich entweder der vorausgehende oder der nachfolgende Interaktionsbeitrag verbale Bestandteile, was das Erfassen von Teilnehmendeninterpretationen deutlich erleichtert. Vor einer Herausforderung stehen Interaktionsforschende immer dann, wenn es darum gehen soll Beteiligungsweisen von Aktivitäten zu betrachten, die nicht sprachlich organisiert sind (vgl. Hochuli 2019: 435). Will man bei der Analyse gleichzeitiger Relevanz multipler Aktivitäten nicht nur Aktivitäten mit sprachlicher Beteiligung berücksichtigen, wird also ein Verfahren benötigt, das neben der Verbalität auch andere Modalitäten des

¹⁷ In den frühen Arbeiten, die multimodale Ressourcen in die Konversationsanalyse integrieren (z. B. Goodwin 1980b, Goodwin 1984, Heath 1986, Schegloff 1984), wird der analytische Zugriff nicht explizit als ein *multimodaler* benannt, was den Eindruck bestärkt, dass die Konversationsanalyse eigentlich schon immer multimodal gedacht werden konnte.

Körpers (und darüber hinaus) als gleichwertige Ressourcen mit eigenen internen Logiken in Interaktionssituationen analytisch fassen kann. Das bedeutet, dass die interaktive Ordnung (Goffman 1983) der Vollzugswirklichkeit (Garfinkel 1967) sowohl mithilfe einer schrittweisen Sequenzanalyse (Sacks, Schegloff & Jefferson 1974) als auch als simultanes, multimodales Produkt des methodischen *Accountable*-machens und gegenseitigen Anzeigens der Teilnehmendeninterpretation (*Displaying*) rekonstruiert werden muss. Für dieses Vorhaben wird im Folgenden eine Erweiterung des *next action turn procedures* vorgeschlagen. Dabei soll nicht nur betrachtet werden, welche Displays durch die Teilnehmenden hergestellt werden, sondern es muss zwingend berücksichtigt werden, welche Beiträge die Interagierenden interaktiv verfolgen (*Monitoring*).

3.2 *Displaying und Monitoring* als analytische Zugriffe bei verbaler Abstinenz

Das Extrahieren der Teilnehmendeninterpretation verbal abstinenter Aktivitäten stellt, wie oben beschrieben, eine analytische Herausforderung in Konversationsanalysen mit konsequent multimodaler Perspektive dar, da „die für die Untersuchung verbalen Ausdrucks entwickelten Analyseverfahren und Konzepte nicht fraglos auf die anderen Modalitätsebenen übertragen“ werden können und in Bezug auf ihre „Übertragbarkeit und Adäquatheit methodisch reflektiert und empirisch beantwortet werden“ (Schmitt 2005: 19) müssen. Die zentrale Frage bleibt dabei: „How can we account for bodily activities?“ (Deppermann 2013: 4). Eine Antwort auf diese Frage soll im Folgenden skizziert werden und dient so als Blaupause für den analytischen Zugriff auf verbal abstinente Aktivitäten im Rahmen dieser Studie.

Im Kern setzt die hier präsentierte Lösung für dieses methodische Problem am Prinzip des *next turn/action proof procedure* an. Anstatt jedoch auf die (sprachlichen) Reaktionen bezüglich vorausgegangener Turns zu schauen und davon die Teilnehmendeninterpretation abzuleiten, rücken nun alle Beteiligungsweisen bzw. Displays in den Fokus, die Interagierende füreinander öffentlich herstellen. Diese Displays sind multimodal organisiert und umfassen verbale Accounts (z. B. ein *Okay*) ebenso wie verbal abstinente Beteiligungsweisen (z. B. ein *Nicken*). Um allerdings zu verstehen, welche Handlungen Teilnehmende realisieren, reicht es nicht aus, sich lediglich die Reaktionen der Beteiligten auf bestimmte Interaktionsbeiträge anzuschauen. Es ist vielmehr notwendig nachzuvollziehen, *welche* dieser Beiträge sie *interaktiv* im Rahmen eines „display of availability“ (vgl. Heath 1986: 33) verfolgen. Damit wird das gegenseitige Monitoring der Interagierenden zur Voraussetzung für soziale Interaktion. Monitoring wird hier konsequent mul-

timodal verstanden als alle Verfahren, auf die Interagierende zurückgreifen, um Displays anderer Beteiligter wahrzunehmen. Dies umfasst neben dem (visuellen) Beobachten auch das (akustische) Zuhören, das (haptische) Spüren sowie auch Riechen (und Schmecken).

Interagierende monitoren unter anderem die körperlichen Ressourcen, wie Gesten oder die Oberkörperorientierung, die ihnen Rückschlüsse auf das *engagement display* (Goodwin 1981) der anderen Beteiligten liefern. Mithilfe eines solchen *engagement display* als Orientierung eines*r Teilnehmenden auf eine*n anderen Teilnehmenden innerhalb einer sozialen Situation zeigen Interagierende einander an, welchen Teilnehmendenstatus sie einander zuschreiben. Interagierende mit aktivem *engagement display* machen sich so für andere Beteiligte kommunikativ verfügbar, während ein *disengagement display* Nichtverfügbarkeit anzeigt (Goodwin 1981:96). Das Display der Involvierung¹⁸ in eine Aktivität ist nach Goffman (1963) die Grundlage dafür, dass Beteiligte die jeweilige Aktivität als Teil einer sozialen Situation interpretieren können. Involvierung ist somit erkennbar als eine Leistung, mit der Teilnehmende den Grad der Verbundenheit zwischen sich und der jeweiligen Aktivität anzeigen:

INVOLVEMENT refers to the capacity of an individual to give, or withhold from giving, his concerted attention to some activity at hand – a solitary task, a conversation, a collaborative work effort. It implies a certain admitted closeness between the individual and the object of involvement, a certain overt engrossment on the part of the one who is involved. Involvement in an activity is taken to express the purpose or aim of the actor. (Goffman 1963: 43–45)

Um zu entscheiden, ob und in welche Aktivität Ko-Interagierende involviert sind, monitoren Beteiligte nicht nur die körperlichen Ressourcen der Teilnehmenden sondern auch „semiotische Felder“ (Goodwin 2000a) außerhalb des Körpers. Dazu zählen unter anderem Bilder, Spielfelder und Tiefseediagramme (Goodwin 1995b) sowie Musik, Farben und Druckveränderung (Norris 2011) oder auch Vorgänge der Objektmanipulation (Neville et al. 2014). Das verdeutlicht noch einmal, dass Multimodalität in Interaktionen keinesfalls mit Körperlichkeit gleichgesetzt werden sollte. Körperlich realisierte Praktiken in Interaktionen sind in der Regel multimodal, aber nicht jede multimodal organisierte Interaktion benötigt zwingend eine körperliche Handlung (siehe für empirische Beispiele dazu Krug angenommen).

18 Goffman (1963: 43–45) unterscheidet bei der Involvierung zwischen *Hauptinvolvierung* („main involvement“), die den Großteil der Aufmerksamkeit eines Menschen in Anspruch nimmt und *Nebeninvolvierung* („side involvement“), die ausgeführt werden kann, ohne die Aktivität mit Hauptinvolvierung zu stören, z. B. das SUMMEN während des ARBEITENS. Da in dieser Studie Aktivitäten in Abhängigkeit ihrer intersubjektiven Gestaltung in Einzel- und Ensembleaktivitäten unterschieden werden, wird die Goffman’sche Differenzierung im weiteren Verlauf nicht verfolgt.

Das Monitoring multimodal organisierter Displays in Face-to-Face-Interaktionen stellt einerseits eine Grundvoraussetzung für das Gelingen von kommunikativen Prozessen dar (Goodwin & Goodwin 1996: 88). Andererseits handelt es sich beim Monitoring auch um eine interaktive Beteiligungsweise an der jeweiligen Aktivität (vgl. Müller & Bohle 2007: 136). Indem also die Teilnehmenden füreinander multimodale Displays herstellen und diese monitoren, wird ein analytisches Zugriffsverfahren möglich, das nach der Logik des *next turn/action proof procedure* die Teilnehmendeninterpretation aus der Reaktion auf das vorher gemonitorte Display gewinnen kann. Von essentieller Bedeutung bei diesem analytischen Zugang ist, die multimodalen Ressourcen nicht isoliert zu betrachten, sondern als Teil einer multimodalen Gestalt zu begreifen. Denn es ist nicht eine einzelne Geste, die ein Display einer spezifischen Handlung herstellt. Vielmehr bildet das Zusammenwirken von Körperorientierung, Blickkontakt, Sprache und möglicherweise auch Mimik als multimodales Paket ein Display, das im situativen Kontext der gerade sich im Vollzug befindlichen Aktivität spezifische Handlungen darin erkennbar werden lässt. Das bedeutet, dass Displays immer als multimodale Gestalten behandelt werden, wenn die Teilnehmenden sich in Hör- und Sehweite (mit den „naked senses [...] in one another's immediate presence“, Goffman 1964: 135) befinden und wechselseitiges Monitoring-Verhalten („mutual monitoring“, Goodwin 1980b) zeigen. Obwohl die Wahrnehmung nicht mit dem Sehen gleichzusetzen ist (Merleau-Ponty 2016 [1946]), kommt der Ressource *Blick* hier eine besondere Rolle¹⁹ zu:

First, sight begins to take on an added and special role. Each individual can *see* that he is being experienced in some way, and he will guide at least some of his conduct according to the perceived identity and initial response of his audience. (Goffman 1963: 16)

Eine solche über wechselseitiges Monitoring hergestellte „Wirbeziehung“ (Schütz 1932: 181) zeigt den Teilnehmenden (und damit auch den Forschenden) an, dass die sich monitorenden Interagierenden als kopräsente Beteiligte verstehen (Goodwin 1981; Goffman 2001; Clark & Krych 2004). Die mithilfe des wechselseitigen Monitorings hergestellte Wahrnehmungswahrnehmung (Hausendorf 2009) erzeugt somit einen interaktionalen Rahmen, in dem Teilnehmende dem Display der anderen einen Sinn zuschreiben können und ihre Interpretation dieser Zuschreibung als Teilnehmendeninterpretationen anzeigen können. Unter dieser Voraussetzung lassen sich auch Beteiligungsweisen an Aktivitäten ohne

19 Dieser besonderen Rolle visueller Beteiligungsweisen bei der Koordination multipler Aktivitäten wird besonders in Kapitel 7 Rechnung getragen. Dort wird mithilfe mobiler Eye-Tracking-Brillen Monitoring in Situationen mit Multiaktivitäten gemessen und in Relation zu koordinativen Verfahren bei der Bearbeitung von Gleichzeitigkeit in Interaktionen analysiert.

verbale Komponente als aufeinander bezogen konversationsanalytisch rekonstruieren. Dies ist im Rahmen der vorliegenden Fragestellung insofern wichtig, als in dieser Studie untersucht wird, wie Interagierende die gleichzeitige Relevanz häufig sprachfreier Einzel- mit oftmals sprachintensiven Ensembleaktivitäten in Hinblick auf die strukturelle (In)Kompatibilität der dafür verwendeten Beteiligungsweisen koordinieren.

4 Korpus: Theaterproben in audiovisuellen und ethnographischen Daten

Wie alle sozialen Situationen werden auch Theaterproben von den Teilnehmenden in der Interaktion hergestellt. Mit Garfinkels (1967) Ethnomethodologie gedacht, erzeugt die Gesamtheit der Aktivitäten aller Beteiligten gemeinsam die Situation *Theaterprobe*. Diese hergestellte Situation wiederum wirkt reflexiv auf die Beteiligten und beeinflusst die Möglichkeiten der interaktionalen Ausgestaltung der sozialen Situation. Theaterproben sind demnach zu verstehen als Aktivitätskomplexe innerhalb der Institution *Theater* mit dem spezifischen Ziel der Erarbeitung eines Theaterstücks innerhalb von ca. sechs Wochen²⁰ zum Zweck der Aufführung vor Publikum. Aus dieser Definition ergeben sich zwei zentrale Merkmale, die bei der Betrachtung von kommunikativen Prozessen innerhalb von Theaterproben berücksichtigt werden müssen: die institutionelle Rahmung und die Zielorientierung des gemeinsamen Projekts. Um die Verfahren der Koordinierung multipler Aktivitäten in Theaterproben nachvollziehen zu können, bedarf es daher einer ethnographischen Beschreibung der Institution, der (audio-visuellen) Datenerhebung sowie einer Reflexion der teilnehmenden Beobachtung im Feld.

4.1 Theaterproben als Forschungsgegenstand

Theaterproben sind *natürliche Laboratorien* (Krug et al. 2020), in denen Beteiligte in einem räumlich isolierten und durch Probenzeiten temporal begrenzten Umfeld schrittweise an den Formen einer Inszenierung arbeiten. In Theaterproben werden damit die gleichen Handlungen von denselben Interagierenden solange wiederholt, bis deren gefestigter Zustand ausgehandelt ist. Dies umfasst die *Erarbeitung*, das *Finden* und die *Prüfung* der Szenen durch die Beteiligten. Dadurch entstehen durch die Teilnehmenden selbst organisierte Fallkollektionen ähnlicher kommunikativer Prozesse. Obwohl dies eine ideale Voraussetzung für konversationsanalytische Arbeiten darstellt, wurden Theaterproben sowohl in der Konversationsanalyse als auch in der Theaterwissenschaft bislang nur wenig beforscht. So stellt Matzke (2012: 29) für die Theaterwissenschaft fest:

²⁰ Roselt (2011: 21) schreibt zur Dauer des Probenprozesses in modernen Theatern: „Sechs Wochen Proben sind für eine Neuinszenierung gegenwärtig keine Ausnahme.“

In der theaterwissenschaftlichen Forschung gibt es bisher keine systematischen Untersuchungen zur Probenpraxis, zu Formen der Organisation theatraler Arbeit, ebenso wenig zum Zusammenhang von Theaterstruktur im Sinne einer Arbeitsorganisation und theatraler Ästhetik. Auch eine grundlegende Untersuchung zur Geschichte des Probens fehlt. [...] Die Probe entzieht sich bisher einer theoretischen Bestimmung.

Wenn über Proben im Rahmen von Inszenierungsanalysen gesprochen wird, dann meist auf Grundlange anekdotischer Evidenz (Düffel 2011; Eikels 2011) oder mithilfe ethnographischer Studien (McAuley 2012; Wartemann 2011). Dabei „reduziert sich [die Auseinandersetzung mit der Probe] oft auf eine Reflexion schauspieltheoretischer Fragen“ (Matzke 2012: 103). Bei der dadurch entstehenden Zentrierung auf Regieführende und Schauspieler*innen finden die Beiträge anderer bei der Probe anwesender Personen kaum Beachtung (Stegemann 2011). An dieser Stelle kann die konversationsanalytische Methodologie helfen, Proben als interaktionale Hervorbringung aller an ihnen Beteiligten zu verstehen. Jedoch wird auch konversationsanalytisch bislang nur selten die kommunikative Arbeit während einer Theaterprobe fokussiert und stattdessen die Handlungen der Figuren auf der Bühne rekonstruiert:

Where there has been some application of the CA methods to dramatic texts, it has focused almost exclusively on the play scripts [...], rather than the processes of enacting representations of social interaction. (Hazel 2015: 47)

Dafür könnte es zwei entscheidende Gründe geben. Zum ersten ist der Feldzugang zu professionellen Theatern schwierig, weil Theaterschaffende nur selten Externe in ihrem „Schutzraum“ (Matzke 2012: 88) dulden. Zum zweiten ist bei Analysen oft umfangreiches ethnographisches Wissen Voraussetzung dafür, die Handlungen auf der Probephühne überhaupt verstehen zu können (z. B. in Bezug auf Fachsprache oder geteiltes Wissen bzgl. einzelner Prozesse). Daher ist es nicht verwunderlich, dass die meisten Forschungsprojekte zu Theaterinteraktionen die kommunikativen Prozesse zwischen Theaterschaffenden und ihrem Publikum auf der Bühne und im Anschluss im Theaterfoyer fokussieren (Broth 2011; Fix 2017; Habscheid 2015; Hrnal & Gerwinski 2015). Aktuell gibt es daher nur wenige empirische Studien zur Probenkommunikation. Diese untersuchen unter anderem longitudinale Prozesse des Probens (Hazel 2015, 2018), analysieren die Organisation der Übergänge zwischen Spiel- und Realwelt (Schmidt 2014), rekonstruieren Handlungsausrichtungen an zukünftigen Ereignissen (Schmidt 2017, 2018), fokussieren die kollaborativen Prozesse (Milde 2019) oder diskutieren Regieanweisungen als zentrale Probenhandlungen (Lefebvre 2018; Krug 2020b; Wessel 2020). All diese Studien haben neben ihrer interaktionsanalytischen Ausrichtung gemeinsam, dass sie auf teilweise immensen Videokorpora basieren und dadurch die multimodale Perspektive in ihre Analysen integrieren können. Darüber hinaus

bearbeiten sie Fragestellungen, die dezidiert im Setting *Theaterprobe* verortet sind. Die vorliegende Studie hat hingegen das Ziel, die koordinativen Verfahren bei der Bearbeitung simultan relevanter Handlungssequenzen herauszustellen. Das Setting dient hier lediglich als *natürliches Laboratorium*, in dem das Auftreten multipler Aktivitäten systematisch zu beobachten ist. Daher bilden neben Situationen des szenischen *Probierens*²¹ auch Pausengespräche, Konzeptdiskussionen und Interaktionen vor bzw. nach der eigentlichen Probe die Datengrundlage für die vorliegende Untersuchung.

4.2 Daten: 31 Proben einer Stückentwicklung

Wie bei vielen ethnographischen Arbeiten stellt der Feldzugang zu den Proben eines professionellen Theaterhauses eine der größten Hürden einer ethnographischen Datenerhebung dar. Um das dieser Untersuchung zugrundeliegende Korpus erheben zu können, bot ich einem bekannten, professionellen Regisseur²² an, als Videokünstler die im Stück verwendeten Bewegtbildinstallationen zu erstellen. Im Gegenzug durfte ich alle 31 Proben seines aktuellen Theaterprojekts mit mehreren Kameras aufzeichnen und die Aufnahmen im Rahmen dieser Untersuchung veröffentlichen. Die Daten zeigen, dass ich bereits nach den ersten vier gemeinsamen Proben tagen von den Teilnehmenden als Teil der Produktion behandelt wurde und die Vorstellung des „beobachtenden Wissenschaftlers“ immer weiter verblasste, bis selbst die Anwesenheit der Kameras als selbstverständlicher Teil des Projekts verstanden wurde.

21 Im Folgenden wird mit *Probe* die räumlich-zeitliche Herstellung von Situationen zum Zweck der Erarbeitung eines Stücks in der Institution *Theater* verstanden. Mit *Probieren* werden körperlich-kreative Prozesse der Künstler*innen (z. B. Modulationen, Variationen und Improvisationen einer Textvorlage) innerhalb von Proben bezeichnet. In einer Probe kann demnach unter anderem probiert, diskutiert oder geplant werden. Die einzelnen Proben werden je nach Schwerpunkt der Theaterschaffenden anders bezeichnet, z. B. unterscheidet sich eine *Leseprobe*, in der primär ein Text gemeinsam gelesen wird, von einer *szenischen Probe*, in der Text performativ umgesetzt wird (vgl. Umathum 2011; Zanetti 2011).

22 Um den Status *Schutzraum* auch nach Abschluss der Aufnahmen zu erhalten, wird auf alle Beteiligten nur durch ihre institutionelle Rolle im Setting *Theaterprobe* referiert. Hinweise auf den Aufnahmeort und Inhalte des Stücks werden nur eingeführt, wenn dies dem Verständnis der Rekonstruktion der Probenarbeiten dienlich ist. Alle Beteiligten willigten vor Aufnahmebeginn schriftlich ein, audiovisuell aufgezeichnet zu werden und waren mit der Veröffentlichung der Ergebnisse in anonymisierter Form einverstanden. Zur forschungsethischen Reflexion der Datenerhebung siehe Krug & Heuser (2018).

Die Proben fanden im Frühjahr 2016 an einem professionellen deutschen Stadttheater statt. Neben dem Regisseur, der Regieassistentin, einer Schauspielerin und einem Schauspieler waren an vielen Proben Tagen auch die Ausstatterin, der Dramaturg, der Inspizient, zwei Hospitant*innen und insgesamt drei Praktikant*innen anwesend. Später kamen noch ein Ton- und ein Lichttechniker sowie zwei Kinderdarsteller hinzu. Einzig der Dramaturg, die Regieassistentin und die Techniker waren vorher schon Teil des Theaterhauses. Alle anderen Beteiligten kamen als sogenannte Gäste für diese Produktion hinzu und arbeiteten zum ersten Mal gemeinsam zusammen, um ein Stück zu erarbeiten, in dem es um chirurgische Eingriffe bei Kindern gehen sollte. Dabei war geplant, nicht die traditionelle Form des „abbildenden Theaters“ (vgl. Perry 2010: 13) zu bedienen, sondern die Inszenierung als *Stückentwicklung* (bzw. *devising theatre* im englischen Sprachraum) zu gestalten. Unter diesen Begriff werden „jene Theaterformen gefasst, die nicht ausgehend von einem dramatischen Text und dessen vorgegebener Handlungsstruktur arbeiten, sondern im Proben – im konzeptionellen Entwerfen und improvisierenden Hervorbringen – die Dramaturgie der Inszenierung entwerfen“ (Matzke 2011: 144). Dabei entstehen Theaterstücke aus dem gemeinsamen Zusammentragen von öffentlich zugänglichen oder selbstgeschriebenen Texten, Musikstücken oder Videos, die in Improvisationen eingesetzt und durch kritisches Hinterfragen zu dramatischen Texten und Spielszenen verdichtet werden. Während bei einigen Stückentwicklungen bewusst auf den Regieposten verzichtet wird (Magnat 2005: 79), findet sich in der begleiteten Stückentwicklung eine klassische Rollen- und Aufgabenverteilung der Beteiligten. Gemein haben die aufgezeichneten Proben mit den in der theaterwissenschaftlichen Literatur beschriebenen Stückentwicklungen (deLahunta 2002; Perry 2010) vor allem die gemeinsame Arbeit am *Text*, bei der von den Regieführenden, über die Schauspieler*innen bis hin zu Hospitanten*innen jede*r Ideen miteinbringen kann, was den Probenprozess maßgeblich mitprägt und gleichzeitig für einen „notwendigen Grad an Chaos“ (Magnat 2005: 75) sorgt. Damit lassen sich an einer Stückentwicklung Beteiligte auf die besondere Herausforderung ein, innerhalb von sechs Wochen ein zufriedenstellendes Stück zu entwickeln und dieses zum vorher festgesetzten Premiertag vor einem Publikum vorzuführen. Dies ist deutlich anspruchsvoller als bei einer Inszenierung, die bereits über eine dramatisierte und von einem Verlag redigierte Textvorlage verfügt.²³ Gleichzeitig ist

23 Dies scheint zunächst einer der Gründe zu sein, weshalb die Teilnehmenden in der beobachteten Produktion so oft gleichzeitig verschiedene Aktivitäten bearbeiten. Tatsächlich sind aber komplexe Aktivitäten wie das SOUFFLIEREN oder das ANWEISENDE-VORMACHEN auch in Probenprozessen anderer Theaterformen bzw. das ABLEGEN VON KLEIDUNG WÄHREND EINES VORSCHLAGS oder das TRINKEN WÄHREND EINES GESPRÄCHS auch in Alltagsinteraktionen vorstellbar.

ein Scheitern der Stückentwicklung immer auch ein persönliches Scheitern aller an der kollektiven Arbeit Beteiligten. Auch wenn am Ende der*die Regisseur*in oder die Theatergruppe als Autor*in auf dem Textbuch im Verlag aufgeführt wird, bleibt es doch eine gemeinsame Leistung. Diese gemeinsame Leistung beginnt bereits in der allerersten Probe (die sog. *Konzeptionsprobe*²⁴), in der die Beteiligten um einen Tisch herumsitzen, sich einander vorstellen und, geleitet durch den Regisseur, ihr persönliches Verhältnis zum im Stück verhandelten Stoff darlegen (Abb. B.1).



Abb. B.1: Die Beteiligten sitzen während der *Konzeptionsprobe* an einem großen Tisch.

Während dieser zum Teil sehr intimen Gespräche entwickeln sich Motive, die von den Beteiligten in späteren Probenphasen wieder aufgegriffen und im *Theater-text* verarbeitet werden. Dies geschieht in den Daten des Korpus nicht zufällig, sondern wird strikt arbeitsteilig von unterschiedlichen Beteiligten übernommen. In den ersten szenischen Proben *improvisieren*²⁵ die Schauspielenden einzelne *Spielsequenzen*, während die Regieassistentin das Gesagte mitschreibt und Notizen zu *Auf-* und *Abgängen* oder benötigten *Requisiten* anfertigt (Abb. B.2).

Im Verlauf der Produktion kommt es an einigen Probentagen dazu, dass die Regieassistentin diese Mitschriften nach Probenschluss (oft gegen 22 Uhr) abtippt und sie dem Regisseur schickt. Dieser fertigt daraus eine Probenvorlage an, die er noch in derselben Nacht an die Schauspielerin und den Schauspieler der Produktion sendet, damit diese den Text als Grundlage für die Probe am nächsten Morgen verwenden können. Während mit Teilen dieses Textes dann wieder

²⁴ Ein Überblick über verschiedene Probenarten findet sich bei Brauneck (2001).

²⁵ Die Improvisation ist keinesfalls nur eine Technik der Stückentwicklung, sondern selbstverständlicher Teil von Probenprozessen traditionellerer Theaterformen (vgl. Eikels 2011).

improvisiert werden kann, bleiben andere Passagen unangetastet. Damit verdichten sich die *Improvisationen* stetig zu einer festeren Text- und Darstellungsform. Gleichzeitig werden die so gebauten Szenen vor und nach den szenischen Proben von den Beteiligten am Tisch reflektiert, diskutiert und bei Bedarf redigiert.

Insgesamt umfasst das Korpus 800 Stunden Videomaterial des insgesamt 200-stündigen Probenprozesses von der Konzeptionsprobe bis zur Generalprobe. Um den oft wechselnden Konfigurationen aus Tisch- und Bühneninteraktionen, die häufig den gesamten Raum ausnutzen, gerecht zu werden, kam ein komplexes Setup an audiovisuellen Aufzeichnungsinstrumenten zum Einsatz.



Abb. B.2: Während des *Probierens* agieren die Schauspielenden vor dem Regietisch.

Hinter dem Regietisch war eine Canon XA10 (1080p/25fps) aufgestellt, die über einen großen Dynamikumfang verfügt und damit sowohl überstrahlendes Scheinwerferlicht auf der Bühne als auch Low-Light-Situationen auf dem Regietisch zufriedenstellend abbilden kann. Der Nachtsichtmodus der Canon XA10 kam besonders ab dem Wechsel zur Spielstätte zum Einsatz, wenn unter realen Lichtbedingungen einer Aufführung geprobt wurde. Die XA10 verfügt über zwei SD-Karten-Slots auf die nonstop aufgezeichnet werden kann. Damit waren bis zu 8 Stunden Videoaufzeichnung möglich, ohne die Kamera anfassen und die Beteiligten so an die Aufnahmesituation erinnern zu müssen. In den meisten Fällen liefen die Kameras bereits, bevor die Theaterschaffenden die Räume betraten. Verbunden mit der XA10 war das Bluetooth-betriebene Mikrophon Canon WM-V1, das aufgrund seiner unauffälligen Form und Größe sowie der Audioqualität auf dem Regietisch positioniert wurde. Der Regietisch selbst wurde von einer Canon HF100 (1080p/25fps) aufgezeichnet, da diese Kamera besonders im Zwielicht scharfe Bilder produzieren kann. Neben der Canon HF100 war ein Zoom H4n

Audiorecorder positioniert, der auf die Bühne ausgerichtet war. Ferner kamen ab der dritten Probe noch zwei Panasonic HC-X900M (1080p/25fps) zum Einsatz, die jeweils in einer der gegenüberliegenden Ecken der Probephöhne bzw. Spielstätte positioniert waren. Durch diese Aufteilung der technischen Geräte konnte sichergestellt werden, dass unabhängig von der Position im Raum alle Beteiligten stets von mindestens einer Kamera audiovisuell erfasst wurden (Abb. B.3).

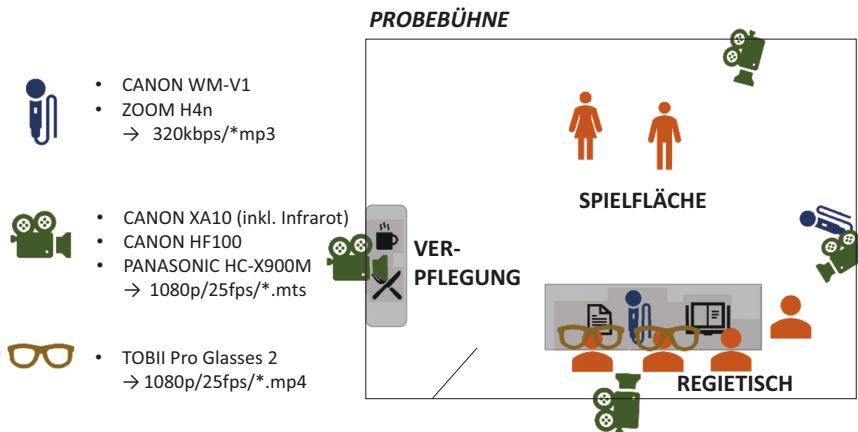


Abb. B.3: Aufnahme-Setup der Probephöhne.

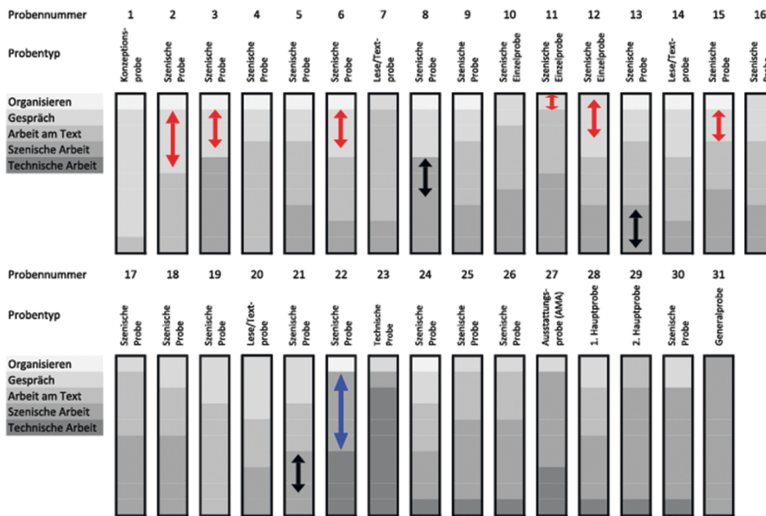
Zusätzlich zu diesem Multi-Kamera-Setup kamen in ausgewählten Proben (Einzelprobe und szenische Probe auf der Probephöhne sowie erste Probe auf der Spielstätte und letzte Probe vor der Generalprobe) zwei mobile Eye-Tracking-Brillen (Tobii Pro Glasses 2) zum Einsatz. Dabei handelt es sich um technische Geräte in Brillenform, die Infrarotsignale an die Netzhaut des Trägers aussenden und aus der Reflexion die Position der Pupille errechnen. Dieser Wert wird mit einer Blickfeldkamera (1080p/25fps) kombiniert, die über dem Steg angebracht ist. Mithilfe der Software *Tobii Pro Lab* ergibt sich daraus ein Videobild, das die Blickbewegungen des Trägers inklusive Fixationen und Sakkaden anzeigen kann. Die Brillen werden mit einem Sicherheitsband am Hinterkopf der Träger fixiert und legen die Daten auf einer Aufnahmeeinheit ab, die per HDMI-Kabel mit der Brille verbunden ist. Beide Brillen zusammen zeichneten etwa 10 Stunden Material auf und wurden abwechselnd vom Regisseur, dem Schauspieler, der Regieassistentin und der Ausstatterin getragen. Zum Zeitpunkt der Aufzeichnung betrug die Akkulaufzeit der Brillen ca. 140 Minuten, die allerdings aufgrund der unangenehmen Tragweise und Bewegungseinschränkung nur von der Regieassistentin ausgereizt wurde. Mithilfe der Eye-Tracking-Technologie sind Einblicke in mensch-

liche Interaktionsprozesse möglich, die Forschende durch Videoaufzeichnungen allein nicht erhalten könnten. Wie die vorliegenden Daten zeigen, stützen sich die Interagierenden bei der Koordination multipler Aktivitäten besonders häufig auf die Ressource *Blick*, weshalb den Eye-Tracking-Daten in Kapitel 7 eine besondere Beachtung zukommt. Der Umgang mit und die Interpretation dieser speziellen Daten wird an den jeweils relevanten Stellen vertieft.

Die folgende Grafik (Abb. B.4) zeigt einen Überblick über die einzelnen Proben im Korpus. Darin wird deutlich, dass die Form des freien Gesprächs, bei dem sich eher assoziativ über das Thema des Stücks unterhalten wird, vergleichsweise früh einer fokussierten Arbeit am Text weicht, der dann szenisch *probiert* wird. Diese Aufteilung der einzelnen Arbeitsphasen wird besonders in den ersten vier Proben deutlich. Erlebnisse, Erfahrungen und Meinungen aus der ersten Konzeptionsprobe werden bereits am zweiten Probenstag als Textfragmente festgehalten und am dritten Tag zum ersten Mal auf der Probephühne ausprobiert. Die vierte Probe beinhaltet vor allem die Überarbeitung und Neuausrichtung des *probieren* Texts. Ab der fünften Probe bis zur letzten Möglichkeit in der *Generalprobe* (der letzten Probe vor der Premiere) wird der Text immer wieder überarbeitet, mit dem Wechsel von der Probephühne zur Spielstätte in der 20. Probe neu *probiert* und ab der 22. Probe auch mit Ton-, Licht- und Videotechnik abgestimmt. Um eine Vergleichbarkeit der analysierten Sequenzen zu gewährleisten, folgt die Datenauswahl der dieser Studie zugrundeliegenden Fallkollektionen dieser Aufteilung. Im Fokus stehen szenische Proben, innerhalb derer die Theaterschaffenden das Stück im engeren Sinne entwickeln. Ausgeschlossen werden damit die Probenarten der *Konzeptions-* und *Leseproben* sowie *technische*, *Ausstattungs-* oder *Hauptproben*. Innerhalb der szenischen Proben liegt der Schwerpunkt auf solchen Situationen, in denen die Beteiligten im Rahmen von Gesprächen sich über das Stück austauschen (Kapitel 5) oder für die Dauer von szenischer Arbeit am Stück selbst probieren (Kapitel 6 & 7).

Mithilfe dieser Setzung werden vergleichbare Fallkollektionen möglich, in denen Interagierende simultan relevante Aktivitäten koordinieren. Probenaktivitäten des Schwerpunkts *Gespräch* umfassen dabei vor allem theaterunspezifische Aktivitäten, die auch in Alltagsinteraktionen beobachtbar sind wie das SMARTPHONE NUTZEN, die TASCHEN AUSPACKEN, die JACKEN ABLEGEN oder BEGRÜßEN, BERICHTEN sowie VORSCHLAGEN (Kapitel 5). Theaterspezifisch sind hingegen die Multiaktivitäten wie eine TANZENDE-ANWEISUNG oder eine TANZENDE-BITTE (Kapitel 6) sowie die SOUFFLAGE (Kapitel 7), mit denen die Theaterschaffenden bestimmte Aspekte des Projekts *Entwickeln eines Theaterstücks* bearbeiten. Mithilfe der Aufteilung nach Phasen im Probenprozess kann bei der Auswahl der Einzelsequenzen zweierlei sichergestellt werden. Erstens, dass jedem Fall mindestens ein vergleichbarer Komplementärfall in Bezug auf die Aktivitätskategorien (Einzel-/Ensembleaktivität-

ten) gegenübergestellt wird: Wenn in Transkript 1 der Abbruch einer Einzelaktivität zugunsten einer Ensembleaktivität betrachtet wird, kann dies mit dem Abbruch einer Ensembleaktivität zugunsten einer Einzelaktivität ohne (Transkript 2) und mit Account (Transkript 3) verglichen werden. Da diese systematische Auswahl über die Analysekapitel 5–7 hinweg konstant gehalten wird, lassen sich die Fallkollektionen sowohl innerhalb der Kapitel (mit den jeweiligen Koordinierungsschwerpunkten) als auch kapitelübergreifend miteinander vergleichen.



Roter Pfeil: Ausschnitt, der in Kapitel 5 „Strukturelle (In)Kompatibilität der Teilnehmungsweisen“ besprochen wird
Blauer Pfeil: Ausschnitt, der in Kapitel 6 „Strukturell kompatible Ensembleaktivitäten“ besprochen wird
Schwarzer Pfeil: Ausschnitt, der in Kapitel 7 „Strukturell inkompatible Einzelaktivitäten“ besprochen wird

Abb. B.4: Übersicht des Probenkorpus, Näherungswerte auf Grundlage des ethnographischen Feldtagebuchs der teilnehmenden Beobachtung mit Verortung der betrachteten Sequenzen in den Analysekapiteln 5–7.

Zweitens sorgt die Fokussierung auf unterschiedliche Phasen im Probenprozess dafür, dass die eben beschriebene Vergleichbarkeit sichergestellt ist: Es wird bei der Auswahl der Einzelsequenzen stets darauf geachtet, strukturell ähnliche Aktivitäten miteinander zu vergleichen. Das sind in Kapitel 5 gesprächsförmige Ensembleaktivitäten (BERICHTEN, ERKLÄREN, VORSCHLAGEN, usw.) und Einzelaktivitäten mit primär haptischer Teilnehmungsweise (RUCKSACK AUSPACKEN, JACKE AUSZIEHEN, AM SMARTPHONE TIPPEN, usw.). Die Fallanalysen in Kapitel 6 fokussieren im Unterschied dazu koordinative Verbindungen von TANZ-Ensembleaktivitäten mit primär kinästhetischen Teilnehmungsweisen mit gesprächsförmigen Ensembleaktivitäten wie ANWEISEN, BITTEN ODER VORSCHLAGEN. In Kapitel 7 schließlich

werden solche Fälle analysiert, in denen Einzelaktivitäten mit primär visueller Beteiligungsweise (LESEN, SCHREIBEN, MONITOREN) mit der eher gesprächsförmigen Ensembleaktivität SZENISCHES SPIEL koordiniert werden.

Wie in Abb. B.4 mithilfe der farbigen Pfeile angezeigt ist, werden in den einzelnen Analysekapiteln Sequenzen unterschiedlich vieler Probenstage untersucht. Während in Kapitel 5 eine breitere Auswahl von Einzelsequenzen aus der eher gesprächintensiveren ersten Hälfte des Probenprozesses zugrunde liegt, fokussieren Kapitel 6 und 7 speziellere Aspekte der Proben. Dies zeigt sich für Kapitel 6 darin, dass dort die Arbeit einer *Tanzerarbeit* als Unterprojekt innerhalb des übergeordneten Projekts *Theaterstück* fokussiert wird. Die Theaterschaffenden beginnen und beenden dieses Projekt *Tanzerarbeit* in der 22. Probe, wodurch der Erarbeitungsfortschritt deutlich einfacher als für das übergeordnete Projekt nachgehalten werden kann. Da in Kapitel 7 die Koordinationsprozesse von Einzelaktivitäten wie LESEN, SCHREIBEN sowie MONITOREN analysiert werden sollen und dabei vor allem visuelle Beteiligungsweisen zum Einsatz kommen, bietet sich hier ein analytischer Zugriff über das Messinstrument des *mobilen Eye-Trackings* an. Um die theatrale Arbeit durch das im Vergleich zu reiner Videographie eher intrusive *Eye-Tracking* nicht zu stören (vgl. Krug & Heuser 2018), kommt dieses Messinstrument nur an vier gleichmäßig über den Gesamtprozess verteilten Probenstagen (Tag 8, Tag 13, Tag 21 und Tag 30) zum Einsatz. Am Tag vor der Generalprobe (Tag 30) tritt die fokussierte Multiaktivität SOUFFLAGE nicht auf, sodass sich die Auswahl der Einzelsequenzen auf die übrigen drei Probenstage fokussiert.

Da es sich bei Proben, wie eingangs erläutert, um Schutzräume handelt, werden alle Daten des Korpus dergestalt anonymisiert, dass keine Rückschlüsse auf Einzelpersonen oder Institutionen möglich sind. Neben den audiovisuellen Daten beinhaltet das Korpus ebenfalls ausführliche ethnographische Notizen in Form eines Feldtagebuchs, Photographien der Räumlichkeiten, Kopien der angefertigten Dokumente (z. B. Mitschriften der Regieassistentin), Interviews mit den Beteiligten während und nach den Probenarbeiten, analysegeleitete Expertengespräche mit externen professionellen Theaterschaffenden, Kritiken und öffentliche Kommentare zum Stück sowie alle Versionen des Textbuchs. Diese Daten werden gleichrangig neben den Videodaten behandelt und bei Bedarf in die Analysen mit einbezogen. Damit stützt sich der Ansatz dieser Untersuchung auf den Vorschlag von Deppermann (2000: 103–104), „Ethnographie als Ergänzung zur Konversationsanalyse“ zu nutzen, um „die Kultur eines Feldes in ihrer ‚Gesamtheit‘, was heißt: in ihren wesentlichen Strukturen, Prozessen und deren Bezügen zueinander in den Blick zu bekommen.“ Das bedeutet, dass aufgrund eines streng datengeleiteten Vorgehens nur Aussagen über die belegbaren interaktiven Praktiken der Beteiligten möglich sind. Ebenfalls können so nur Aussagen über die Proben *dieser* Stückentwicklung gemacht werden, da es keine festgeschriebe-

nen Probenregeln am Theater gibt (Matzke 2012: 27). Dennoch ist das Ziel dieser Untersuchung verallgemeinerbare Ergebnisse zu Koordinationspraktiken bei multiplen Aktivitäten zu liefern, die auch in anderen, nicht-institutionellen Interaktionen beobachtbar sind.

4.3 Exkurs: Proben in der Institution *Theater*

Theaterproben sind Arbeitsphasen in der Institution *Theater*. Als Teil eines institutionellen Arbeitsbereichs unterscheiden sie sich von häuslichen und öffentlichen Situationen vor allem im Grad ihrer Planbarkeit, der räumlichen und zeitlichen Gebundenheit sowie der spezifischen Teilnehmendenrahmung. Die Untersuchung institutioneller Arbeitsbereiche hat im Zuge der sogenannten *Workplace studies* eine lange Tradition in der Soziologie und Linguistik. Empirische Arbeiten zu Gerichtsprozessen (Atkinson & Drew 1979), medizinischen Untersuchungen (Heath 1986), Call-Centern (Mondada 2008) oder Flugverkehrsüberwachungen (Arminen, Koskela & Palukka 2014) ermöglichen neue Perspektiven auf soziale Interaktionen in komplexen Umgebungen. Die vorliegende Untersuchung der Theaterproben reiht sich in die Tradition der *Workplace studies* ein und beschreibt Probenprozesse als Zusammenspiel institutionell verfestigter Aktivitäten, die von den Teilnehmenden gleichzeitig bearbeitet werden.

Die institutionelle Verankerung der Theaterprobe geschieht theatergeschichtlich erst vergleichsweise spät. Bis in das 18. Jahrhundert hinein sind Proben nicht nur unüblich und gelten als Zeitverschwendung, sondern werden auch „als Strafe verstanden zur Disziplinierungsmaßnahme für die Schauspieler“ (Matzke 2012: 21). Den Probenprozess als gemeinsame Vorbereitung und als Arbeit an einem Stück zu sehen, beginnt erst nach der Einführung der Weimarer Theatergesetze 1793 durch Goethe (1960 [1793]). Dieses Schriftstück regelt das selbstständige Erscheinen der Schauspieler zu den Proben, verbietet Trunkenheit bei Proben und setzt die Höhe der Strafen bei Regelverstößen fest. Goethe wird damit zum Pionier des probenintensiven Regietheaters (Matzke 2012: 130): „Wenn Goethe in einer Handschrift von 1794 die Proben zum Stück *Die Geschwister auf dem Lande* auf acht Tage verteilt, unterschieden in Leseprobe und Hauptprobe, dann ist das viel im Verhältnis zu den üblichen Probenzeiten Ende des 18. Jahrhunderts.“ Mit den Theatergesetzen beginnen die Proben immer untrennbarer mit der Institution Theater zu verwachsen. Erste Anzeichen dafür liefern die Ausformungen der Probe zum Arbeitsort mit festgelegten Positionen. In der Mitte des Probenraumes sitzt die Regie, an ihrer Seite die Assistenz und auf der Probebühne befinden sich nur diejenigen Schauspieler, deren Szene gerade geprobt wird – eine Aufteilung, an der sich bis heute nichts geändert hat. Zudem wird ver-

mehrt das Publikum von den Proben ausgeschlossen und der Proberaum als Schutzraum für die Kunschtchaffenden etabliert (Matzke 2012: 256).

Im 19. Jahrhundert wird die Ausdifferenzierung der Proben weiter vorangetrieben. Probenprozesse bestehen nun aus mindestens drei Probenarten: dem gemeinsamen Lesen des Stücks (*Leseprobe*), dem Durchplanen einzelner Szenen (*Setzprobe*) sowie der Aufführungssimulation (*Haupt-/Generalprobe*) (vgl. Roselt 2011). Durch die anspruchsvolleren Prozesse wird eine Arbeitsteilung festgelegt. Neben Schauspieler*innen, der Regie und der Assistenz sind nun auch Theatermeister*innen, Requisiteur*innen und Soufflierende bei der Leseprobe anwesend. Allerdings bleibt die herausgehobene Stellung der Regieführenden unangefochten. So erörtern Regisseur*innen und Schauspieler*innen auf der Setzprobe zwar die Szenen, die Darstellungen der Schauspieler*innen werden aber nur markiert und die Auf- und Abgänge in ein „Setz-Scenarium“ geschrieben, dem Vorläufer des heutigen Regiebuchs. Da der Regisseur alle Aktionen auf der Bühne festlegt, sind keine Korrekturvorschläge oder Anmerkungen seitens der Schauspielenden notwendig (vgl. Roselt 2011: 24–25). Auch bleibt es zu Beginn des 19. Jahrhunderts bei vier Proben pro Stück, um die Schauspieler*innen nicht unnötig auszuliegen. Häufig findet daher erst bei der Premiere vor Publikum der erste Durchlauf statt. Proben im 19. Jahrhundert sind daher vor allem als Vermittlungsarbeit eines Textes durch die Regie für die Schauspieler*innen zu verstehen (vgl. Blum, Herloßsohn & Marggraf 1846: 125).

Dieses Vorgehen verändert sich grundlegend unter Berthold Brecht im 20. Jahrhundert. Bei ihm sind 160 Proben keine Seltenheit, dem russischen Regisseur und Theatertheoretiker Konstantin Sergejewitsch Stanislawski (1987) werden sogar 200 Proben nachgesagt (vgl. Matzke 2012: 240). Geprobt wird über mehrere Monate hinweg unter der Anwesenheit von Techniker*innen, Bühnenarbeiter*innen, Beleuchter*innen, Musiker*innen, Kostüm- und Maskenbildner*innen und Souffleur*innen. Die expandierten Probenphasen tragen dem neuen Selbstverständnis des Theaters Rechnung, bei dem es nicht mehr um die Reproduktion einer geschriebenen Vorlage geht, sondern um die Auseinandersetzung mit dem Stoff. Infolgedessen entsteht das *Probieren* in Theaterproben aus Improvisationen mit Text im szenischen Spiel. Damit wird die Alleinherrschaft der Regieführenden aufgelöst, wie eine Anekdote aus dem Probenprozess von Brecht illustriert: „Brecht rief seine Anweisungen meist von seinem Stuhl aus, der gute zehn Meter von der Bühne entfernt stand, den Schauspielern zu. Die immer sehr kurzen Beratungen am Regietisch wurden protokolliert. Gab es zwei Auffassungen, wurden beide probiert“ (Matzke 2012: 178). Zwar hat die Regie nach wie vor als künstlerische*r Leiter*in die Entscheidungsgewalt darüber, welche der Varianten in die Inszenierung aufgenommen werden soll, dennoch weichen im 20. Jahrhundert die Anweisungsproben einem kollektiven Ansatz des *Probierens*, bei der die Beteiligten gemeinsam an der

in den Proben entworfenen Inszenierung arbeiten. Die Stückentwicklung als Theaterform des 21. Jahrhunderts setzt diese Entwicklung konsequent fort. Allerdings geht die Quantität der Proben aus ökonomischen Gründen wieder zurück. Für die dieser Untersuchung zugrundeliegende Produktion waren 31 Proben inklusive der Generalprobe angesetzt.

Theaterproben in professionellen Häusern sind nach vier Jahrhunderten Entwicklung heute selbstverständlicher Teil der Institution und bilden den Kern des Theaterbetriebs, um den alle anderen Arbeiten am Theater herum geplant werden. Die Institutionalisierung der Proben wird besonders deutlich durch die Arbeitsteilung betrieblich vorgegebener Rollen und Funktionen. Neben den Mitarbeiter*innen des Künstlerischen Betriebsbüros (KBB), die beispielsweise dafür sorgen, dass die Probebühnen den Probenden überhaupt zur Verfügung stehen, tragen die Kantinen- und Reinigungskräfte mit ihren Aktivitäten ebenfalls dazu bei, dass die Institution Theater funktionieren und Proben (und damit Aufführungen) möglich sein können. Während der Probenzeiten von 11 Uhr bis 22 Uhr, wie sie in der für diese Untersuchung begleiteten Produktion keine Seltenheit waren, konzentrieren sich die an einer Probe Beteiligten (Regisseur*in, Assistenz, Schauspieler*in, Dramaturg*in, Techniker*innen) ausschließlich auf ihre Arbeit: das Proben. Vor und nach den Proben werden die Reinigungskräfte und Kantinenmitarbeiter*innen aktiv, die die Spielflächen sauber halten und in den Pausenzeiten zwischen 15 Uhr und 19 Uhr Mahlzeiten ermöglichen. Der gesamte betriebliche Ablauf im Theater ist dahingehend optimiert und arbeitsteilig organisiert, dass die Kernarbeit am Theater, das Schaffen von Theaterstücken, möglich sein kann. Damit trägt die Institution dem immensen Druck Rechnung, der auf den Theaterschaffenden lastet, ein Theaterstück in nur sechs Wochen zu inszenieren und im Fall einer Stückentwicklung zusätzlich erst noch von Grund auf zu schreiben. Da die Spielzeit des jeweiligen Hauses bereits im Vorfeld festgelegt und angekündigt ist, steht auch der Premierentermin schon weit im Voraus fest und kann aus ökonomischen Gründen in der Regel nicht verschoben werden. Für alles, was innerhalb der Probenzeit nicht fertig geworden ist, „haften“ die Schauspieler*innen und die Regieführenden bei der Aufführung vor dem Publikum mit ihren Namen und Gesichtern.

Die aus dieser zeitlichen Beschränkung resultierende klare Zielorientierung charakterisiert den Großteil aller Interaktionen innerhalb von Theaterproben. Um mit der knappen Zeit möglichst effizient umzugehen, wird eine strenge Arbeitsteilung eingehalten. Trotz des vergleichsweise offenen Formats der Stückentwicklung steht in der begleiteten Produktion der Regisseur als künstlerischer Leiter an der Spitze der Probenhierarchie. Danach kommen Schauspieler*innen und Schauspieler, die zusammen mit dem Regisseur das Kernteam der Inszenierung bilden und deren Anfragen mit höherer Priorität bearbeitet werden. Darauf folgen

die für den Probenablauf zuständige Regieassistenten, der in Bezug auf den Text beratende Dramaturg und die für Bühnen- und Kostümbild verantwortliche Ausstatterin sowie die ausführenden Techniker*innen. Hospitanten*innen sind der Regieassistentenz unterstellt und in den Daten größtenteils damit beschäftigt, Kaffee zu kochen, Obst zu schneiden oder kleinere von der Regieassistentenz delegierte Aufgaben, etwa das Drucken der neuen Stückfassung, zu übernehmen. Anders als in anderen Bereichen des Theaterbetriebs, in denen aktiv mitgearbeitet werden kann, wird von Praktikanten*innen in den Probenzeiten vor allem erwartet, pünktlich zu erscheinen und still zuzuhören. Diese Hierarchie lässt das *Probieren* der Szenen durch die Schauspieler*innen und den Regisseur in den Proben ins Zentrum rücken. Je weniger eine institutionelle Rolle in den Theaterproben mit dem *Probieren* zu tun hat, desto peripherer wird sie. Deutlich wird das vor allem in der Teilnehmendenrahmung, die bereits während der gemeinsamen Gespräche in der Konzeptionsprobe anhand der asymmetrischen Verteilung des Redeanteils deutlich wird: Regisseur und Schauspieler*in beanspruchen einen Großteil des Rederechts für sich; die anderen Beteiligten sprechen meist nur nach Aufforderung. Diese Beschränkungen, die unter anderem bestimmen, was von den Teilnehmenden als erlaubte Interaktionsbeiträge in der jeweiligen Situation behandelt wird, ist nach der Zielorientierung und den spezifischen Teilnehmendenrahmungen ein Merkmal institutioneller Interaktion (vgl. Drew & Heritage 1992: 22). Dieses Verhalten beruht auf dem geteilten Wissen der Beteiligten über die Institution *Theater*, das sie im Studium, Ausbildung und im Laufe ihrer Arbeit an Theatern erworben haben. Dazu gehört nicht nur der selbstverständliche Gebrauch der institutionellen Fachsprache, dem sogenannten Theaterjargon²⁶ (Rohr 1952; Mehlin 1969; Mundi 2005), sondern auch das Wissen über die Organisation in Phasen des Arbeitsprozesses mit immer wiederkehrender Abfolge von Probenarten. Konzeptionsproben, Leseproben, Spielproben, technische Proben, Ausstattungsproben, Haupt- und Generalproben finden sich in allen Theaternproduktionen wieder und bringen jeweils ein spezifisches Set an Anforderungen für die Beteiligten mit sich, auf das Theaterschaffende aufgrund ihrer Professionalität routiniert reagieren können.

Der Fokus auf die Kernaktivität des *Probierens* hat aufgrund der starken zeitlichen Limitierung Auswirkungen auf die Arbeitszeiten der Beteiligten. Alles, was nicht unbedingt während der Probenzeiten erledigt werden muss, wird ausgelagert. So lernen die Schauspieler*innen in ihrer Freizeit²⁷ vor den Proben den Text

²⁶ Im Folgenden wird solcher Theaterjargon nach einer kurzen Erklärung als kursive Formatierung markiert.

²⁷ Der Begriff *Freizeit* ist im Rahmen des Theaters irreführend, wie Matzke (2012: 33f.) darstellt: „Der Künstler arbeitet zu jeder Zeit, und alles wird ihm zu Arbeit: an sich selbst, an seinen Ideen

für die jeweilige Szene und sammeln im Fall von Stückentwicklungen zusätzlich Material für das Stück oder arbeiten an den Biographien ihrer Figuren. Im Fall des Regisseurs oder der Regieassistenten werden Probenpläne erstellt, Requisiten organisiert oder technische Wünsche an die jeweiligen Stellen im Theater weitergeleitet. In den Pausen der Proben diskutieren die Beteiligten entweder im Proberaum oder in der Kantine inszenatorische Fragen und auch nach Probenschluss ist die Arbeit an der Inszenierung nicht abgeschlossen. In geselliger Runde werden dann Aspekte besprochen, die während der Probenzeiten aufgrund der Dringlichkeit anderer Fragen hintenangestellt werden mussten. Im Fall der konkreten Stückentwicklung in den Daten wurde nach Probenschluss ebenfalls der Text für die Szene am nächsten Tag durch die Regieassistenten abgeschrieben und den Schauspielern zum Lernen weitergeleitet. Werden diese Tätigkeiten in Betracht gezogen, kann die Arbeit an einer Inszenierung nicht mit dem Ende der Probenzeiten gleichgesetzt werden. Die oftmals konzeptionellen und organisatorischen Arbeiten, die außerhalb der künstlerisch orientierten Probenzeiten stattfinden, tragen ebenfalls zum Gelingen der Produktion bei. Eine ethnographische Studie mit dem Ziel, eine Theaterproduktion vollständig beschreiben zu wollen, müsste demnach die Theaterschaffenden die vollen sechs Wochen begleiten und dürfte sich nicht nur auf die Proben konzentrieren. Bei einer Nicht-Stückentwicklung kommt zudem eine Phase der Vorproduktion hinzu, in der Konzepte geschrieben, Besetzungslisten angefertigt und erste Textfassungen erstellt werden. Die vorliegende Untersuchung hat indes ein anderes Ziel: diejenigen Verfahren zu identifizieren, mit denen die Theaterschaffenden innerhalb des zeitlichen (institutionell vorgegebene Probenzeiten mit eindeutigem Enddatum innerhalb routinierter Arbeitsphasen) und räumlichen (Proberaum innerhalb des Theaterhauses) institutionellen Rahmens mehrere gleichzeitig auftretende Aktivitäten interaktiv organisieren.

oder der konkreten Aufführung. Das Theatermachen hört für den Regisseur, den Schauspieler, die Kostümbildnerin weder am Abend noch mit der Premierenvorstellung auf.“

5 Koordinationsverfahren bei gleichzeitig relevanten Aktivitäten in Abhängigkeit von der strukturellen (In)Kompatibilität der Beteiligungsweisen

In (monoaktiven) Mehrpersonen-Interaktionen stehen Teilnehmende vor der steten Aufgabe, die Beteiligungsweisen ihrer Ko-Interagierenden zu monitoren, um zeitnah und strukturell adäquat darauf reagieren zu können (Goodwin 2018: 151). Gleichzeitig zeigen Interagierende innerhalb einer sozialen Situation einander an, welchen Teilnehmendenstatus sie einander zuschreiben. Eine solche Orientierung eines*r Teilnehmenden auf eine*n anderen ko-präsenten Teilnehmenden nennt Goodwin (1981) *engagement display*. Interagierende mit aktivem *engagement display* machen sich so für andere Beteiligte kommunikativ verfügbar, während ein *disengagement display* Nichtverfügbarkeit anzeigt (Goodwin 1981:96). Goodwin beobachtet, dass solche *disengagement displays* eng damit verbunden sind, inwiefern Teilnehmende einer Einzelaktivität nachgehen. Interagierende müssen also kommunikative Arbeit leisten, wenn sie füreinander *engagement displays* in solchen Situationen anzeigen wollen, in denen multiple Aktivitäten gleichzeitig relevant sind und sie simultan Einzelaktivitäten realisieren, die potentiell zu *disengagement displays* führen können. Um die somit entstehenden Anforderungen mehrerer gleichzeitig relevanter Aktivitäten bearbeiten zu können, bedarf es kommunikativer Verfahren der Teilnehmenden zum Umgang mit diesem interaktionalen Problem. In diesem Kapitel wird daher der Frage nachgegangen, mit welchen Verfahren Teilnehmende die interaktionale Anforderung eines aktiven *engagement displays* in Situationen mit gleichzeitiger Relevanz multipler Aktivitäten in Abhängigkeit von der strukturellen (In)Kompatibilität der verwendeten Beteiligungsweisen bearbeiten. Da die *multiactivity*-Forschung, wie im Forschungsstand (Kap. 2.1) dargestellt, bislang vorwiegend die Priorisierung von sprachintensiven Ensembleaktivitäten zugunsten von sprachfreien Einzelaktivitäten fokussiert hat, soll an dieser Stelle untersucht werden, welche strukturellen Bedingungen dazu führen können, dass Interagierende Aktivitäten für andere Aktivitäten aussetzen. Anhand einer systematisch in Bezug auf Einzel- und Ensembleaktivitäten variierten Fallkollektion von 17 Transkripten werden im Zuge dieses Kapitels drei Koordinationsverfahren zur Bearbeitung gleichzeitiger Relevanz von Ensemble- und Einzelaktivitäten untersucht: serielle, quasi-simultane und simultane Koordinierung. Betrachtet werden dazu solche Fälle, in denen ein*e Teilnehmende*r mindestens zwei Aktivitäten zur selben Zeit koordinieren und für andere Teilnehmende ein *engagement display* produzieren muss. Dabei steht den Teilnehmenden ein breites Spektrum an Praktiken

zur Verfügung, um auf dieses interaktionale Problem reagieren zu können (Tab. 1). Das Abbrechen einer Aktivität zugunsten einer anderen stellt dabei die erste Praktik dar. Das dadurch entstehende Nacheinanderbearbeiten der multiplen Aktivitäten (Koordinationsverfahren der Serialität) vollzieht sich im Zuge dessen als geordneter Prozess (5.1). Im Anschluss (5.2) daran folgen Analysen zu Praktiken, mit denen Teilnehmende einzelne Aktivitäten pausiert halten, während sie die Relevanz einer anderen Aktivität bearbeiten (Koordinationsverfahren der Quasi-Simultanität). Abschließend folgen Analysen solcher Fälle, in denen Teilnehmende multiple Aktivitäten gleichzeitig vollziehen (Koordinationsverfahren der Simultanität) (5.3).

Tab. 1: Verfahren der Koordination multipler Aktivitäten.

Bearbeitung gleichzeitiger Relevanzen in multiplen Aktivitäten		
Serialität	Quasi-Simultanität	Simultanität
<i>Praktiken der seriellen Koordination</i>	<i>Praktiken der quasi-simultanen Koordination</i>	<i>Praktiken der simultanen Koordination</i>
5.1	5.2	5.3

Um die Koordinationspraktiken der multiplen Aktivitäten miteinander in Relation setzen zu können, beschränkt sich das Setting innerhalb des *natürlichen Laboratoriums* „Theater“ für die Fallkollektion dieses Kapitels auf die „Vor-Probenphase“. In dieser Phase, in der die Theaterschaffenden auf der Probehühne ankommen und sich für die Probenarbeit des Tages vorbereiten, sind häufig die gleichen Aktivitäten derselben Teilnehmenden zu beobachten. Beteiligte realisieren dabei sowohl sprachfreie Einzelaktivitäten (u. a. SMARTPHONE NUTZEN, TASCHE AUSPACKEN oder KLEIDUNG ABLEGEN) und sprachfreie Ensembleaktivitäten (AUSHÄNDIGEN DER AKTUELLEN STÜCKFASSUNG), als auch sprachintensive Ensembleaktivitäten (wie BEGRÜßEN, BERICHTEN oder VORSCHLAGEN). Die analysierten Transkripte der Fallkollektion sind systematisch so geordnet, dass jeweils strukturell ähnliche Aktivitäten miteinander in Relation gesetzt werden. Das bedeutet hier, dass die Teilnehmenden pro Fall eine sprachintensive Ensembleaktivität mit einer sprachfreien Einzelaktivität (mit jeweils primär haptischen Beteiligungsweisen) koordinieren. Wie sich zeigen wird, besteht ein Zusammenhang zwischen der strukturellen Kompatibilität der Beteiligungsweisen der ko-relevanten Aktivitäten und den von den Teilnehmenden gewählten Koordinierungspraktiken: Je strukturell inkompatibler die Beteiligungsweisen der gleichzeitig relevanten Aktivitäten sind, desto eher brechen Interagierende eine der ko-relevanten Aktivitäten ab. Im Gegensatz ermöglichen strukturell kompatible Beteiligungsweisen die simultane Koordinierung der multiplen Aktivitäten. Dies zeigt sich auch anhand der dieses Kapitel abschließenden Transkripte 16 (Simul-

tanität zweier sprachfreier Einzelaktivitäten) und 17 (Simultanität einer sprachfreien und einer sprachintensiven Ensembleaktivität). Die dort präsentierten Fälle dienen als Einführung in die Verfahren, die in den folgenden Kapiteln 6 & 7 eingehend besprochen werden.

5.1 Praktiken der seriellen Koordination: Abbrechen und Wiederaufnehmen

Wenn in Interaktionen die Situation eintritt, dass gleichzeitig eine Ensemble- und eine Einzelaktivität relevant werden, haben Teilnehmende zwei Möglichkeiten. Entweder können Interagierende beide Aktivitäten gleichzeitig bearbeiten oder sie können die Aktivitäten als Aktivitätsserie („consecutive ordering of multiple courses of action“, Keisanen, Rauniomaa & Haddington 2014: 109) aneinanderreihen. Solche seriell koordinierten multiplen Aktivitäten zeichnen sich dadurch aus, dass Teilnehmende zunächst eine der beiden gleichzeitig relevanten Aktivitäten bearbeiten und die andere für die Dauer der Bearbeitung zurückstellen. Im Unterschied zur quasi-simultanen (5.2) bzw. simultanen Koordination (5.3) wird dabei die situative Relevanz einer der Aktivitäten nicht pausiert, sondern aufgehoben und die Aktivität dadurch abgebrochen. Solche Fälle werden zunächst im Rahmen einer Fallkollektion zu *Aktivitätsabbrüchen beim Aufrechterhalten anderer Aktivitäten (5.1.1)* anhand von drei Transkripten besprochen. Dazu wird zuerst in Transkript 1 der Abbruch einer Einzelaktivität zugunsten einer Ensembleaktivität präsentiert, was der aktuellen Herangehensweise der *multiactivity*-Forschung entspricht, bevor in Transkript 2 der umgekehrte Fall analysiert wird. Wie sich zeigen wird, ist es für die interaktionale Organisation von Bedeutung, ob eine Einzel- oder eine Ensembleaktivität abgebrochen wird, da Abbrüche intersubjektiv jeweils anders organisiert werden und deren interaktionalen Implikationen sich für Einzel- und Ensembleaktivität unterscheiden (Transkript 3). Abgebrochene Aktivitäten können *wiederaufgenommen (5.1.2)* werden. Auch in dieser Kollektion zweier vergleichbarer Fälle werden die Unterschiede zwischen Einzel- und Ensembleaktivitäten deutlich, die sich einerseits in der sequentiellen Position der Wiederaufnahmen zeigen (Transkript 4) und andererseits von den Teilnehmenden als Wiederaufnahmen gerahmt werden (Transkript 5). Anhand von Wiederaufnahmen wird in Bezug auf die Bearbeitung gleichzeitiger Relevanz von Aktivitäten deutlich, dass Teilnehmende eine Aktivität trotz situativem Abbruch zugunsten einer anderen Aktivität im Hintergrund (Langacker 1987, 2008) weiterhin als relevant behandeln können. Eine Aktivität wird von den Beteiligten in Bezug auf die Fokussierung in den Hintergrund gerückt, wenn sie in Relation zu einer anderen Aktivität weniger stark ausgewählt wird: „selected

content is foregrounded relative to unselected content” (Langacker 2008: 68). Wie die Analysen zeigen werden, wählen Beteiligte Aktivitäten dadurch aus, dass sie diese mit spezifischen Beteiligungsweisen bearbeiten. Je nach Art und Anzahl der dabei eingesetzten Beteiligungsweisen, werden Aktivitäten auf diese Weise mehr in den Hintergrund oder in den Vordergrund verschoben, wodurch sie von den Interagierenden als situativ relevanter oder irrelevanter gerahmt werden. Bei Abbrüchen wird eine Aktivität nicht ausgewählt (sie wird in den Hintergrund gerückt) und dadurch (bis zu einer eventuellen Wiederaufnahme) nicht weiterbearbeitet. Auch bei Pausierungen wird die betreffende Aktivität in den Hintergrund gerückt. Allerdings vollzieht sich dies weniger stark als bei Abbrüchen, weil bei Pausierungen mindestens ein Aspekt der Aktivität weiterhin aufrechterhalten bleibt (vgl. 5.2). Bei simultaner Koordinierung (siehe 5.3) werden hingegen alle ko-relevanten Aktivitäten gleichzeitig bearbeitet, weshalb bei diesen Fällen die multiplen Aktivitäten im Vordergrund fokussiert werden. Zunächst soll es um solche Fälle gehen, bei denen Teilnehmende die gleichzeitige Relevanz multipler Aktivitäten bearbeiten, indem sie eine der Aktivitäten durch Abbrüche in den Hintergrund verschieben. Der Grund ist in nahezu allen Transkripten die strukturelle Inkompatibilität der verwendeten Beteiligungsweisen.

5.1.1 Aktivitätsabbrüche beim Aufrechterhalten anderer Aktivitäten

Sequenzen, in denen Beteiligte das Ende interaktionaler Einheiten aushandeln, sind regelmäßige Bestandteile sozialer Interaktion. Forschungen zu diesem Phänomen haben unter anderem Beendigungen in Telefongesprächen (Schegloff & Sacks 1973) oder Verabschiedungen in medizinischen Konsultationen (Heath 1985) in den Blick genommen. Diese Studien zeigen die sequentielle Ordnung bei Aktivitätsabschlüssen durch *pre-closings* und *closing sequences*. Diese werden in Face-to-Face-Interaktionen nicht nur verbal, sondern auch multimodal mithilfe von Körperorientierungen (Broth & Mondada 2013), Objektmanipulationen (Mondada 2015) oder auch Kopf- und Handgesten (Oloff 2018) vollzogen. Besonders in Situationen mit mehreren, gleichzeitig relevanten Aktivitäten sind Abschlüsse bzw. Abbrüche ein interaktional anspruchsvolles Unterfangen, wenn innerhalb des Interaktionsensembles ausgehandelt werden muss, welche der Aktivitäten aufgegeben und welche fortgesetzt werden soll. Aktivitätsabbrüche zugunsten anderer Aktivitäten lassen sich besonders dann beobachten, wenn sich konkurrierende, multiple Aktivitäten strukturell nicht ineinander integrieren lassen (vgl. Keisanen, Rauniomaa & Haddington 2014). Dies ist unter anderem dann der Fall, wenn multiple Aktivitäten unterschiedliche Aufmerksamkeitsfelder verlangen, wie die gleichzeitige Involvierung in eine Smartphone-Einzelaktivität

und in eine Face-to-Face-Ensembleaktivität. Eine solche Situation tritt am Morgen des 15. Proben-tags ein. In dieser steht der Schauspieler (SCM) vor der Herausforderung, sein *engagement display* bzgl. der NEWSFEED-Einzelaktivität am Smartphone mit dem *engagement display* der Ensembleaktivität BEGRÜßUNG (Sacks 1972, 1987; Schegloff 2000b, 2007; Heritage 1984) mit dem Dramaturgen (DRA) zu koordinieren. Beide Aktivitäten beinhalten visuelle Beteiligungsweisen, auf die die Teilnehmenden zum Vollzug zurückgreifen. Um die Einzelaktivität IM NEWSFEED LESEN zu realisieren, fokussiert der Schauspieler sein Smartphone und für die Beteiligung an der BEGRÜßUNG stellen die Interagierenden Blickkontakt her. Zusätzlich erfordern beide Aktivitäten haptische Beteiligungsweisen. Dies zeigt sich bei der Einzelaktivität IM NEWSFEED LESEN durch die Objektmanipulation des Smartphones durch den Schauspieler und wird bei der BEGRÜßUNG relevant, als der Dramaturg dem Schauspieler die Hand zum Händedruck reicht. Da beide Aktivitäten somit sowohl visuelle als auch haptische Beteiligungsweisen erfordern und dadurch kein gleichmäßiges *engagement display* für beide Aktivitäten möglich ist, steht der Schauspieler vor dem Relevanzproblem, welche der Aktivitäten er in den Vordergrund rückt und welche er in den Hintergrund verschiebt.

Tab. 2: Abbruch der Einzelaktivität durch SCM bei Beteiligung an der Ensembleaktivität.

Transkript 1	a)	b)	c)
Einzelaktivität: NEWSFEED LESEN	<i>engagement display</i> -----> haptische & visuelle Beteiligungsweisen	<i>pausieren</i> ----- haptische Beteiligungsweisen	<i>abbrechen</i> -----x
Ensembleaktivität: BEGRÜßUNG		<i>beteiligen</i> -----> verbale & visuelle Beteiligungsweisen	<i>engagement display</i> -----> verbale, visuelle & haptische Beteiligungsweisen

Der Schauspieler löst dieses interaktionale Problem im folgenden Transkriptausschnitt, indem er die Einzelaktivität IM NEWSFEED LESEN zugunsten der konkurrierenden Ensembleaktivität BEGRÜßUNG abbricht. Dieser Abbruch geschieht nicht abrupt, sondern wird von den Teilnehmenden interpersonell koordiniert und semiotisch geordnet vollzogen. Infolgedessen löst der Schauspieler das *engagement display* der Einzelaktivität auf und macht sich für die Ensembleaktivität verfügbar (Tab. 2).

Transkript 1: Abbruch der Smartphone- Einzelaktivität IM NEWSFEED LESEN



Abb. 1.1: SCM realisiert Smartphone-Einzelaktivität.

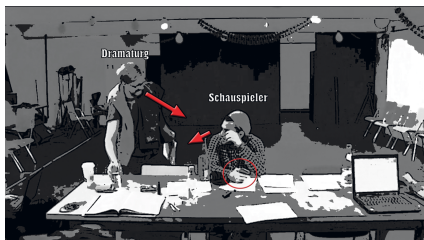


Abb. 1.2: SCM pausiert Smartphone-Einzelaktivität.

```

001      +(3.0)
      scm +schaut von Smartphone auf, Richtung Tür->
002  SCM MOIN;
003      +(1.0)
      scm +schaut auf Smartphone, bewegt Daumen auf Display->
004  REG HALlo:-
005      (1.0)
006  DRA gu_n TACH; ← Abb. 1.1
007  SCM +MOIN moin;← Abb. 1.2
      scm +hält Smartphone in Hand->
008  DRA +na?
      scm +lässt Smartphone aus Hand auf Tisch gleiten->
009  SCM na?+ ← Abb. 1.3
      scm -->+
010  DRA wie GEHT_S dir?
011  SCM !hä!;; ← Abb. 1.4
012      dat theAter macht mir ECHT-
```



Abb. 1.3: SCM bricht Smartphone-Einzelaktivität ab.



Abb. 1.4: SCM und DRA halten Hände gefasst.

a) engagement display bzgl. der Einzelaktivität via haptischer und visueller Beteiligungsweisen (Z.001–005): Am Morgen des 15. Probenabends sind neben dem Schauspieler lediglich bereits Videograph und Hospitantin anwesend. Alle Teilnehmenden sind seit mehreren Minuten in verbal abstinente Einzelaktivitäten involviert. Der Schauspieler scrollt dabei im Rahmen der haptischen Beteiligungsweise an dieser Aktivität durch einen Newsfeed eines sozialen Netzwerks und liest einzelne Meldungen (visuelle Beteiligungsweise). Als Schritte zu hören sind, blickt er auf und schaut Richtung der Tür (Z.001), durch die der Dramaturg und der Regisseur die Probebühne betreten. Der Schauspieler begrüßt die beiden (Z.002) und wendet sich aber wieder seiner Newsfeed-Einzelaktivität zu, als der Gegengruß ausbleibt (Z.003). Dieses *engagement display* bzgl. Einzelaktivität hält der Schauspieler auch dann aufrecht, als der Regisseur seinerseits einen Gruß produziert (Z.004).

b) duales engagement display bzgl. beider Aktivitäten durch Aufteilen der Beteiligungsweisen (Z.006–007): Erst als der Dramaturg sich dem Tisch nähert, an dem der Schauspieler Platz genommen hat (Abb. 1.1) und ebenfalls einen Gruß realisiert (Z.006), verändert der Schauspieler sein *engagement display*. Er erwidert den Gruß des Dramaturgen im Rahmen der verbalen Beteiligungsweise an der BEGRÜßUNG (Z.007). Während er mit seinem Gegengruß die als Paarsequenz organisierte Ensembleaktivität BEGRÜßUNG bearbeitet, löst der Schauspieler seinen Blick von seinem Smartphone, das er weiterhin in der Hand hält, und verfolgt visuell, wie der Dramaturg sein Wasserglas auf den Tisch stellt (Abb. 1.2). Der Schauspieler stoppt dadurch seine visuelle Beteiligungsweise an der Smartphone-Einzelaktivität, zeigt aber weiterhin ihre fortbestehende situative Relevanz an, indem er das Smartphone im Rahmen der haptischen Beteiligungsweise in der Hand hält. Da er die Bindung mit dem Fokusobjekt der Einzelaktivität aufrechterhält, sie aber nicht weiterbearbeitet (er scrollt nicht mehr mit seinem Daumen), pausiert der Schauspieler dadurch seine Einzelaktivität. Er reagiert somit auf die simultane Relevanz zweier Aktivitäten (BEGRÜßUNG vs. IM NEWSFEED LESEN).

c) Abbruch der Einzelaktivität durch Modifikation des engagement displays bzgl. der Ensembleaktivität via verbaler, visueller und haptischer Beteiligungsweisen (Z.008–012): Den pausierten Zustand der Einzelaktivität gibt der Schauspieler auf, als der Dramaturg sowohl eine verbale als auch eine haptische Bearbeitung der Ensembleaktivität relevant setzt. Dies realisiert er, indem er dem Schauspieler die Hand entgegenhält und mit einer Fragepartikel mit stark steigendem prosodischen Verlauf („na?“; Z.008) eine neue Paarsequenz evoziert. Der Schauspieler löst diese doppelte Relevantsetzung der Ensembleaktivität dadurch ein, dass

er mit der gleichen Partikel (Z.009) reagiert und in diesem Zuge sein Smartphone auf den Tisch gleiten lässt, wodurch seine rechte Hand für den Händedruck verfügbar wird (Abb. 1.3). Der Schauspieler ergreift die ausgestreckte Hand des Dramaturgen (Abb. 1.4), nimmt mit ihm Blickkontakt auf und bearbeitet dessen Frage „wie GEHT_S dir?“ (Z.010) mit einer gedehnten und in der Lautstärke intensivierten Partikel (Z.011), mit der er eine dispräferierte Antwort (Pomerantz 1984) projiziert, die er im Folgenden ausführt²⁸ (Z.012).

Die Bearbeitung der Interaktionsaufgabe der BEGRÜßUNG erfordert hier den Abbruch der Einzelaktivität des Schauspielers, die für ihre Aufrechterhaltung zum einen die visuelle Orientierung auf das Smartphonedisplay voraussetzt und zum anderen eine haptische Bindung mit dem Objekt benötigt. Die ko-relevanten Aktivitäten BEGRÜßEN und IM NEWSFEED LESEN verhalten sich hier strukturell inkompatibel zueinander, da beide Aktivitäten im Kern auf dieselben visuellen und haptischen Beteiligungsweisen zurückgreifen. Der Schauspieler leistet den Abbruch in zwei Schritten, indem er zunächst die visuelle und danach die haptische Beteiligung an der Aktivität aufgibt und die freiwerdenden multimodalen Ressourcen auf die Ensembleaktivität überträgt. Dazu hält er das Smartphone im ersten Schritt noch in der Hand. Dies ermöglicht es ihm, die Einzelaktivität problemlos wieder aufnehmen zu können, sobald die BEGRÜßUNG abgeschlossen ist. Die Einzelaktivität kann zu diesem Zeitpunkt als *pausiert*²⁹ gelten. Als der Dramaturg jedoch die BEGRÜßUNG um eine Frage erweitert und dem Schauspieler die Hand reicht, womit der Dramaturg die (konditionelle) Relevanz der Ensembleaktivität aktualisiert, priorisiert der Schauspieler diese Ensembleaktivität, indem er im zweiten Schritt das Smartphone aus der Hand gleiten lässt und im Folgenden die Frage monoaktiv bearbeitet. Damit werden *in der Hand halten* und *aus der Hand gleiten lassen* in dieser Situation als zwei Praktiken erkennbar, mit denen der Schauspieler den schrittweisen Übergang von *engagement display* bzgl. der Einzelaktivität zu *engegement display* bzgl. der Ensembleaktivität herstellt. Das Verschieben des *engagement displays* von einer Aktivität auf eine andere kann entweder in einer monoaktiven Situation im Rahmen von *activity transitions* zwischen zwei Ensembleaktivitäten geschehen (Robinson & Stivers 2001; Reed, Reed & Haddon 2013; Reed 2015) oder wie im obenstehenden Ausschnitt von einer Einzelaktivität zu einer Ensembleaktivität. Der Grad, in welchem Teilnehmende eine laufende Aktivität für andere Beteiligte intersubjektiv nachvollziehbar gestalten,

²⁸ Es gibt Probleme mit der Theaterleitung bei der bürokratischen Abwicklung seiner Rechnungen.

²⁹ Die Praktik des Pausierens multipler Aktivitäten zur Bearbeitung gleichzeitiger Relevanz wird in 5.2 eingehend diskutiert.

ist dabei von zentraler Bedeutung für dieses koordinative Verfahren und zeigt sich in der Struktur der Teilnehmendenkonstellation einer Aktivität.

Im umgekehrten Fall des Abbruchs einer Ensembleaktivität zugunsten einer Einzelaktivität verhält es sich anders, wie der folgende Ausschnitt in Transkript 2 zeigt. In diesem zieht der Schauspieler (SCM) seine Beteiligung an der Ensembleaktivität ERKLÄREN zurück, zeigt lediglich *engagement display* bezüglich seiner Einzelaktivität RUCKSACK AUSPACKEN und lässt damit den Hospitanten (HOM) als alleinigen Teilnehmer dieser Aktivität zurück, bis sich die ko-präsente Schauspielerin (SCW) und der ebenfalls anwesende Videograph (VID) an der Aktivität beteiligen und sie dadurch wieder den Status einer Ensembleaktivität erhält. Bei diesem Abbruch zieht sich der Schauspieler im Gegensatz zum vorherigen Transkript 1 abrupt aus der dyadischen Ensembleaktivität zurück, ohne sie in irgendeiner Weise als pausiert zu markieren oder einen Account für seinen Rückzug aus der Ensembleaktivität zu liefern. Dieses *disengagement display* hat insofern interaktionale Konsequenzen, als der übrigbleibende Teilnehmer daraufhin ebenfalls Hinweise liefert, sich aus der laufenden Aktivität zurückzuziehen.

Tab. 3: Abbruch der Ensembleaktivität durch SCM bei Beteiligung an der Einzelaktivität.

Transkript 2	a)	b)	c)
Einzelaktivität: AUSPACKEN (bzw. LESEN)		<i>engagement display</i> -----> haptische Beteiligungsweise	<i>engagement display</i> -----> haptische & visuelle Beteiligungsweisen
Ensembleaktivität: ERKLÄREN	<i>engagement display</i> -----> verbale & visuelle Beteiligungsweisen	<i>engagement display</i> -----> visuelle Beteiligungsweise	<i>abbrechen</i> -----x

Der Abbruch im untenstehenden Transkriptausschnitt folgt demselben Muster, das bereits in Transkript 1 gezeigt wurde: a) singuläres *engagement display*, b) duales *engagement display* durch Aufteilen der Beteiligungsweisen und c) singuläres *engagement display* nach Relevanzverschiebung. Das Beispiel zeigt aber im Vergleich zum ersten Transkript die unterschiedlichen Implikationen, die Abbrüche von Ensemble- zugunsten von Einzelaktivitäten für die laufende Interaktion haben können: Der Abbruch einer Ensembleaktivität ist für die intersubjektive Gestaltung einer Interaktion deutlich riskanter als der Abbruch einer Einzelaktivität, die zunächst nur für die Person unmittelbare Auswirkungen hat, die sich daran beteiligt (Tab. 3).

Transkript 2: Abbruch der Ensembleaktivität ERKLÄRUNG ohne Account

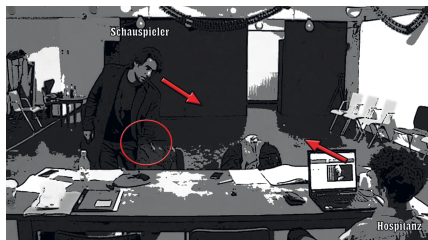


Abb. 2.1: SCM nickt beim ENTPACKEN.



Abb. 2.2: SCM LIEST im Text, HOM ERKLÄRT weiter.

001 HOM also hundertsechzehn Todesfälle auf-
 002 SCW hmhm,
 003 HOM circa eins komma drei millIOnen (---) (operationen) pro jahr.
 004 (4.0)
 005 SCW das müssen wir (regisseur) gleich noch mal sAgen;
 006 HOM jap.
 007 SCW dass es FALSCH is;
 008 (1.5)
 009 SCM also is die @proZENTzahl auch [(----)] geRINGER;
 scm @Blickkontakt mit HOM----->
 010 SCW [naTÜrlich;]
 011 (1.0)
 012 SCW [ja-]
 013 HOM [doch] (.) die prozentzahl is dann nicht mehr null komma null
 null null@ ZWEI,
 scm -->@
 014 sondern null komma null null null null EINS.
 015 (3.0)
 016 SCW und das stimmt eigentlich AUCH nich so richtig; (--)
 017 also nur auf [ameriKAnisch-]
 018 HOM [also (-) JA es] is keine große studie;
 019 es is %halt (---) +ne Einzelstudie von den uh es A,
 scm +packt Rucksack aus----->
 scw %steht auf, geht zum Essensbereich----->>
 020 in einem @JAHR,
 scm @Blickkontakt mit HOM->
 021 und (--) ähm eben man kann_s sehr schlecht NACHweisen,
 022 weil (--) die Todesursachen dann (---) eigentlich immer als
 die direkten todesursachen;
 023 BLütungen et cetera;
 024 EINgetragen werden, ← Abb. 2.1
 025 NICHT ähm (1.0)+@die zuvorgehende äh (--) oh PE dabei ←
 Abb. 2.2


```

scm                -->+
                   -->@schaut auf Textseiten----->>
                   genannt wird.
026                (1.0)
027  VID  aber_s ging doch um die (-) narK0se.
028                das sind doch die narK0sefälle;
029  SCW  nein;
030  VID  nein?
031  HOM  ne ne die direkte (behandlung);

```

a) *engagement display bzgl. der Ensembleaktivität via verbaler & visueller Beteiligungsweisen (Z.001–018)*: In der beobachteten Stückentwicklung arbeiten die Beteiligten nicht nur an der Inszenierung auf der Probebühne, sondern recherchieren kontinuierlich Fakten, um damit das Stück in einem realen Gesellschaftsdiskurs verorten zu können. Der Hospitant (HOM) hat es sich zur Aufgabe gemacht, diese Fakten zu überprüfen und eröffnet der Schauspielerin (SCW) in der Vor-Probenphase der 12. Probe eine fehlerhafte Information (eine vom Regisseur recherchierte Prozentzahl ist zu hoch) gefunden zu haben (Z.001–008). Als der Hospitant mit seiner ERKLÄRUNG bzgl. des Faktes geendet hat, greift der Schauspieler sie noch einmal auf, während er seinen Rucksack AUSPACKT (Z.009) und dafür vor allem auf haptische Beteiligungsweisen an dieser Einzelaktivität zurückgreift. Im Verlauf der Sequenz zieht sich der Schauspieler aus der Ensembleaktivität ERKLÄREN zurück, während er weiterhin seine Einzelaktivität AUSPACKEN aufrechterhält. Die von der Schauspielerin als Frage behandelte Äußerung des Schauspielers („also is die proZENTzahl auch geRINGer“, Z.009) ist damit seine erste (und einzige) verbale Beteiligung an der Ensembleaktivität. Der Schauspieler nimmt an dieser Stelle die vorerst abgeschlossene Ensembleaktivität auf, verweist thematisch auf die falsche Information und orientiert sich im Rahmen der visuellen Beteiligungsweise via Blickkontakt sowie *body torque* (Schegloff 1998) auf den Hospitanten, wodurch ein interaktionales *withness display* (vgl. Kendon 1990: 250) entsteht. Die Schauspielerin bejaht die Schlussfolgerung des Schauspielers („naTÜrlich“, Z.010) und zeigt damit ihrerseits an, dass sie sich ebenfalls als Teil (*with*, Goffman 2010 [1971]: 19–21) des Interaktionsensembles versteht. Blickkontakt mit dem fragenden Schauspieler aufrechterhaltend bestätigt der Hospitant daraufhin ebenfalls die Schlussfolgerung des Schauspielers und liefert Informationen zur falschen wie zur korrekten Prozentzahl (Z.013/14). Obwohl der Schauspieler daraufhin den Blickkontakt abbricht und seine AUSPACK-Aktivität vorbereitet (indem er den Rucksack auf den Stuhl stellt), behandeln ihn die Schauspielerin und der Hospitant trotz ausbleibender körperlicher Orientierung oder verbalen Rezipientensignalen im weiteren Verlauf der Sequenz weiterhin als Beteiligten der Ensembleaktivität (Z.015–19). Das zeigt sich

unter anderem daran, dass beide das eigentlich bereits mit einer abgesprochenen Folgehandlung (den Regisseur über seinen Fehler zu informieren, vgl. Z.005–7) abgeschlossene Thema im Rahmen kollaborativer Expansionen ko-konstruierend erweitern (Günthner 2015: 60–61) und damit Kontextualisierungshinweise bzgl. der *withness* des Interaktionsensembles liefern (Z.016–18).

b) duales engagement display bzgl. beider Aktivität durch Aufteilen der Beteiligungsweisen (Z.019–021): Auch als der Schauspieler beginnt, seinen Rucksack AUSZUPACKEN und die Schauspielerin vom Tisch aufsteht, um sich beim Essensbereich Kaffee einzugießen, wird er vom Hospitanten weiterhin als Teilnehmer der Ensembleaktivität adressiert (Z.019). Der Schauspieler liefert ein *engagement display* bzgl. der Ensembleaktivität dadurch, dass er seine Einzelaktivität so organisiert, dass er während der haptischen Beteiligung am AUSPACKEN Blickkontakt (visuelle Beteiligungsweise) mit dem Hospitanten aufnehmen kann (Z.020–21, Abb. 2.1). Damit teilt er seine Beteiligungsweisen so auf die gleichzeitig relevanten Aktivitäten auf, dass er für beide Aktivitäten ein *engagement display* herstellen kann. Dass dies für das Fortführen der Aktivitäten bedeutsam ist, zeigt sich zum einen darin, dass der Schauspieler während seiner Beteiligung an der Ensembleaktivität weiterhin AUSPACKEN kann und zum anderen in der Reaktion des Hospitanten, der weiterhin im Rahmen der Ensembleaktivität verbale Beiträge produziert, solange der Schauspieler dieses *engagement display* aufrechterhält. Diese Konfiguration der simultan relevanten Aktivitäten AUSPACKEN und ERKLÄREN hält der Schauspieler aufrecht, bis seine AUSPACK-Einzelaktivität in Bezug auf die Verfügbarkeit multimodaler Ressourcen einen kritischen Status erreicht: Er zieht die lose Blattsammlung der aktuellen Stückfassung heraus und richtet seinen Blick darauf (Abb. 2.2).

c) Abbruch der Ensembleaktivität durch Modifikation des engagement displays bzgl. der Ensembleaktivität via visueller und haptischer Beteiligungsweisen (Z.022–029): Die AUSPACK-Einzelaktivität des Schauspielers geht in eine LESE-Einzelaktivität über, die er für die nächsten dreißig Sekunden aufrechterhält. Damit erreicht auch die Fortführung der Ensembleaktivität einen kritischen Zustand, da sie nun bis auf den Hospitanten keine weiteren Teilnehmenden zu haben scheint. Der Hospitant reagiert auf diese Veränderung im zur Bearbeitung der Interaktionsaufgabe erforderlichen *engagement display* des Schauspielers und damit in der Teilnehmendenrahmung der Aktivität, indem er (den Schauspieler weiterhin anschauend) seinen mit Disfluenzmarkern (Partikel *äh* und Sprechpause) gestreckten Turn zum Ende führt. Er markiert das Ende seines verbalen Interaktionsbeitrags mit stark fallender Tonhöhenbewegung (Z.025) und einer einsekündigen Phase verbaler Abstinenz, in der er den Schauspieler nach wie vor anschaut,

aber bezogen auf die Aktivität keine weitere (verbale) Beteiligung leistet (Z.026). Die Ensembleaktivität wird schließlich wieder relevant gesetzt, als der Videograph einen Deutungsversuch bzgl. der vom Hospitanten vorgestellten Statistik produziert (Z.027–28). Die SchauspielerIn lehnt diese Interpretation ab (Z.029), worauf alle Anwesenden (bis auf den Schauspieler) eine gemeinsame DISKUSIONS-Ensembleaktivität herstellen, in der sie Interpretationsmöglichkeiten der ERKLÄRTEN Statistik aushandeln.

In dieser Sequenz verschiebt der Schauspieler sein *engagement display* von der Ensembleaktivität, an der er sich unter anderem verbal und via Blickkontakt beteiligt, zu einer Einzelaktivität, die analog zum Transkript 1 die visuelle Orientierung auf ein Aufmerksamkeitsfeld erfordert. Anders als jedoch in Transkript 1 vermag der Schauspieler hier seine zwei Aktivitäten kurzzeitig so zu organisieren, dass er Blickkontakt mit dem Hospitanten im Rahmen der Ensembleaktivität halten kann, während er gleichzeitig seine Einzelaktivität per haptischer Beteiligungsweise bearbeitet (Abb. 2.1). Die Orientierung auf die Textseiten, die er im Anschluss an das AUSPACKEN LIEST, erlaubt eine solche simultane Konfiguration nicht: Er kann entweder Blickkontakt mit dem Hospitanten halten (und damit ein *engagement display* bzgl. der Ensembleaktivität leisten) oder LESEN. Darüber hinaus ist im Unterschied zur Sequenz in Transkript 1 in diesem Ausschnitt keine schrittweise Vorbereitung des Aktivitätsabbruchs erkennbar. Vielmehr zieht sich der Schauspieler abrupt aus der Ensembleaktivität zurück, ohne sie in irgendeiner Weise als pausiert zu markieren. Dieser Abbruch hat unmittelbar Auswirkung auf den einzig verbleibenden Teilnehmer der Aktivität, der seinen Interaktionsbeitrag beendet, sobald der Schauspieler keine Beteiligung an der Ensembleaktivität mehr anzeigt. Der Austritt des Schauspielers aus der Ensembleaktivität bleibt gänzlich unmarkiert und lässt den anderen Beteiligten der Ensembleaktivität als *last man standing* allein und mit einer potentiellen Gesichtsbedrohung (Brown & Levinson 1987) zurück. Auf das Fehlen der Involvierungsanzeige des Schauspielers reagiert der Hospitant zunächst mit Disfluenzmarkern und dann, indem er die Ensembleaktivität zum nächstmöglichen Zeitpunkt beendet. Das fehlende *participation-Display* (Goodwin 2000d; Goodwin & Goodwin 2004; Goodwin 2007) einer Beteiligung an der Ensembleaktivität ist für den Hospitanten eine Ressource, aufgrund derer er sich für das Abschließen der Ensembleaktivität entscheidet. In diesem Fall liegt es an den anderen Anwesenden, die Ensembleaktivität durch eigene Beteiligung aufrechtzuerhalten (was durch SchauspielerIn und Videographen schließlich auch geschieht). Die Ensembleaktivität verliert damit innerhalb des Interaktionsensembles an Relevanz, als einer der Teilnehmenden seine Beteiligung abbricht und die Ensembleaktivität dadurch kurzzeitig zu einer Einzelaktivität wird.

Der Rückzug des Schauspielers aus der Ensembleaktivität durch eine ausbleibende Beteiligung an der Aktivität geschieht in Transkript 2 ohne Account seitens des Schauspielers. Dass ein solcher Account an der Bruchkante einer Aktivität interaktionale Implikationen hat, zeigt das folgende Transkript. In diesem **BERICHTET** der Regisseur dem Dramaturgen von der letzten Probe, als das Smartphone des Dramaturgen klingelt. Dieser steht auf und hält dem Regisseur das Smartphone entgegen, während er die Probebühne verlässt. Dieses *Smartphonezeigen* interpretiert der Regisseur als Account für den Aktivitätsabbruch durch den Dramaturgen und orientiert sich im Folgenden auf Schauspielerin und Schauspieler. Die interaktionale Rahmung des *disengagement displays* bzgl. der laufenden Ensembleaktivität mithilfe eines Accounts ermöglicht den Beteiligten eine dynamische Modifikation der Teilnehmendenrahmung, die sich in diesem Beispiel in der Fortsetzung der Aktivität mit anderen Teilnehmenden ausdrückt (Tab. 4).

Tab. 4: Abbruch der Ensembleaktivität durch DRA bei Beteiligung an der Einzelaktivität.

Transkript 3	a)	b)	c)
Einzelaktivität:		<i>engagement display</i>	<i>engagement display</i>
SMARTPHONE-		----->	----->
RELEVANZ BEARBEITEN		proxemische	gestische
		Beteiligungsweise	Beteiligungsweise
Ensembleaktivität:	<i>engagement display</i>	<i>pausieren</i>	<i>abbrechen</i>
BERICHTEN	----->	-----	-----x
	visuelle		
	Beteiligungsweise		

Transkript 3: Abbruch der Ensembleaktivität **BERICHTEN mit Account**



Abb. 3.1: REG adressiert DRA.



Abb. 3.2: DRA greift sein Smartphone.

001 REG dann hamm_wa halt bisschen sachen noch aus (-)
 äh proBIERT, <Abb. 3.1
 002 wo wo wo_s auch bisschen (2.0) emotioNaler zugging,
 003 =wir hamm *situationen +so zu sagen als SETting gemacht,
 *Smartphone klingelt----->>
 dra +steht auf, geht zu Smartphone-->
 004 REG =wie (---) das auch erLAuben konnten;
 005 =wo wir DANN- +(2.0) <Abb. 3.2
 dra -->+ greift Smartphone, dreht sich um-->
 006 REG +Aber &(2.0) äh- <Abb. 3.3
 dra +geht Richtung Tür->
 &hält Smartphone auf Kopfhöhe->
 007 REG ich (.) WEISS nich;
 008 könnt ihr damit was &ANfangen,
 dra -->&
 009 +mit diesen SACHen die ich so grad+ [(-)] erZähle, <Abb. 3.4
 dra +verlässt Probephühne durch Tür---->+
 010 SCW [klar;]

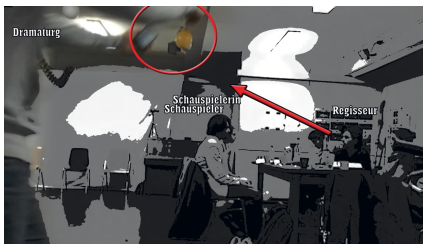


Abb. 3.3: DRA zeigt auf das Smartphone.



Abb. 3.4: REG adressiert SCW & SCM.

a) *engagement display* bzgl. der Ensembleaktivität via visueller Beteiligungsweise (Z.001–003): Der Regisseur richtet seinen BERICHT visuell und sprachlich an den Dramaturgen (Z.001–2), der dem Regisseur (im Unterschied zur Schauspielerin und dem Schauspieler) per Körperorientierung und Blickkontakt ein *display of reciprocity* (Heath 1986) anbietet (Abb. 3.1). Währenddessen klingelt das Smartphone des Dramaturgen, der aufsteht und sich Richtung seines Smartphones bewegt (Z.003). Der Regisseur setzt seinen BERICHT fort (Z.004–5) und folgt dem Gang des Dramaturgen zum Smartphone visuell (Abb. 3.2). Wie beim Hospitanten im vorherigen Transkriptausschnitt macht sich auch hier das fehlende *engagement display* des Interaktionspartners in Form von Disfluenzmarkern bemerkbar. Neben häufigen Sprechpausen (Z.004, Z.005, Z.006, Z.007) zeigen sich diese in den Äußerungen des Regisseurs auch im Rahmen syntagmatisch inadäquater Äußerungsemergenzen (Z.004) sowie als Anakoluthe (Z.005 & Z.006).

b) Pausieren der Ensembleaktivität bei engagement display bzgl. der Einzelaktivität via proxemischer Beteiligungsweise (Z.005–006): Der Regisseur reagiert auf das fehlende Involvierungsdisplay des Dramaturgen, indem er die verbale Beteiligung an seinem Bericht für zwei Sekunden pausiert (Z.005). Damit bearbeitet der Regisseur die gleichzeitige Relevanz der beiden Aktivitäten, indem er die Ensembleaktivität pausiert, bis der Status der Einzelaktivität (und damit das *engagement display* bzgl. der Ensembleaktivität) geklärt ist. Dies wird deutlich daran, dass der Regisseur ansetzt in seinem Bericht fortzufahren („Aber“, Z.006) als der Dramaturg das Smartphone greift und sich damit umdreht. Der Dramaturg bewegt sich jedoch zügig Richtung Tür (und nicht zurück Richtung des Regietisches) und hält dabei das Smartphone mit der linken Hand vor sich, während er mit der rechten Hand auf das Smartphone zeigt (Abb. 3.3). Diese Objekt-Körper-Konfiguration monitort der Regisseur für etwa zwei Sekunden, während er seine verbale Beteiligungsweise abermals pausiert (Z.006).

c) Abbruch der Ensembleaktivität durch Relevantsetzen der Einzelaktivität via gestischer Beteiligungsweise als Account (Z.007–010): Der Regisseur behandelt die Geste, mit der der Dramaturg auf das Smartphone zeigt und die Smartphone-Einzelaktivität damit relevant setzt, als Account dafür, dass der Dramaturg seine Beteiligung an der Ensembleaktivität abbricht. Dies zeigt sich in der Reaktion des Regisseurs, der sich im Anschluss an die Geste des Dramaturgen visuell auf die Schauspielerin und den Schauspieler (Abb. 3.4) orientiert, die er direkt pronominiell adressiert („könnt ihr damit was ANfangen“, Z.008). Die beiden Adressierten zeigen darauf nicht nur in ihrer auf- und auf den Regisseur ausgerichteten Positur an, dass sie sich jetzt als ratifizierte Teilnehmende der Ensembleaktivität verstehen (vgl. Abb. 3.1 vs. Abb. 3.3), sondern sie beteiligen sich darüber hinaus auch verbal an der Ensembleaktivität (Z.010). Damit zieht das *auf das Smartphone Zeigen* des Dramaturgen eine Veränderung im Adressatenzuschnitt (Betz 2015; Deppermann 2014a, 2015; Deppermann & Blühdorn 2013; Deppermann & Schmitt 2009; Hitzler 2013; Imo 2015; Schmitt & Knöbl 2013, 2014) des Regisseurs nach sich. Der Dramaturg liefert unter anderem mithilfe der Zeigegeste einen Account für sein Ausscheiden aus der Ensembleaktivität, auf die der Regisseur reagiert, indem er den Adressatenzuschnitt der Aktivität modifiziert. Damit wechselt der Adressatenzuschnitt innerhalb des Regieturns vom Dramaturgen auf Schauspielerin und Schauspieler an genau jener sequentiellen Position, an der der Dramaturg den sprachfreien Account für seinen Rückzug aus der Ensembleaktivität liefert, indem er seine Einzelaktivität relevant setzt.

Vergleicht man den accountlosen Abbruch der Ensembleaktivität durch den Schauspieler in Transkript 2 mit dem Abbruch mit Account in Transkript 3, wird

deutlich, dass die Funktion hier im Gegensatz zum bisherigen Fokus der *multiactivity*-Forschung deutlich über das bloße Anzeigen eines Problems mit einer Aktivität hinausgeht. Vielmehr ermöglicht der Abbruch mit Account eine dynamische Modifikation der Teilnehmendenrahmung und damit der Fortsetzung der Aktivität, während der Abbruch ohne Account neben der potentiellen Geschichtsbedrohung auch die soziale Ordnung infrage stellt.

Tab. 5: Schema eines Aktivitätsabbruchs bei multiplen Aktivitäten.

Aktivität 1	<i>engagement display</i>	<i>Aufteilen der</i>	<i>Abbruch bei struktureller Inkompatibilität der Beteiligungsweisen</i>
	----->	----->	-----x
Aktivität 2		<i>Beteiligungsweisen</i>	<i>engagement display</i>
		----->	----->

Die Aktivitätsabbrüche der Fallkollektion aus den Transkripten 1, 2 und 3 funktionieren nach demselben Prinzip: In allen Ausschnitten bearbeiten die Teilnehmenden solange die relevanten Aktivitäten (z. B. durch Pausieren oder körperliche Konfiguration), bis eine der Aktivitäten in Bezug auf die Verteilung der multimodalen Beteiligungsweisen des *engagement displays* einen kritischen Zustand erreicht und strukturell nicht mehr mit der anderen kombinierbar ist. Dieser strukturell kritische Schwellenwert ist in den Ausschnitten 1 und 2 der Grad visueller Aufmerksamkeit, den die jeweilige LESE-Einzelaktivität zum Aufrechterhalten erfordert. In Transkript 1 wird die Einzelaktivität zugunsten der Ensembleaktivität abgebrochen, indem das Fokusobjekt der Aktivität (Smartphone) weggelegt wird, was dem Schauspieler eine verbale Beteiligung an der Aktivität ermöglicht. Der Abbruch der Ensembleaktivität ERKLÄRUNG in Transkript 2 hat nicht nur Folgen für den abbrechenden Schauspieler, der sich nun ganz auf seine LESE-Einzelaktivität des Stücktexts konzentrieren kann, sondern auch Auswirkungen auf die Teilnehmendenrahmung und die Emergenz der weiterbestehenden Aktivität. Wie der Account des Dramaturgen in Transkript 3 zeigt, bekommen Abbrüche von Ensembleaktivitäten bei gleichzeitiger Relevanz mit anderen Aktivitäten eine ganz andere interaktionale Brisanz als Abbrüche von Einzelaktivitäten. Während letztere vergleichsweise unproblematisch sind, weil sich dort die Abbrechenden nicht gegenüber anderer Beteiligter für den Abbruch rechtfertigen und sich lediglich intrapersonell koordinieren müssen, erfordert der Abbruch einer Ensembleaktivität eine Aushandlung aller an der Aktivität Beteiligten. Dies zeigt sich in Transkript 2, als der Hospitant seinen Beitrag nicht sofort mit Ausbleiben der Involvierungsanzeige des Schauspielers beendet, sondern seinen Turn trotz Disfluenzmarker pragmatisch, syntaktisch und prosodisch abschließt,

als ein Involvierungsdisplay seines Interaktionspartners für mehrere Sekunden ausbleibt. Auch der Regisseur in Transkript 3 reagiert auf ein fehlendes Involvierungsdisplay des Interaktionspartners, indem er seine verbale Beteiligungsweise zunächst mit Disfluenzmarkern streckt, dann pausiert und erst wieder voll aufnimmt, als der Dramaturg einen (gestischen) Account für das fehlende Display geliefert hat. Damit wird sichtbar, dass Aktivitätsabbrüche nicht zwangsläufig das plötzliche Ausbleiben einer Beteiligung an einer Aktivität bedeuten, sondern geordnet im interaktionalen Prozess hergestellt werden (Tab. 5). Aktivitätsabbrüche unterscheiden sich für Ensembleaktivitäten und Einzelaktivitäten, die beide jeweils unterschiedliche Auswirkungen auf das Interaktionsensemble nach sich ziehen und unterschiedliche kommunikative Mittel zum Abbrechen erfordern, beispielsweise das Aussetzen visueller bzw. verbaler Beteiligungsweisen bei Ensembleaktivitäten oder die Reduzierung haptischer Beteiligung bei Einzelaktivitäten (sofern diese haptisch organisiert sind). Abbrüche werden damit als Praktiken der Bearbeitung gleichzeitiger Relevanz multipler Aktivitäten erkennbar, wenn sich die konkurrierenden Aktivitäten strukturell in Bezug auf die verwendeten Beteiligungsweisen nicht miteinander kombinieren lassen.

5.1.2 Wiederaufnahmen abgebrochener Aktivitäten

Aktivitätsabbrüche sind für Interagierende eine Möglichkeit, kritische Konkurrenzsituationen der Beteiligungsweisen ko-relevanter Aktivitäten (zum Beispiel in Hinblick auf die Verteilung multimodaler Ressourcen) bei gleichzeitiger Relevanz multipler Aktivitäten zu bearbeiten. Abgebrochene Aktivitäten können wiederaufgenommen werden, sobald die Beteiligung an einer laufenden Aktivität dies ermöglicht. Eine Wiederaufnahme („resumption“) ist in Anlehnung an Jefferson (1972: 319–330) dadurch gekennzeichnet, dass Interagierende eine vorher nicht weiter vollzogene Beteiligungsweise wieder aufnehmen und diese als nicht zum unmittelbar vorherigen Interaktionsverlauf gehörend markieren, z. B. mithilfe von *auf jeden Fall* (Bühlig 2002) oder *maar* („aber“) (Mazeland & Huiskes 2001). Im Vergleich mit Fortsetzungen pausierter Aktivitäten („continuations“), die in Abschnitt 5.2.2 beschrieben werden, unterscheiden sich Wiederaufnahmen abgebrochener Aktivitäten („resumptions“) in genau diesen Wiederaufnahmemarkierungen. Während Wiederaufnahmen von den Interagierenden als solche markiert werden, bedienen sich Fortsetzungen pausierter Aktivitäten sogenannter Fortsetzungsprojektionen, die anzeigen, dass die pausierte Aktivität zeitnah fortgesetzt werden wird.

Die unterschiedlichen Konsequenzen für eine Interaktion bei Wiederaufnahmen abgebrochener Einzel- im Vergleich zu Ensembleaktivitäten sollen im Folgenden anhand zweier Fälle diskutiert werden. Wie schon zuvor bei den Abbrüchen, unter-

scheiden sich Wiederaufnahmen abgebrochener Einzelaktivitäten (Transkript 4) von Wiederaufnahmen abgebrochener Ensembleaktivitäten (Transkript 5) hinsichtlich der interaktionalen Relevanz und der Herstellung von Intersubjektivität.

Das folgende Transkript 4 zeigt eine Situation aus der Vor-Probenphase des 11. Probenabends. Dort sind zunächst nur der Hospitant (HOM) und der Schauspieler (SCM) auf der Probebühne anwesend. Der Schauspieler LIEST IM NEWSFEED auf seinem Smartphone und geht damit einer Einzelaktivität via visueller und haptischer Beteiligungsweisen nach. Die Teilnehmendenrahmung ändert sich, als die Schauspielerin (SCW) gemeinsam mit der Regieassistentin (ASS) den Raum betritt und eine gemeinsame BEGRÜßUNG initiiert, an der alle Anwesenden (Schauspielerin, Schauspieler, Hospitant, Regieassistentin) per visueller und verbaler Beteiligungsweisen partizipieren (Z.001–5). Der Schauspieler, der im Rahmen der BEGRÜßUNG die Schauspielerin umarmt (Z.007–11), bricht dafür die haptische Beteiligungsweise an seiner Einzelaktivität am Smartphone ab, die er nach Abschluss der BEGRÜßUNG wieder aufnimmt (Z.014–16) und somit deutlich macht, dass diese Aktivität trotz Abbruch nach wie vor Relevanz für ihn hat.

Tab. 6: Abbruch und Wiederaufnahme der Einzelaktivität nach Abschluss der Ensembleaktivität durch SCM.

Transkript 4		a)		b)	
Einzelaktivität: LESEN	<i>engagement display</i>	<i>pausieren</i>	<i>abbrechen</i>	<i>wiederaufnehmen</i>	<i>engagement display</i>
	----->	-----	-----x	>----->	----->
	vis. & hap. Beteiligungsw.	haptische Beteiligungsw.		1. hap., 2. verb.	3. vis. Beteiligungsweisen
Ensembleaktivität: BEGRÜßEN		<i>engagement display</i>	<i>engagement display</i>		
		----->	-----o		
		vis. & verb. Beteiligungsw.	vis., verb. & hap. Beteiligungsw.		

Die hier fokussierte Wiederaufnahme der abgebrochenen und vom Teilnehmer lokal nicht mehr bearbeiteten Einzelaktivität vollzieht der Schauspieler an der Stelle, als die Ensembleaktivität von den Teilnehmenden interaktional beendet wird. Der Schauspieler muss somit das *engagement display* bzgl. der Ensembleaktivität nicht mehr aufrechterhalten und kann die freiwerdenden multimodalen Ressourcen (wieder) auf das *engagement display* der Einzelaktivität übertragen (Tab. 6).

Transkript 4: Wiederaufnahme der abgebrochenen Einzelaktivität IM NEWSFEED LESEN nach Abschluss der Ensembleaktivität BEGRÜßUNG



Abb. 4.1: SCM hält Hand am Smartphone.

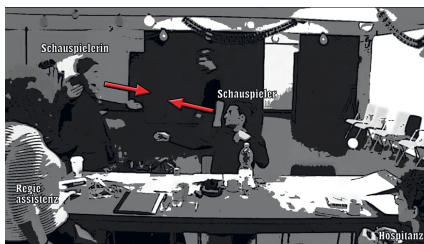


Abb. 4.2: SCW und SCM umarmen sich.

001 SCW +HALlo;+
scm +schaut Richtung Tür+
002 SCM [HALlo;] ← Abb. 4.1
003 SCW [HALlo;]
004 HOM hi;,
005 ASS HALlo;
006 (-)
007 SCW +na?
scm +streckt SCW Arm entgegen->
008 (---)
009 SCW sorry unsere **PFÖRT**nerin hat keinen bock auf mich;+ ← Abb. 4.2
scm -->+
010 ASS <lacht>
011 % (2.0) %
scw/m %umarmen sich%
012 SCM na,
013 alles GUT,
014 SCW +joa (.) alles **FIT**;+ ← Abb. 4.3
scm +orientiert sich auf Smartphone+
015 (2.0)
016 SCW **gut**; ← Abb. 4.4
017 (---)



Abb. 4.3: SCM zieht Smartphone zu sich heran.



Abb. 4.4: SCM nimmt LESE-Einzelaktivität wieder auf.

a) Abbruch der Einzelaktivität durch Auflösen des engagement displays (Z.001–011): Der Abbruch der Smartphone-Einzelaktivität IM NEWSFEED LESEN gestaltet sich nach dem gleichen Muster wie bereits in Transkript 1. Der Schauspieler teilt die beiden Beteiligungsweisen, die er für die Einzelaktivität verwendet, auf die beiden gleichzeitig relevanten Aktivitäten auf, sodass er sich verbal und visuell an der Ensembleaktivität beteiligen kann, während er immer noch die haptische Anforderung der Einzelaktivität erfüllt. Als der Schauspieler den ersten Paarteil der BEGRÜßUNG durch die Schauspielerin wahrnimmt, löst er seine visuelle Beteiligungsweise an der Einzelaktivität auf und monitort den Verlauf der Ensembleaktivität (Z.001), an der er sich beteiligt, indem er mit einem Gegengruß die konditionelle Relevanz einlöst (Z.002). Währenddessen verharrt sein Zeigefinger, den er zum Navigieren im Newsfeed verwendet, auf dem Display des Smartphones (Abb. 4.1) und hält seine Involvierung in diese Aktivität (im pausierten Zustand, vgl. 5.2.2) aufrecht. Dies ändert sich, als er gleichzeitig mit der Realisierung der Fragepartikel „na?“ durch die Schauspielerin (Z.007) seinen Arm hebt und ihr damit eine Umarmung anbietet (Abb. 4.2). Anders als in Transkript 1, in dem ihm die Hand angeboten wurde, ist es hier der Schauspieler, der seiner Interaktionspartnerin eine körperlich ausgebaute BEGRÜßUNG (vgl. Goodwin 2021) anbietet und die Einzelaktivität damit von sich aus in den Hintergrund verschiebt, da er im Zuge dessen seine Involvierung in seine Einzelaktivität abbricht. Der Abbruch ist an dieser Stelle die notwendige Konsequenz seiner Beteiligung an der BEGRÜßUNG, die, wie schon in Transkript 1, von einer visuellen (*Monitoring*), über eine verbale (*Gruß*) zu einer haptisch-interkorporalen Beteiligung (*Händeschütteln* bzw. *Umarmung*) semiotisch erweitert wird und dadurch an Komplexität gewinnt. Mit zunehmender Komplexität der Beteiligung geht der gesteigerte Bedarf an multimodalen Ressourcen einher. Dies äußert sich hier darin, dass, je komplexer die Beteiligung an der Ensembleaktivität wird, die multimodale Beteiligung an der Einzelaktivität abnimmt, bis diese nicht mehr aufrechterhalten werden kann und abgebrochen wird.

b) Wiederaufnahme der abgebrochenen Einzelaktivität nach Abschluss der Ensembleaktivität (Z.012–017): Der semiotisch geordnete Prozess zeigt sich in derselben Weise nicht nur beim Fall des Abbruchs, sondern auch bei der Wiederaufnahme. Einzig die Reihenfolge, in der sich die multimodale Komplexität der Beteiligung verändert, ist in diesem Fall gegenläufig: Noch während die Schauspielerin die ihr vom Schauspieler gestellte Frage nach ihrem Wohlbefinden (Z.012–3) bearbeitet (Z.014), reorientiert sich der Schauspieler wieder auf sein Smartphone, das er sich zu sich heranzieht (Abb. 4.3). Die Schauspielerin bearbeitet damit an dieser Stelle eine Interaktionsaufgabe einer Aktivität, an der der Schauspieler keine Beteiligung mehr anzeigt. Die darauffolgenden sprachenfreien zwei Sekunden

tragen diesem Umstand seiner ausbleibenden Beteiligung Rechnung. Es erfolgt daraufhin (analog zu Transkript 2) keine weitere Beteiligung an dieser Ensembleaktivität durch die Teilnehmenden, die damit mit dem Einlösen der konditionellen Relevanz der Frage nach dem Wohlbefinden von den Teilnehmenden als abgeschlossen behandelt wird. Die Wiederaufnahme der LESE-Aktivität des Schauspielers erfolgt demnach mit dem Abschluss der Ensembleaktivität. Er löst dazu zuerst die Umarmung (haptische Beteiligungsweise), stellt dann seine verbale Beteiligung ein und verändert zum Abschluss sein visuelles Monitoring-Verhalten von seiner Interaktionspartnerin auf das Smartphone als Fokusobjekt seiner Einzelaktivität (Abb. 4.4).

Anhand des Abbruchs und der Wiederaufnahme einer Einzelaktivität nach Abschluss einer Ensembleaktivität lassen sich in diesem Beispiel die fortbestehenden Relevanzen von Aktivitäten beobachten. Der Schauspieler reagiert mit seinem Abbruch auf die unterschiedlichen Komplexitäten in der multimodalen Beteiligung bei simultan relevanten Aktivitäten, was in seinem *engagement display* sichtbar wird. Da BEGRÜßEN und LESEN in der analysierten Situation hinsichtlich der visuellen Beteiligungsweise, die nicht aufgeteilt werden kann, strukturell inkompatibel sind (vgl. Kap. 7), steht der Schauspieler vor der Wahl eine der beiden Aktivitäten zugunsten der anderen zu priorisieren. Da eine Weiterbearbeitung der Einzelaktivität dadurch ein *disengagement display* bzgl. der Ensembleaktivität bedeuten würde, entscheidet er sich hier für die intersubjektiv hergestellte Ensembleaktivität, bricht die Einzelaktivität ab und verschiebt ihre Relevanz somit in den Hintergrund. Indem er diese Aktivität durch die nicht explizit intersubjektiv ausgehandelte Wiederaufnahme wieder in den Vordergrund holt, löst er seine Beteiligung an der Ensembleaktivität auf und zeigt damit seine Interpretation dieser Aktivität als lokal weniger relevant an. Für das Interaktionsensemble zieht dies die Auflösung der Ensembleaktivität nach sich.

Im Vergleich dazu gestalten sich Wiederaufnahmen abgebrochener Ensembleaktivitäten deutlich komplexer, da die Wiederaufnahme dabei einer Aushandlung durch das Interaktionsensemble bedarf. In folgendem Transkriptausschnitt (Transkript 5) berichtet der Regisseur (REG) den Anwesenden (unter anderem Schauspielerin (SCW), Ausstatterin (AUS) und Praktikantin (PRW)) von seinem Treffen mit einer Mutter und ihrem Sohn, der eine kleine Rolle in dem Stück übernehmen soll. Der Ausschnitt setzt ein, als der Regisseur den (abwesenden) Jungen VORSTELLT. Der Regisseur bricht im Verlauf der untenstehenden Sequenz diese Ensembleaktivität zugunsten einer vorher nicht thematisierten Einzelaktivität ab, die er simultan bearbeitet: das SUCHEN EINES MUSIKVIDEOS am Tablet. Beide Aktivitäten vollzieht er dabei einerseits unter Rückgriff auf visuelle Beteiligungsweisen und andererseits mithilfe von verbalen (nur bei der Ensembleaktivität) und hapti-

schen Beteiligungsweisen (nur bei der Einzelaktivität). Damit steht der Regisseur wie die Teilnehmenden der bisher besprochenen Beispiele vor der Herausforderung, zwei strukturell inkompatible Aktivitäten zu koordinieren. Der Regisseur löst dieses Problem, indem er die Ensembleaktivität a) kurzzeitig abbricht und sie b) nach erfolgreichem Abschluss der Einzelaktivität wieder aufnimmt, als er dem Interaktionsensemble das Ergebnis der SUCHE präsentiert. Im Unterschied zu den bisher diskutierten Fällen hat der Regisseur hier bei beiden Aktivitäten (VORSTELLEN und MUSIKVIDEO SUCHEN) den Partizipationsstatus *principal* (Goffman 1979) inne: Er ist sowohl derjenige, der autonom das Tablet bedient als auch derjenige, der den Jungen mit seiner Mutter getroffen hat und somit die epistemische Autorität (Heritage 2012) bezüglich dieses Erlebnisses hat. Wie die folgende Analyse zeigt, hat dies unmittelbar Auswirkungen auf die Organisation des Interaktionsensembles während des Abbruchs und die intersubjektive Gestaltung der Wiederaufnahme der abgebrochenen Ensembleaktivität.

Der Partizipationsstatus des Regisseurs als *principal* beider ko-relevanten Aktivitäten wird anhand des koordinativen Verhaltens der anderen Beteiligten deutlich. Im Rahmen der Orientierungen der Ko-Interagierenden wird sichtbar, dass die meisten Mitglieder des Interaktionsensembles das *engagement display* bzgl. der Einzelaktivität MUSIKVIDEO SUCHEN seitens des Regisseurs als *disengagement display* bzgl. der Ensembleaktivität VORSTELLEN werten.

Tab. 7: Abbruch und Wiederaufnahme der Ensembleaktivität nach Abschluss der Einzelaktivität durch REG.

Transkript 5		a)		b)	
Einzelaktivität: MUSIKVIDEO SUCHEN		<i>engag</i>	<i>engag</i>	<i>engag</i>	<i>engag</i>
		<i>display</i>	<i>display</i>	<i>display</i>	<i>display</i>
		----->	----->	>----->	-----0
		vis. & hap. Beteili- gungsw.	vis. & hap. Beteili- gungsw.	vis. & hap. Beteili- gungsw.	vis. & hap. Beteili- gungsw.
Ensembleaktivität: VORSTELLEN	<i>engag. display</i>	<i>pausieren</i>	<i>engag display</i>	<i>abbrechen</i>	<i>wiederauf- nehmen</i>
		-----	>----->	-----x	
	vis. & verb. Beteiligungsw.		verbale Beteili- gungsw.		>-----> vis. & verb. Beteili- gungsw.

Da keiner der Beteiligten über die epistemische Autorität verfügt das VORSTELLEN weiterzubearbeiten, wenden sie sich als Folge visuell vom Regisseur als Initiator der Ensembleaktivität ab und behandeln die Ensembleaktivität VORSTELLEN somit

als abgebrochen. Die Wiederaufnahme der Ensembleaktivität nach Abschluss der Einzelaktivität hängt abermals mit dem Partizipationsstatus des Regisseurs als *principal* der ko-relevanten Aktivitäten zusammen. Erst wenn der Regisseur wieder ein *engagement display* für die Ensembleaktivität anzeigt, nehmen auch die übrigen Mitglieder des Interaktionsensembles ihre Beteiligungsweisen an der Ensembleaktivität wieder auf (Tab. 7).

Transkript 5: Wiederaufnahme der abgebrochenen Ensembleaktivität VORSTELLEN DES NEUEN ENSEMBLEMITGLIEDS nach Abschluss der Einzelaktivität MUSIKVIDEO SUCHEN

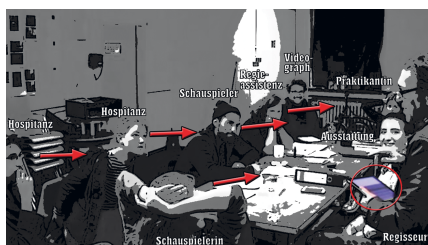


Abb. 5.1: Alle Anwesenden schauen REG an.

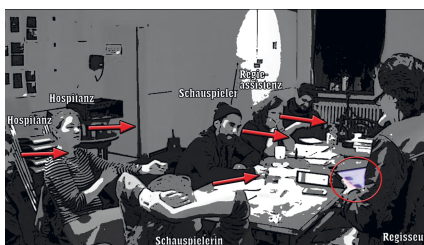


Abb. 5.2: REG scrollt durch Videofeed.

```

001 SCW also sehr ANpassungsfähig;=ne?
002 REG Super anpassungsfähig;
003 er macht ALLES:
004 und die MUTter,
005 auch so_ne hübsche FRAU,
006 <p>ja mein sohn KANN das;>
007 man muss AUFpassen; ←Abb. 5.1
008 so LEICHT uns-
009 wi wir lästern grad über die +MÜTter hier,=ne?
    reg +orientiert sich auf Tablet->
010 AUS +<<lachend> (xxx)>+
    reg +tippt im YouTube Suchfenster auf Tablet+
011 REG +aber ne die IS-
    reg +schaut SCW an->
012 die is (-) sind +(-->) zuckerSÜSS; ←Abb. 5.2
    reg -->+scrollt durch Videofeed->
013 SCW voll SCHÖN;
014 (6.0) ←Abb. 5.3
015 REG +so_z_sagen DAS möchte ich gerne dass-
    reg +stellt Tablet auf Tisch----->
016 ER spielt und du musst es [(---) ] SINGen dazu;+
    reg -->+

```

017 SCW [oh NEIN;]
 018 *(6.0)*
 all *arrangieren sich um Tablet herum*
 019 REG das geht um ras[SISmus;] ←Abb. 5.4
 020 PRW [KENN ich;]

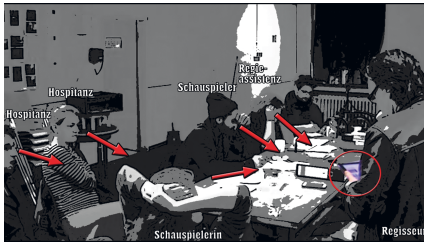


Abb. 5.3: SCW verfolgt REGs Tätigkeit am Tablet.



Abb. 5.4: Die Beteiligten arrangieren sich um das Tablet.

a) *Abbruch der Ensembleaktivität zugunsten der Einzelaktivität (Z.001–013):* Während der Ensembleaktivität (Z.001–9), die der Regisseur selber als „lästern“ (Z.009) beschreibt (Günthner & Christmann 1996; Günthner 2013), sind alle Anwesenden visuell auf den Regisseur orientiert (Abb. 5.1). Diese Orientierung bleibt bestehen, als der Regisseur sich während seines Turns seinem Tablet zuwendet (Z.009) und etwas in das YouTube-Suchfenster eintippt (Z.010). Er pausiert diese haptische und visuelle Beteiligung an seiner Einzelaktivität MUSIKVIDEO SUCHEN kurzzeitig, um eine Einschränkung bzgl. seines Lästerturns an die Schauspieler:in zu adressieren (Z.011–12). Diesen Interaktionsbeitrag gestaltet der Regisseur so, dass er ihn als *duals engagement display* bzgl. der beiden gleichzeitig relevanten Aktivitäten organisieren kann. Dazu vollzieht er den ersten Teil der Äußerung inklusive Selbstreparatur („*die is (-) sind*“, Z.012) mit auf die Adressatin ausgerichteten Blick. Den zweiten Teil der verbalen Beteiligung („*zuckerSÜSS*“, Z.012), bei dem er die projizierte Leerstelle einer Bewertung einlöst, vollzieht er nach einer verbalen Pause, in der er seinen Blick von der Schauspieler:in ab- und dem Tablet zuwendet, um dort per haptischer Beteiligungsweise seine Einzelaktivität MUSIKVIDEO SUCHEN zu bearbeiten. Damit beteiligt sich der Regisseur im Rahmen dieses Interaktionsbeitrages gleichzeitig verbal an der Ensembleaktivität, während er per visueller und haptischer Beteiligungsweise ein *engagement display* bzgl. der Einzelaktivität anzeigt. Indes der Regisseur durch den Videofeed scrollt und dabei immer längere verbale Pausen produziert, liefert die Schauspieler:in per verbaler Beteiligung in Form einer positiven Bewertung („*voll schön*“, Z.013) einen Hinweis auf ihre Interpretation seiner fortbestehenden Involvierung in die Ensembleaktivität. Die anderen Mitglieder des Interaktionsensembles bleiben weiterhin visuell

auf den Regisseur orientiert und zeigen somit ebenfalls ihr Verständnis seines weiterhin aktiven *engagement display* bzgl. der Ensembleaktivität an (Abb. 5.2).

b) *Wiederaufnahme der Ensembleaktivität nach Abschluss der Einzelaktivität (Z.014–020)*: Diese Orientierung des Interaktionsensembles auf den Regisseur ändert sich, als der Regisseur sich im weiten Verlauf weder visuell noch verbal an der Ensembleaktivität beteiligt. Mit Ausnahme der Schauspielerin, die von ihrem Sitzplatz aus das Tabletdisplay des Regisseurs monitoren kann, ist für keine*n der anderen Beteiligten transparent, was der Regisseur am Tablet macht. Als Konsequenz dieser nicht-intersubjektiven Gestaltung der Einzelaktivität MUSIKVIDEO SUCHEN lösen – mit Ausnahme der Schauspielerin – alle Teilnehmenden ihre visuelle Ausrichtung auf den Regisseur auf, als dieser für sechs Sekunden keine Beteiligung an der Ensembleaktivität anzeigt (Z.14, Abb. 5.3). Ohne verbale oder visuelle Beteiligungsweise des Regisseurs behandeln die Teilnehmenden die Ensembleaktivität damit als situativ nicht mehr relevant und orientieren sich anderweitig bzw. nehmen eigene Einzelaktivitäten auf (z. B. LESEN bei Schauspieler und Regieassistentin). Erst als der Regisseur das Tablet auf den Tisch stellt (=visueller Abschlussmarker) und die Schauspielerin darüber informiert, sie müsse „*SINGen dazu*“ (Z.016), wird deutlich, dass er ein bestimmtes MUSIKVIDEO GESUCHT hat, das er nun gefunden hat (=Abschluss der Einzelaktivität) und den Anwesenden vorstellen wird. Diese nehmen ihre Beteiligungen an der Ensembleaktivität wieder auf und arrangieren sich so um das Tablet, dass alle das Musikvideo sehen können (Abb. 5.4). Der Regisseur markiert die Wiederaufnahme der Ensembleaktivität dadurch, dass er die Kohärenz sprachlich wiederherstellt. Dazu rahmt er die Wiederaufnahme mithilfe der Konnektivpartikel (vgl. Bührig 2009) *sozusagen* als Teil eines argumentativen Diskurses („*so_z_sagen DAS möchte ich gerne dass*“, Z.015), den er dadurch an die vorausgegangenen Interaktionsbeiträge anbindet. Die Konnektivpartikel *sozusagen* in Verbindung mit der anschließenden Erklärung, was der Regisseur von der Schauspielerin verlangt, verhält sich hier funktional ähnlich zu *jedenfalls* und *auf jeden Fall* (Bührig 2002), die ebenfalls die retrospektive Anbindung an einen vorherigen Interaktionsbeitrag leisten. Die vom Regisseur verwendete Konnektivpartikel *sozusagen* ähnelt in ihrer syntaktischen und sequentiellen Position den Partikeln *jedenfalls/auf jeden Fall*. Sie steht vor dem finiten Verb bzw. nach Abschluss einer Sequenz, die nicht zur vorherigen Sequenz gehört hat und markiert damit globale Kohärenz³⁰ (Lenk 1998) zweier zusammengehörender Sequenzen, die von einer

³⁰ Lenk (1998: 27) definiert globale Kohärenz wie folgt: „global coherence relations are the relations between segments in discourse that appear further apart, with other stretches of discourse inbetween.“

dritten Sequenz unterbrochen worden sind (*side sequences*, Jefferson 1972). Die wiedereinsetzende Sprachproduktion des Regisseurs wird dadurch für die Teilnehmenden erkennbar als etwas, das zu seiner vorherigen Beteiligungsweise an der Ensembleaktivität gehört und nicht als Beteiligungsweise an einer neuen Aktivität. Dies wird umso deutlicher, wenn der Regisseur in der Folge-TCU das Personalpronomen *er* (Z.016) verwendet um auf den Jungen zu referieren, statt ihn noch mal einzuführen. Dieser Kohäsionsindikator zeigt den anderen Mitgliedern des Interaktionsensembles als weiteres Indiz an, dass der Turn thematisch an die vorausgegangenen Interaktionsbeiträge anschließt (und nicht etwa eine neue Sequenz beginnt) und so die zuvor abgebrochene Ensembleaktivität wieder relevant gesetzt wird. Diese Interpretation zeigt sich in der Reaktion der anderen Teilnehmenden, die die wiederaufgenommene Ensembleaktivität als Fortsetzung des vorherigen Diskurses behandeln, indem sie ihre Einzelaktivitäten beenden und sich sowohl verbal (Z.017 & Z.020) als auch mithilfe ihrer Körperarrangements (Abb. 5.4) an der wieder relevanten Ensembleaktivität beteiligen.

Wie schon in den Transkripten 2 und 3 zieht auch hier der Beteiligungsrückzug an einer Ensembleaktivität das Ende bzw. eine Pausierung einer Beteiligungsweise dieser Ensembleaktivität nach sich. Parallel zum Fall in Transkript 3 liefert der abbrechende Interagierende hier einen Account, der die emergente Modifikation der Ensembleaktivität ermöglicht. Anders als in Transkript 3 wird dieser Account jedoch nicht mit dem Abbruch, sondern erst bei der Wiederaufnahme mithilfe des visuellen Abschlussmarkers *Tablet auf Tisch* und einer Konnektivpartikel mitsamt anschließender Erläuterung geliefert, was in den Wiederaufnahmen der Beteiligungsweisen durch die Mitglieder des Interaktionsensembles erkennbar wird. Damit wird der Abbruch retrospektiv erklärbar und ermöglicht prospektiv eine Orientierung auf diese wieder relevant gesetzte Ensembleaktivität. Die schematische Darstellung der temporalen Verfahren dieses Falls in der obenstehenden Tab. 7 zeigen deutlich die alternierende Struktur zwischen pausierter Beteiligung und vollem *engagement display*. Diese Struktur gibt der Regisseur auf, indem er seine Beteiligung an der Ensembleaktivität abbricht und diese erst wieder aufnimmt, als die Einzelaktivität abgeschlossen ist.

Interagierende können mit diesen Praktiken den Anforderungen multipler Aktivitäten begegnen, indem sie auf eine veränderte Relevanz der Aktivitäten für den*die koordinierende Interagierende*n oder auf strukturell konkurrierende multimodale Ressourcen verweisen. Bereits damit wird deutlich, dass die Koordinationspraktiken Abbrechen und Wiederaufnehmen von Aktivitäten zur Bearbeitung gleichzeitiger Relevanz bei strukturell inkompatiblen *engagement displays* keine reinen temporalen Phänomene darstellen, sondern den Beteiligten eine Möglichkeit eröffnen, ihre Interpretation des laufenden Geschehens anzuzeigen. Im Gegen-

satz zu interaktional ausgehandelten Aktivitätsabschlüssen (Abschluss der BEGRÜßUNG zwischen SchauspielerIn und Schauspieler in Transkript 4) entsteht bei einem Aktivitätsabbruch eine Bruchkante. Eine solche Bruchkante zeigt sich am stärksten in der intersubjektiven Rahmung einer Aktivität, wenn Abbrüche eine potentielle Gesichtsbedrohung für Ko-Interagierende nach sich ziehen können (Transkript 2) oder eine Veränderung des Adressentenzuschnitts zur Folge haben (Transkript 3). Abgebrochene Aktivitäten zeichnen sich dadurch aus, dass sie kurzzeitig nicht bearbeitet werden und auch kein Element auf eine zeitnahe Wiederaufnahme hinweist.³¹ Soll eine abgebrochene Aktivität wiederaufgenommen werden, kann diese Wiederaufnahme bei einer Ensembleaktivität intersubjektiv gestaltet werden (z. B. mithilfe einer Konnektivpartikel) oder bei Einzelaktivitäten auch autonom vollzogen werden (Transkript 4 für Wiederaufnahmen der Einzelaktivität und Transkript 5 für Wiederaufnahmen der Ensembleaktivität). In beiden Fällen greifen Interagierende bei wiederaufgenommenen Aktivitäten auf jene Beteiligungsweisen zurück, die auch vor dem Abbruch zum Einsatz kamen. Abbrüche von Einzelaktivitäten zugunsten von Ensembleaktivitäten organisieren die Interagierenden in den Transkripten 1 und 4, indem sie die visuelle Orientierung und die haptische Bindung mit dem Fokusobjekt *Smartphone* der Einzelaktivitäten auflösen und im Gegenzug die Beteiligung an der Ensembleaktivität als *engagement display* organisieren. Abbrüche von Ensembleaktivitäten zugunsten von Einzelaktivitäten werden von den Interagierenden in den besprochenen Ausschnitten hergestellt, indem sie die verbale und visuelle Orientierung mit den Ko-Interagierenden der Ensembleaktivität aufheben (Transkript 2), Nichtverfügbarkeit mithilfe eines Accounts anzeigen (Transkript 3) oder das *engagement display* einer Einzelaktivität relevant setzen (Transkript 5). Einzel- und Ensembleaktivitäten unterscheiden sich dahingehend systematisch voneinander, dass Einzelaktivitäten ohne Account abgebrochen und wiederaufgenommen werden können, wohingegen es für die intersubjektive Struktur der Ensembleaktivitäten von großer Bedeutung ist, ob und wie die Abbrüche und Wiederaufnahmen *accountable* gemacht werden. Durch Aktivitätsabbrüche und -wiederaufnahmen entsteht eine Aktivitätsserie, die dadurch gekennzeichnet ist, dass Teilnehmende immer nur ein *engagement display* bzgl. einer der gleichzeitig relevanten Aktivitäten anzeigen und die jeweils andere Aktivität für die Dauer der Bearbeitung zurückstellen (Tab. 8).

31 Im Gegensatz dazu handelt es sich bei einer pausierten Aktivität um einen Handlungsverlauf, der zwar nicht aktiv bearbeitet wird, aber mindestens ein Element einer Beteiligungsweise beinhaltet, welche die fortbestehende Involvierung in diese Aktivität anzeigt (siehe 5.2). Das solche pausierten Aktivitäten interaktional in Abbrüche überführt werden können, zeigen bereits die Transkripte 1, 2, 3 & 5.

Tab. 8: Schema Aktivitätsabbruch mit Wiederaufnahme bei Aktivitätsabschluss bei multiplen Aktivitäten.

Aktivität 1	engag. display	Aufteilen der	Abbruch bei struk. Inkomp. d. Beteiligungs- w.	Wiederaufnahme	engag. display
	----->	----->	-----X	>----->	----->
Aktivität 2		Beteiligungsweisen	engag. display	Abschluss	
		----->	----->	-----0	

Dieses Zurückstellen leisten die Interagierenden in den besprochenen Fällen, indem sie eine zentrale Beteiligungsweise der konkurrierenden Aktivität pausieren, bevor sie abgebrochen wird. Dies realisieren sie beispielsweise dadurch, dass sie die haptische Bindung mit einem Fokusobjekt beibehalten oder den Blickkontakt aufrechterhalten, während die verbalen Beteiligungsweisen an Ensembleaktivitäten pausiert werden. Erst wenn die Pausierung hinsichtlich der verwendeten Beteiligungsweisen einen kritischen Status erreicht und nicht länger aufrechterhalten werden kann – beispielsweise, wenn die Bearbeitung der ko-relevanten Aktivität die Beteiligungsweise der pausierten Aktivität benötigt –, wird die Pausierung in einen Abbruch überführt. Das Pausieren einer Aktivität zugunsten einer anderen ist damit ein Verfahren, das über die serielle Koordination hinausgeht. Denn im Gegensatz zum Aktivitätsabbruch wird beim Aktivitätspausieren die Aktivität nicht zu einem (vorläufigen) Ende gebracht. Stattdessen bleibt die Involvierung bestehen, auch wenn sich die Beteiligung an dieser Aktivität auf das Aufrechterhalten beschränkt. Sind Abbrüche und Wiederaufnahmen Praktiken des *entweder oder*, dann ermöglichen Aktivitätspausierungen *engagement displays* des *sowohl als auch*. Praktiken, die solche (quasi-)simultane Koordination multipler Aktivitäten ermöglichen, werden im nächsten Abschnitt beschrieben.

5.2 Praktiken der quasi-simultanen Koordination: Pausieren und Fortsetzen

Im Unterschied zur seriellen Koordination (5.1) greifen Beteiligte auf Praktiken der quasi-simultanen Koordination zurück, wenn eine Aktivität zwar weiterhin aktiv gehalten werden soll, aber eine konkurrierende Aktivität kurzzeitig besondere Relevanz bekommt. Interagierende bearbeiten eine solche Relevantanzsetzung dadurch, dass sie die jeweils andere Aktivität *pausieren* (5.2.1). Interagierende pausieren eine gleichzeitig relevante Aktivität, indem sie deren vordergründige Relevanz nicht bearbeiten, aber dennoch mindestens eine Beteiligungsweise auf

diese Aktivität ausrichten. Diese Beteiligungswiese wird typischerweise für die Dauer der Pausierung in der Start- (Transkript 6 & 7), Kern- (Transkript 8 & 9) oder Endphase (Transkript 10) der jeweiligen Aktivität eingefroren. Die Art der eingefrorenen Beteiligungsweise und der Zeitpunkt der Pausierung haben dabei Konsequenzen für die ko-relevanten Aktivitäten. Wenig überraschend unterscheidet sich das Aktivitätspausieren systematisch für Einzelaktivitäten und Ensembleaktivitäten aufgrund ihrer verschiedenen intersubjektiven Organisation. Dies soll zunächst mithilfe einer Kollektion aus drei Fällen gezeigt werden. Einzelaktivitäten im Rahmen gleichzeitiger Relevanz zu pausieren, kann dabei eine Reaktion der Interagierenden auf solche situative Anforderungen darstellen, bei der sie mithilfe des Pausierens sicherstellen, dass sie ihre multimodalen Ressourcen so organisieren können, dass eine Beteiligung an den bzw. eine Bearbeitung der jeweils relevanten Aktivitäten möglich wird (Transkript 6). Darüber hinaus ist das Pausieren einer Einzelaktivität eine Praktik, mit der Interagierende auf sich verändernde Teilnehmendenrahmungen reagieren (Transkript 7), während im Gegenzug pausierte Ensembleaktivitäten den Grund für Veränderungen im *participation framework* darstellen können (Transkript 8). Pausierte Aktivitäten können aus dem pausierten Zustand reaktiviert und an interaktional relevanten Stellen *fortgesetzt* werden (5.2.2), wenn Interagierende den aufrechterhaltenen Aktivitäten einen abgeschlossenen Zustand zuschreiben, z. B. wenn eine Ensembleaktivität abgebrochen (Transkript 9), die konditionelle Relevanz eingelöst (Transkript 10) oder eine Handlungssequenz gemeinsam zu Ende gebracht wurde (Transkript 11). Wiederaufnahmen und Fortsetzungen von Aktivitäten, die im Rahmen gleichzeitiger Relevanz abgebrochen bzw. pausiert wurden, unterscheiden sich hinsichtlich der Ausprägung des Zurückstellens der Aktivitäten. Dies zeigt sich im *engagement display* anhand der Fortsetzungsprojektion. Während Abbrüche dadurch als solche erkennbar werden, dass es keine situative Projektion einer Fortsetzung gibt und die Wiederaufnahme bei intersubjektiv gestalteten Aktivitäten interaktional markiert werden muss, sind durchgängige Fortsetzungsprojektionen zentraler Teil pausierter Aktivitäten.

5.2.1 Aktivitätspausieren bei simultaner Beteiligung an einer anderen Aktivität

Im Gegensatz zu Abbrüchen multipler Aktivitäten zeichnen sich Pausierungen dadurch aus, dass die zurückgestellte Aktivität mit mindestens einer Beteiligungsweise weiterhin relevant gehalten wird – beispielsweise durch das Aufrechterhalten einer haptischen Bindung oder einer fortgesetzten visuellen Orientierung. Es muss also in jedem Fall eine konstante Involvierung in eine solche pausierte Aktivität angezeigt werden, was mit dem Einsatz einiger multimodaler Ressourcen ein-

hergeht. Wie im Folgenden deutlich wird, „lohn“ sich pausierte Aktivitäten für die Interagierenden vor allem dann, wenn eine Fortsetzung der jeweiligen Aktivität absehbar ist und damit eine bestehende gleichzeitige Relevanz bearbeitet werden kann.³² Aktivitäten in Situationen mit multiplen Aktivitäten werden dann pausiert, wenn die konkurrierende Aktivität eine Beteiligungsweise erfordert, die auch Bestandteil einer anderen, laufenden Aktivität ist. Deutlich wird dies an folgendem Ausschnitt. Dieser zeigt eine Sequenz vom zweiten Tag der Produktion, an dem Ideen besprochen und Textmaterial zusammengetragen wird. Die Schauspielerin (SCW) hat im Anschluss an die erste Probe nach Liedern gesucht, die die Position ihrer Figur betonen und im Stück verwendet werden könnten.

Die Schauspielerin wendet sich im folgenden Transkript im Rahmen eines VORSCHLAGS an den Regisseur und bietet ihm ein Lied zur Verwendung im Theaterstück an. VORSCHLÄGE werden in der konversationsanalytischen Forschungslandschaft bislang unter den Gesichtspunkten der gemeinsamen Herstellung von Übereinkünften (Houtkoop-Steenstra 1987, 1990; Stevanovic & Peräkylä 2012), Kosten-Nutzen-Verteilungen (Couper-Kuhlen 2014), Elizitieren von Unterstützung und neuen Ensembleaktivitäten (Kendrick & Drew 2016; Stivers & Sidnell 2016) sowie Modifikationen von VORSCHLÄGEN in Mensch-Maschine-Interaktionen (Opfermann & Pitsch 2017; Opfermann et al. 2017) betrachtet. Die zentrale Gemeinsamkeit all dieser Studien ist die sequentielle Organisation von VORSCHLÄGEN, die im Kern stets als Paarsequenz aus Angeboten und Annahmen oder Ablehnungen hergestellt werden. Dabei projiziert die erste Handlung eine bestimmte Reaktion und weist eventuell je nach Situationszuschnitt eine inhärente Präferenzorganisation auf. VORSCHLÄGE im Rahmen multipler Aktivitäten wurden bislang noch nicht erforscht.

Am Morgen des zweiten Probenabends holt die Schauspielerin (SCW) ihr Tablet heraus, um dem Regisseur ein recherchiertes Lied vorzuspielen und damit für das Stück VORZUSCHLAGEN (Z.001–4). Der Regisseur (REG) hat allerdings andere Vorstellungen und bietet einen GEGENVORSCHLAG an (Z.005–16). Während die beiden Interagierenden gemeinsam die Ensembleaktivität VORSCHLAG herstellen, sind sie zudem jeweils noch in eine Einzelaktivität involviert, die sie mit der Ensembleaktivität koordinieren: Die Schauspielerin ZIEHT IHRE JACKE AUS, während der Regisseur seine Tasche AUSPACKT. Im Rahmen der verbalen Beteiligung an der Ensembleaktivität VORSCHLAG pausiert der Regisseur seine Einzelaktivität AUSPACKEN, die er erst mit dem Ende seiner verbalen Beteiligung an der

³² Ist abzusehen, dass die pausierte Aktivität nicht zeitnah fortgesetzt werden wird oder die zur Pausierung notwendigen Beteiligungsweisen anderweitig gebraucht werden, wird die Pausierung in einen Abbruch überführt (siehe z. B. Transkript 1).

Ensembleaktivität wieder aufnimmt. Der Regisseur beteiligt sich an den Aktivitäten AUSPACKEN und VORSCHLAGEN jeweils unter Rückgriff auf visuelle Beteiligungsweisen. Die Einzelaktivität AUSPACKEN vollzieht er darüber hinaus per haptischer, die Ensembleaktivität VORSCHLAGEN per verbaler Beteiligung. Dass die beiden Aktivitäten im Gegensatz zu den strukturell inkompatiblen Aktivitäten, die in Abschnitt 5.1 besprochen wurden und jeweils nur per Abbruch einer der Aktivitäten koordiniert werden konnten, hier zu einem gewissen Grad kompatibel sind, zeigt sich darin, dass der Regisseur die visuelle Beteiligungsweise von der AUSPACK-Einzelaktivität abziehen kann und trotzdem ein *engagement display* dafür anzeigen kann (Tab. 9).

Tab. 9: Pausieren der Einzelaktivität bei verbaler Beteiligung an der Ensembleaktivität durch REG.

Transkript 6	a)	b)	c)
Einzelaktivität: AUSPACKEN	<i>engagement display</i> -----> hap. & vis. Beteiligungsweisen	<i>pausieren</i> ----- haptische Bindung	<i>engagement display</i> >-----> haptische Beteiligungsweise
Ensembleaktivität: VORSCHLAGEN		<i>engagement display</i> -----> ges., vis. & verb. Beteiligungsweisen	<i>engagement display</i> -----> vis. & verb. Beteiligungsweisen

Transkript 6: Pausieren der Einzelaktivität AUSPACKEN zur multimodalen Beteiligung an der Ensembleaktivität VORSCHLAGEN



Abb. 6.1: SCW legt das Tablet auf den Tisch.

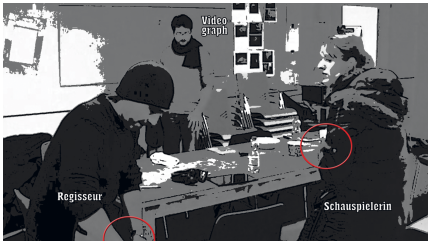


Abb. 6.2: REG packt weiter die Tasche aus.

001 SCW @hör dir das mal eb@en @AN? (--) < Abb. 6.1
reg @schaut zu Tasche--@...@schaut SCW an->
002 ob@ das überhaupt die RICHTung is; < Abb. 6.2
reg ->@schaut zur Tasche----->

b) *Pausieren der Einzelaktivität durch Aufrechterhalten der haptischen Bindung bei gleichzeitigem engagement display bzgl. der Ensembleaktivität via visueller und verbaler Beteiligungsweisen (Z.003–016)*: Das *engagement display* des Regisseurs verändert sich, als die Schauspieler:in damit beginnt, ihren Musikvorschlag singend und beidhändig tanzend vorzutragen (Z.004). Der Regisseur produziert auf diese multimodale Gestalt des VORSCHLAGS einen GEGENVORSCHLAG („*was ich dachte WAS/was auch cool wär wenn du so_n BOS*“, Z.005–6), den er dergestalt organisiert, dass er mit einer Pseudocleft-Konstruktion (Günthner & Hopper 2010) auf ihren VORSCHLAG reagiert, ohne ihn inhaltlich zu bewerten. Gleichzeitig pausiert er zeitgleich mit Einsetzen seiner verbalen Beteiligung an der Ensembleaktivität seine Einzelaktivität. Dazu bewegt er noch während des singend und tanzend vorgetragenen VORSCHLAGS der Schauspieler:in seine linke Hand langsam aus der Tasche nach oben und verändert die Form der Hand zeitgleich mit dem Start seines überlappenden Redens (Z.005) zu einer auf die Schauspieler:in gerichteten Zeigegeste (Abb. 6.3). Mit der pausierten Einzelaktivität kann der Regisseur seine linke Hand zur gestischen Beteiligung an der Ensembleaktivität VORSCHLAG verwenden, während er mit seiner rechten Hand immer noch in der Tasche verbleibt, den Taschendeckel aufhält und dadurch ein konstantes Display der Involvierung in die Startphase seiner Einzelaktivität AUSPACKEN leistet. Das Pausieren der Einzelaktivität zugunsten der Ensembleaktivität passiert in einem interaktional kritischen Moment, in dem der Regisseur nicht nur verbal und gestisch um den Sprecherstatus (Schegloff 2000b; Mondada & Oloff 2011) und damit mit der Schauspieler:in um die verbale Beteiligung an der Ensembleaktivität konkurriert, sondern auch eine Ablehnung des VORSCHLAGS und damit eine dispräferierte Handlung projiziert. Das (noch) Nicht-Akzeptieren von VORSCHLÄGEN (Houtkoop-Steenstra 1990) gehört aufgrund der starken Präferenz für Übereinstimmungen in Interaktionen (Sacks 1987) zu den dispräferierten zweiten Paarteilen (Pomerantz 1984; Schegloff 2007). Der Regisseur realisiert im vorliegenden Fall das Nicht-Akzeptieren des VORSCHLAGS der Schauspieler:in mithilfe einer indirekten positiven Bewertung „*was auch cool wär*“ (Z.006). Damit kann er mit einem (GEGEN)VORSCHLAG als neue, „modifizierte Aktivität“ (Stivers & Sidnell 2016: 153) ihren VORSCHLAG ablehnen, ohne ihr „face“ (Goffman 1955; Brown & Levinson 1987) zu bedrohen. Den pausierten Status seiner Einzelaktivität hält der Regisseur aufrecht, indem er seine rechte Hand den gesamten Turn über an der Taschenlasche hält und damit ein *engagement display* seiner Einzelaktivität anzeigt. Die etwa eine Sekunde andauernde gestische *Preparation*, die mit der Pseudocleft-Konstruktion emergiert, ist also zeitgleich der Beginn der Pause der Einzelaktivität, die der Regisseur erst mit dem Ende seiner verbalen Beteiligung an der VORSCHLAG-Ensembleaktivität wieder auflöst (Z.017, Abb. 6.4). Für den Regisseur besteht demnach eine gleichzeitige Relevanz zweier Aktivi-

täten, die er bearbeitet, indem er eine der Aktivitäten nicht abbricht, sondern pausiert. Dies erreicht er an dieser Stelle dadurch, dass er mit einer Hand die Tasche offenhält (=haptische Beteiligungsweise an der Einzelaktivität TASCHE AUSPACKEN und dadurch Relevanthalten der Aktivität), aber keine Gegenstände aus derselben holt (=keine Bearbeitung der Aktivität). Das er an dieser Stelle die Einzelaktivität und nicht die Ensembleaktivität pausierend zurückstellt, ist nicht zufällig, sondern ergibt sich interaktional daraus, dass die Schauspielerin mit ihrem VORSCHLAG eine Beteiligung an dieser Aktivität konditionell relevant setzt.

c) duales engagement display bzgl. der gleichzeitig relevanten Aktivitäten durch Aufteilen der Beteiligungsweisen (Z.017): Der Regisseur löst das Pausieren der Einzelaktivität auf, als sein Turn beendet ist und die Schauspielerin die verbale Beteiligung an der Ensembleaktivität wieder aufnimmt (Z.017). Ohne den Blickkontakt mit der Schauspielerin und damit sein *engagement display* bzgl. der Ensembleaktivität zu verändern, führt er dazu die linke Hand im Rahmen seiner haptischen Beteiligung am AUSPACKEN langsam in die *home position* (Kendon 1980) zurück, wo sie sich mit der rechten Hand trifft, die ein Brillenetui herausholt (Abb. 6.4).

Damit nutzt der Regisseur in dieser Sequenz seine linke Hand bei der gestischen Herstellung seines GEGENVORSCHLAGS, während seine rechte Hand im Rahmen seiner AUSPACK-Aktivität die Lasche seiner Tasche offenhält. Dies ist möglich, weil VORSCHLAGEN und AUSPACKEN unterschiedliche Beteiligungsweisen für ihre Realisierung benötigen. Auffällig ist, dass der Regisseur seine Einzelaktivität pausiert, noch *bevor* er mit der Schauspielerin überlappend um die Ensembleaktivität bzw. den Status des Rederechts konkurriert (Z.003) und sie erst wieder fortsetzt, *nachdem* sein GEGENVORSCHLAG abgeschlossen ist und die Schauspielerin ihm ein ANGEBOT unterbreitet (Z.017). Das legt einerseits einen gewissen Grad an Vorbereitung nahe, die der Regisseur aufwenden muss, um seinen für die Schauspielerin potentiell gesichtsbedrohenden GEGENVORSCHLAG zu realisieren. Andererseits zeigt es, dass die Einzelaktivität nicht zufällig, sondern in Relation zur Ensembleaktivität an einer interaktional funktionalen Stelle pausiert und fortgesetzt wird. Das Pausieren der Einzelaktivität erfolgt hier, um die multimodale Beteiligung an der Ensembleaktivität möglich zu machen. Nach Abschluss des Turns als verbale Beteiligungsweise wird die pausierte Aktivität fortgesetzt, sodass der Regisseur kurzzeitig simultan³⁴ in beide Aktivitäten involviert ist (per haptischer Beteiligungsweise an der Einzelaktivität und per visueller Beteiligungsweise via Blickkontakt an der Ensembleaktivität). Obwohl das

³⁴ Solche simultanen Koordinierungen werden in 5.3 eingehend beschrieben.

Pausieren der Einzelaktivität einen gewissen Grad an Vorbereitung bei der Einbettung in den interaktionalen Verlauf deutlich werden lässt, hat die pausierte Einzelaktivität lediglich (intrapersonell-koordinativen) Einfluss auf den pausierenden Regisseur, nicht aber in Bezug auf die interpersonelle Organisation mit der Ko-Interagierenden.

Diese Beobachtung verhält sich diametral zur interaktionalen Organisation im folgenden Ausschnitt. Dort erfolgt das Pausieren der Einzelaktivität RUCKSACK ABSETZEN nicht im Rahmen einer verbalen Beteiligung an einer Ensembleaktivität, sondern nach einer Adressierung. Im Transkriptausschnitt sind Schauspieler (SCM) und Hospitant (HOM) in eine BEGRÜßUNG involviert, während parallel dazu Schauspielerin (SCW), Hospitantin (HOW), Regieassistentin (ASS) und Videograph (VID) einen VORSCHLAG der Hospitantin erörtern, das gemeinsame Kind der Figuren an einer Operation sterben zu lassen.

Tab. 10: Pausieren der Einzelaktivität bei Beteiligung an der Ensembleaktivität durch SCM.

Transkript 7	a)	b)	c)	d)
Einzelaktivität: RUCKSACK ABSETZEN		<i>starten</i> ----->	<i>pausieren</i> -----	<i>engag. display</i> >----->
		haptische Beteiligungsw.	haptische Bindung	hapt. & vis. Beteiligungsw.
Ensembleaktivität: VORSCHLAGEN	<i>disengag.</i> <i>display</i> ----->	<i>engag. display</i> ----->	<i>engag. display</i> -----0	
		visuelle Beteiligungsw.	vis. & verb. Beteiligungsw.	

Der Schauspieler wird per Adressierung in diese Ensembleaktivität inkludiert, wobei er seine Einzelaktivität RUCKSACK ABSETZEN pausiert. Im Zuge der Pausierung beteiligt sich der Schauspieler visuell und verbal an der Ensembleaktivität (Tab. 10). Anders als im vorherigen Transkript 6 erfolgt das Pausieren der Einzelaktivität hier nicht zum primären Zweck einer intrapersonellen Koordinierung der (verbalen) Beteiligung, sondern im Rahmen einer interpersonellen Koordinierung bei inkludierender Adressierung an den Schauspieler. Diese Inkludierung in die Ensembleaktivität durch die Hospitantin lädt den Schauspieler in den gemeinsamen Interaktionsraum ein (Besch 1996; Droste & Günthner 2020; Hartung 2001). Dies erfolgt dabei zu einem Zeitpunkt, an dem der Schauspieler gerade eine durch ein *schisming* (Egbert 1993, 1997) ausgelöste Trennung der Interaktion in zwei parallele Interaktionsstränge aufgelöst hat und kurzzeitig kein Beteiligter einer Interaktion ist. Pausiert wird dabei nicht *mit* der Adressierung, sondern erst *nach* einer epistemischen Relevantsetzung der Beteiligung des

Schauspielers. Dies ist keineswegs verwunderlich, da die pronominale Adressierung in Mehrpersonen-Interaktionen zunächst immer ambig ist und weiterer Kontextualisierungshinweise zum Verständnis bedarf (vgl. Lerner 1996, 2003).

Transkript 7: Pausieren der Einzelaktivität RUCKSACK ABSETZEN bei Inkludierung in Ensembleaktivität VORSCHLAGEN³⁵

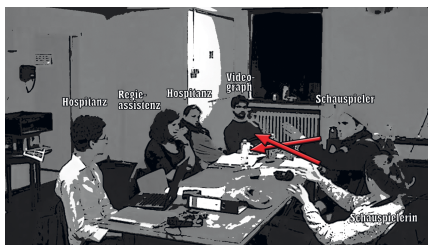


Abb. 7.1: Beteiligungsweise „über Kreuz“.



Abb. 7.2: SCM pausiert das Absetzen des Rucksacks.

001	VID	wenn das kind VORher tot ist dann- (--)	HOM	<u>hi;</u>
002		kommt natürlich eine ganz andere diskusSION zustande;	SCM	<u>hi;</u>
003	SCW	[ja natÜRlich;]		(--)
004	HOW	[kann ja ein] TRENNungsgrund sein;	HOM	<u>IS was,</u>
005		und danach ist beGEGnung mit euch beiden;	SCM	<u>hä (--) NE ne; (--)</u>
006	SCW	<u>und das kind kann ja trotzdem DA sein;</u> <Abb. 7.1		<u>hab da an dir vorBEIgeguckt;</u> <Abb. 7.1
007		<u>es kann ja AUFTreten als geist,</u>		<u>an diese plakATE da;</u>
008		<u>mit dir SPRECHen,</u>	HOM	<u>ach SO:;</u>
009	SCW	da kann man ja ganz viel @erZÄHlen über die BEIden;=so;		
	scm	@schaut auf Tisch----->		
010	HOW	ja * und @ du hast ja + Eben * in der diskussion schon gemeint, <Abb. 7.2		
	how	*nicken----->*		
	scm	-->@schaut zu HOW----->		
		+greift Rucksackgurte mit beiden Händen->		

³⁵ Die Transkription des *schiscing* orientiert sich an Egbert (1993). Ergänzend liefern unterstrichene Formatierungen Informationen über die simultanen Sprachbeiträge.

```

011      +es kann das ende einer Ehe sein;
scm      +hält Hände an Rucksackgurten-->
012      wenn das kind TOT ist;=glaub ich;
013 SCW    SCHAFFen sie_s (.) schaffen sie_s nich;
014 HOW    oder der TOD ist genau was euch wieder zusammenschweißt;
015 SCM    h°°° @(--@)
scm      -->@schaut auf Tisch->
016      da sind wir VORher auseinander; ← Abb. 7.3
017      [sozu]sagen;=oder was? (--@)
018 SCW    [hmhm]
019 SCM    die @diskussion hat uns entZWEIT,
scm      -->@schaut SCW an----->
020      und der TOD bringt uns wieder zusammen?
021 SCW    hmhm,
022 HOW    vielLEICHT;=ja;
023 SCM    @((lacht))
scm      @schaut auf Tisch-->>
024 SCW    geht (.) +geht WIRKlich; ← Abb. 7.4
scm      -->+setzt Rucksack ab-->>
025 SCW    ich hab auch mal ein STÜCK gesehen;
026      da ging_s total um_n KIND;
027      das KIND ist geSTORben;
028      das erste KIND?
030      und es wurd kein einziges mal erwÄHNT auf der bühne;

```



Abb. 7.3: SCM gestikuliert mit dem Rucksack.



Abb. 7.4: SCM setzt den Rucksack ab.

a) *disengagement display* nach Auflösen eines *schismings* (Z.001–009): Zu Beginn des Transkriptausschnitts (Z.001–8) sind zwei Ensembleaktivitäten innerhalb eines Interaktionsensembles beobachtbar, die parallel zueinander verlaufen. Dieses Phänomen, das Egbert (1993) als *schisming* konzeptualisiert, besteht hier zum einen aus der Bearbeitung des VORSCHLAGS durch Videograph, Hospitantin, Schauspielerin und Regieassistentin, die in dieser Sequenz zwar verbal abstinent

bleibt, aber ebenfalls ein visuelles *engagement display* bezüglich dieser Ensembleaktivität produziert. Zum anderen sind Schauspieler und Hospitant Beteiligte einer dyadischen Ensembleaktivität BEGRÜßUNG, in der sie aushandeln, dass der Schauspieler Plakate hinter dem Hospitanten fixiert und nicht den Hospitanten selber angeschaut hat. Die Parallelität der zwei Ensembleaktivitäten führt hier dazu, dass die Beteiligungsweisen an den jeweiligen Aktivitäten einander verbal überlappen (Z.001–8) und körperlich (gestisch bzw. proxemisch) überkreuzen (Abb. 7.1). Die Gleichzeitigkeit der parallelen Ensembleaktivitäten löst sich auf, nachdem Hospitant und Schauspieler ihre Aktivität zu einem Abschluss bringen (Z.008) und der Hospitant sich wieder seinem Laptop und damit seiner Einzelaktivität IM NEWSFEED LESEN zuwendet, während der Schauspieler seinen Blick auf den Tisch richtet (Z.009). Auch wenn die Möglichkeit besteht, dass der Schauspieler den Verlauf der Ensembleaktivität VORSCHLAGEN auditiv monitort, zeigt er weder Involvierung in die soeben aufgelöste Ensembleaktivität BEGRÜßUNG, noch bzgl. der fortdauernden VORSCHLAGS-Ensembleaktivität an. Er ist somit für kurze Zeit zwar Mitglied einer sozialen Situation (Goffman 1963), aber kein Mitglied einer Aktivität.³⁶

b) duales engagement display bzgl. beider ko-relevanter Aktivitäten (Z.009–010): Dieses *disengagement display* hält der Schauspieler aufrecht, bis er von der Hospitantin pronominal und mithilfe einer nickenden Kopfgeste (Goodwin 1980b; Stivers 2010) adressiert und damit in die Ensembleaktivität inkludiert wird („ja und du hast ja Eben in der diskussion schon gemeint,“, Z.010). Erst mit der Adressierung richtet sich der Schauspieler auf und schaut die Hospitantin an, was nach Egbert (1993:271) ein typisches Verfahren ist, mit der sich Teilnehmende wieder in auseinandergebrochene Interaktionen eingliedern. Den Blickkontakt mit der Hospitantin aufrechterhaltend fasst der Schauspieler innerhalb eines rhythmischen Schlags³⁷ nach der Adressierung mit beiden Händen die Gurte seines Rucksacks (Z.010), an denen er zwei weitere rhythmische Schläge später zieht (Abb. 7.2). Damit zeigt er sowohl via visueller Beteiligungsweise ein *engagement display* bzgl. der Ensembleaktivität an als auch Involvierung in die Startphase seiner Einzelaktivität per haptischer Beteiligungsweise.

³⁶ Mit Goffman (1963:69-73) gesprochen ist der Teilnehmendenstatus des Schauspielers hier der eines *self-involvements*: „While outwardly participating in an activity within a social situation, an individual can allow his attention to turn from what he and everyone else considers the real or serious world, and give himself up for a time to a playlike world in which he alone participates. This kind of inward emigration from the gathering may be called ‚away‘ [...].“

³⁷ Auer & Couper-Kuhlen (1994: 85–86) definieren Schläge folgendermaßen: „Sequenzen von Akzenten [werden] nach bestimmten Prinzipien zu rhythmischen Gestalten zusammengefaßt. Wir nennen Akzente, die in solchen Gestalten eine Rolle spielen, *Schläge*.“

c) *Pausieren der Einzelaktivität durch Aufrechterhalten der haptischen Bindung bei gleichzeitigem engagement display bzgl. der Ensembleaktivität via visueller und verbaler Beteiligungsweisen (Z.011–018)*: Anstatt jedoch in die Kernphase der Einzelaktivität überzugehen, pausiert der Schauspieler das ABSETZEN SEINES RUCKSACKS, während er mithilfe seiner Körperorientierung und dem Blickkontakt weiterhin Involvierung in die Ensembleaktivität anzeigt. Das Aktivitätspausieren erfolgt in jenem Moment, in dem die Hospitantin mit dem Hinweis „*schon gemeint*“ (Z.010) auf eine vorherige Beteiligung des Schauspielers an der VORSCHLAGS-Ensembleaktivität referiert und diese nun epistemisch relevant setzt. Der Schauspieler trägt dem Rechnung, indem er die Einzelaktivität pausiert und erst dann wieder fortsetzt, als er diese epistemische Relevanz als aufgehoben behandelt (Z.024). Bis zu diesem Zeitpunkt hält er die Einzelaktivität pausiert und durchgängig relevant, indem er seine Hände an den Rucksackgurten lässt und sich in dieser körperlichen Konfiguration neben verbalen Beiträgen (Z.015–23) auch gestisch an der Ensembleaktivität beteiligt (Abb. 7.3). Die pausierte Einzelaktivität bestimmt damit die Gestalt, mit der er sich gestikulierend an der Ensembleaktivität beteiligen kann.

d) *Fortsetzen der pausierten Einzelaktivität nach Abschluss der Ensembleaktivität (Z.019–030)*: Erst als der Schauspieler den gemeinsam erarbeiteten VORSCHLAG zusammenfasst („*die diskussion hat uns entZWEIT / und der TOD bringt uns wieder zusammen?*“, Z.019–20) und darauf sowohl von der Schauspielerin (Z.021) als auch der Hospitantin (Z.022) Bestätigungen erhält, setzt er seine pausierte Einzelaktivität fort (Z.024, Abb. 7.4). Dazu zieht er seine visuelle Beteiligungsweise von der Ensembleaktivität ab und reorientiert sich auf den Rucksack, den er auf im Rahmen seiner haptischen Beteiligungsweise auf den Boden stellt. Dies ist ebenfalls der Moment, den auch die Schauspielerin als Abschluss des VORSCHLAGS interpretiert, indem sie eine neue Ensembleaktivität initiiert, in der sie von einem ähnlichen Fall in einem anderen Theaterstück *BERICHTET* (Z.024–30). Nach der Pausierung der Einzelaktivität organisiert der Schauspieler seine Beteiligung hier, wie bereits der Regisseur im vorherigen Transkript 6, dergestalt, dass er trotz pausierter Einzelaktivität gestikulierend zur Ensembleaktivität beitragen kann (Abb. 7.3). Anders als der Regisseur, der eine Hand zum Pausieren und die andere zum Gestikulieren verwendet, macht der Schauspieler beim Gestikulieren von beiden Händen Gebrauch, während sie die Einzelaktivität in der Startphase pausiert halten. Das Aufrechterhalten der Relevanz der pausierten Einzelaktivität wird dadurch in die Gestalt seiner multimodalen Beteiligung an der Ensembleaktivität integriert und erst wieder aufgelöst, als die Ensembleaktivität von den Teilnehmenden als abgeschlossen behandelt wird (Tab. 10).

Sowohl in Transkript 6 als auch in Transkript 7 organisieren die Pausierenden ihre multimodalen Gestalten so, dass sie mithilfe von Blickkontakt, Körperorientierung, Gestik und verbalen Beiträgen durchgängig *engagement displays* bzgl. der Ensembleaktivität anzeigen können. Darin unterscheidet sich das folgende Transkript 8, in dem im Unterschied zu Transkript 6 und Transkript 7 die Ensembleaktivität zugunsten einer Einzelaktivität pausiert wird. In diesem Ausschnitt formuliert die Schauspielerin einen VORSCHLAG bzgl. der Inszenierung, während sie ihren MANTEL AUSZIEHT. Bei diesen beiden Aktivitäten werden keine Beteiligungsweisen doppelt benötigt, weshalb die Aktivitäten zunächst strukturell kompatibel sind. Dass es in der folgenden Sequenz an zwei Stellen zum Pausieren der Ensembleaktivität kommt, hat damit zu tun, dass Probleme beim Vollzug der Einzelaktivität auftreten: Zuerst muss ein Ablageort lokalisiert werden und danach verfängt sich der Arm im Mantelärmel. Beide Probleme bedürfen zum Bearbeiten eine visuellen Beteiligungsweise seitens der Schauspielerin. Das Pausieren der Ensembleaktivität realisiert die Schauspielerin bei beiden Stellen, indem sie die visuelle Beteiligungsweise von dieser Aktivität abzieht und auch die verbale Beteiligung einstellt, aber in ihrer syntaktischen Projektion bzw. epistemischen Rahmung eine Fortsetzung des verbalen Beitrags und damit der Ensembleaktivität erwartbar macht.

Tab. 11: Pausieren der der Ensembleaktivität bei Realisierung der Einzelaktivität durch SCW in Z.002 & 007.

Transkript 8			
Einzelaktivität: AUSZIEHEN	<i>engagement display</i> -----> haptische Beteiligungsweise	<i>engagement display</i> -----> haptische & visuelle Beteiligungsweisen	<i>engagement display</i> -----> haptische Beteiligungsweise
Ensembleaktivität: VORSCHLAGEN	<i>engagement display</i> -----> visuelle & verbale Beteiligungsweisen	<i>pausieren</i> ----- epistem. Rahmung / syntak. Projektion	<i>engagement display</i> >-----> visuelle & verbale Beteiligungsweisen

Ebenfalls Teil des Interaktionsensembles sind die Hospitantin, die ihren TEE ZUBEREITET, der Hospitant, der an seinem Laptop GOOGELT, der Videograph, der an seinem Laptop arbeitet und dort DATEIEN KONVERTIERT sowie die Regieassistentin, die als einzige in keine Einzelaktivität involviert ist. Als Konsequenz aus diesen Involvierungen ergibt sich für die Ensembleaktivität ein eingeschränkter Teilnehmendenkreis, bei dem lediglich die Regieassistentin durchgehend ein *engagement display* bzgl. der Ensembleaktivität anzeigt. Während Hospitant und

Hospitantin keine solche Involvierung anzeigen, wechselt der Videograph zwischen seiner visuellen Orientierung auf den Laptop und die Schauspielerin. Er macht damit deutlich, dass seine Laptop-Einzelaktivität und die Ensembleaktivität strukturell bzgl. des *engagement displays* hinsichtlich der visuellen Beteiligungsweise inkompatibel sind. Auffällig ist dabei, dass diese Orientierungswechsel in solchen Momenten geschehen, in denen die Schauspielerin verbale Pausen realisiert und damit die Ensembleaktivität kurzzeitig pausiert.

Transkript 8: Pausieren der verbalen Beteiligung an der Ensembleaktivität VORSCHLAGEN beim Aufrechterhalten der Einzelaktivität MANTEL AUSZIEHEN

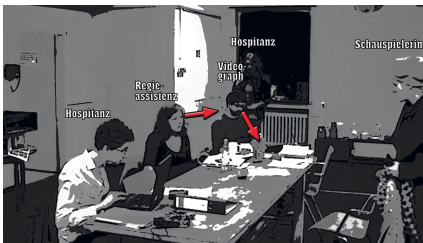


Abb. 8.1: SCW zieht den Reißverschluss herunter.

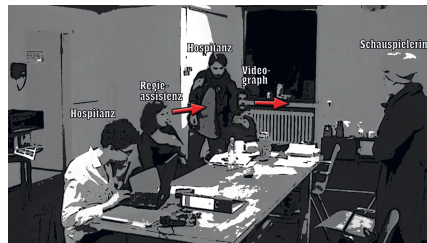


Abb. 8.2: SCWs linke Hand verfängt sich im Mantelärmel.

```

001  SCW  &@aber ANgenommen;=ne?
      ass  &schaut zu SCW----->
      vid  @schaut zu SCW----->
002  %wir reden ja immer von diesem JUNGEn;%(0.15)@(0.11)
      vid  -->@Blick zu Laptop->
      scw  %-schaut Richtung ASS----->%schaut auf Stuhl-->
003  %den es GIBT;=ne? <Abb. 8.1
      scw  %-schaut VID an-->
004  oder NICH gibt; +(-->)
      scw  +beginnt Mantel zu öffnen-->
005  <<f>ne?> @(-)
      vid  -->@schaut zu SCW->
006  WIE wäre es denn wenn wir wirklich den FALL hätten, <Abb. 8.2
007  +(0.23) @ (0.51) + <Abb. 8.3
      scw  +zieht Reißverschluss herunter, öffnet Mantel-->
      vid  -->@schaut auf Laptop-->
008  dass@ dieser JUNGe stirbt; (-->) <Abb. 8.4
      vid  -->@schaut SCW an----->
009  also dass es wirklich um % diesen @ EInen jungen geht (-) der-
      vid  -->@schaut auf Laptop----->
      scw  -->%schaut zu Ärmel----->

```



```

010      %der EHRgeiz der eltern bringt das kind um. (--)
      SCW %schaut Richtung ASS----->>>
011 SCW  und das [gibt_s dann am ende zu] verAN-
012 ASS      [ja::--          ]
013 SCW  =also man erzählt so RÜCKblickend;=eher;

```

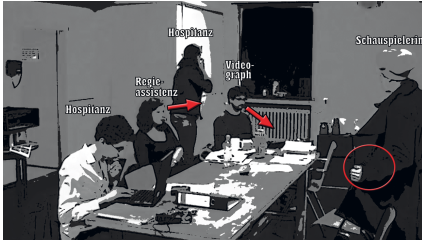


Abb. 8.3: VID löst den Blickkontakt mit SCW auf.

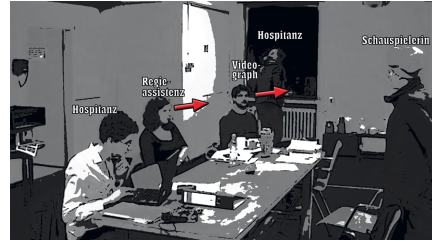


Abb. 8.4: VID schaut zu SCW.

a) *Erstes Pausieren der Ensembleaktivität durch Abzug der verbalen und visuellen Beteiligungsweisen bei gleichzeitiger Fortsetzungsprojektion via epistemischer Rahmung (Z.001–003):* Während die Schauspielerin sich zu ihrem Platz am Tisch bewegt und ihren Rucksack abstellt, verweist sie auf den *common ground* (Clark 1996, 2006; Clark, Schreuder & Buttrick 1983) der Beteiligten und stellt damit den epistemischen Rahmen ihres VORSCHLAGS her (Z.001–3). Im Verlauf dessen erhält sie von der Regieassistentin und dem Videographen, die sie beide anschauen, *engagement displays* (Z.001). Während die Regieassistentin dieses *display* die gesamte Sequenz über beibehält, wendet der Videograph sich wieder seiner Einzelaktivität zu, als die Schauspielerin eine kurze verbale Pause einlegt (Z.002). Durch die epistemische Rahmung macht sie an dieser Stelle einen Turnabschluss unwahrscheinlich und eine Fortsetzung ihres Interaktionsbeitrags erwartbar. Die Regieassistentin, die neben der Schauspielerin zu diesem Zeitpunkt als einzige Beteiligte Involvierung anzeigt (Abb. 8.1), trägt dem Rechnung, indem sie den Turn der Schauspielerin trotz der Abschlussmarkierung in Form der *tag question* (Heritage & Raymond 2005) „ne“ (Z.003) als nicht abgeschlossen behandelt und bis auf das *engagement display* keine weiteren Beteiligungsweisen (wie Nicken oder verbale Beteiligung) realisiert. Während also der Videograph die verbale Pause als Slot interpretiert, in dem er sich von der Ensembleaktivität zurückziehen und sich seiner Einzelaktivität zuwenden kann, verbleibt die Regieassistentin in ihrem visuellen *engagement display*. Dies behält sie auch dann bei, als die Schauspielerin nach Ausbleiben einer Reaktion der Ko-Interagierenden ihre verbale Beteiligung zunächst inkrementell erweitert, dann abermals pausiert (Z.004) und im Rahmen ihrer Einzelaktivität MANTEL AUSZIEHEN ihren Mantel zu öffnen beginnt.

b) *Zweites Pausieren der Ensembleaktivität durch Abzug der verbalen und visuellen Beteiligungsweisen bei gleichzeitiger Fortsetzungsprojektion via syntaktischer Projektion (Z.004–009)*: Die Pause der verbalen Beteiligung an der Ensembleaktivität mit dem Start der Einzelaktivität würde den anderen Interagierenden die Möglichkeit eröffnen, an dieser Stelle den *common ground* zu ratifizieren. Als dies abermals nicht geschieht, produziert die Schauspieler:in einen prosodisch auffälligen (erhöhte Lautstärke, stark steigende Intonation) Diskursmarker „ne?“ (Z.005), die die Aufmerksamkeit der Anwesenden einfordert (vgl. Hagemann 2009; König 2017). Im Unterschied zum ersten *ne* evoziert die Schauspieler:in hier die Aufmerksamkeit des Videographen. Dieser pausiert seine Einzelaktivität und schaut sie an (Z.005, Abb. 8.2). Mit zwei auf sie orientierten Beteiligten führt die Schauspieler:in nun ihre Idee aus, der Junge könnte sterben (Z.006), während sie weiterhin im Zuge ihrer Einzelaktivität ihren Mantel öffnet. Als die Schauspieler:in daraufhin abermals ihre verbale Beteiligung pausiert (Z.007), hält der Videograph zunächst für ca. 0.2 Sekunden den Blickkontakt, bevor er seinen Blick wieder auf seinen Laptop richtet und damit seine Involvierungsanzeige bzgl. der Ensembleaktivität auflöst (Abb. 8.3). Dass seine Beteiligung an der Ensembleaktivität zumindest hier eng mit der verbalen Beteiligung der Schauspieler:in zusammenhängt, wird deutlich, als der Videograph seinen Blick der Schauspieler:in zuwendet, sobald diese ihre verbale Beteiligung wieder aufnimmt (Z.008, Abb. 8.4). Dieses *engagement display* hält der Videograph aufrecht, bis die Schauspieler:in ihren VORSCHLAG zu einem möglichen Abschluss bringt und ihn im Folgenden als dyadische Ensembleaktivität mit der Regieassistentin weiterbearbeitet. Das prosodische wie auch das syntaktische Format der Äußerung „WIE wäre es denn wenn wir wirklich den FALL hätten,“ (Z.006) macht an dieser Stelle für die Teilnehmenden erwartbar, dass die Schauspieler:in ihren Turn und damit ihre verbale Beteiligung an der Ensembleaktivität nach der auf diese TCU folgenden Pause, fortsetzt. Sowohl die leicht steigende prosodische Kontur der Äußerung als auch der unvollständige Konditionalsatz projizieren die zeitnahe Fortsetzung (bzw. den Abschluss) des Beitrags. Solange dies nicht eingelöst wird, kann die Aktivität als pausiert gelten. Diese Interpretation der pausierten Ensembleaktivität wird von der Regieassistentin geteilt, indem sie die Ensembleaktivität nicht als abgebrochen behandelt, sondern via visueller Beteiligungsweise weiterhin ein *engagement display* bzgl. dieser Aktivität produziert. Im Gegensatz dazu nutzt der Videograph die Pause, um seine eigene pausierte Einzelaktivität wieder zu bearbeiten.

Damit kommt es in dieser Sequenz an zwei Stellen zu Veränderungen in der Teilnehmendenrahmung, die mit verbalen Beteiligungspausierungen in Zusammenhang gebracht werden können: Z.002 und Z.007. Bei erstgenannter Stelle bricht

der Videograph sein visuelles *engagement display* nach 0.15 Sekunden ab, das er erst wieder aufnimmt, als die Schauspielerin auf eine *tag question* zurückgreift. Auffällig ist hier, dass der Videograph seinen Blick erst senkt, als die Schauspielerin dies auch tut. Umso interessanter ist die zweite Stelle (Z.007) im direkten Vergleich dazu. Denn auch hier zieht sich der Videograph nach 0.23 Sekunden zurück, als die verbale Beteiligung der Sprecherin ausbleibt und die Schauspielerin stattdessen ihre Einzelaktivität bearbeitet. Anders als in der Zeile 002 erhält er hier aber durchgängig den Blick der Sprecherin. Dass seine Involvierungsorientierung an dieser Stelle eng mit dem verbalen Pausieren der Beteiligung der Schauspielerin an der Ensembleaktivität zusammenhängt, wird deutlich, als er seine visuelle Involvierungsanzeige in genau dem Moment wieder verändert, in dem die Schauspielerin ihren Turn fortsetzt. Damit hat sowohl das Pausieren als auch das Fortsetzen der Ensembleaktivität Einfluss darauf, wie und wann der Videograph seine Involvierung organisiert. Diese durch multiple Aktivitäten geprägte Beteiligungsweise des Videographen unterscheidet sich stark von der monoaktiven Beteiligung der Regieassistentin, die die Rederecht innehabende Schauspielerin durchgängig anschaut (vgl. Goodwin 1979, 1980a; Goodwin 1980b; Goodwin 1984; Lerner 2003). Damit wird deutlich, welche Bedeutung die Pausierungen der Ensembleaktivität für die interaktionale Struktur der sozialen Situation haben: Sie ermöglichen den Teilnehmenden Slots, in denen sie Einzelaktivitäten bearbeiten können (z. B. am Computer arbeiten, einen Mantelablageort finden oder einen Ärmel aus einem Mantel befreien), ohne dass die Relevanz der Ensembleaktivität dadurch aufgehoben werden würde. Wie Hoey (2015, 2018b) anhand von Videodaten zeigt, sind verbale Pausen keinesfalls auf Nicht-Sprechen reduzierbar, sondern tragen Anteil an der intersubjektiven Organisation multimodaler Interaktionen. Darüber hinaus zeigt die Analyse von Transkript 8, dass verbale Pausen als Verfahren zur Pausierung einer Ensembleaktivität³⁸ in enger Relation zur Koordinierung von Einzelaktivitäten stehen. Pausierungen bzw. Fortsetzungen pausierter Ensembleaktivitäten haben Auswirkungen auf die Teilnehmendenrahmung und liefern einen Hinweis darauf, dass an diesen Stellen eine kurzzeitige Veränderung im Relevanzsystem der multiplen Aktivitäten durch die Interagierenden bearbeitet wird. Das Ausbleiben der verbalen Beteiligung an der Ensembleaktivität zieht hier eine Veränderung im *participation framework* nach sich, die dadurch mitkonstituiert wird, dass die Schauspielerin die Pausierung nicht explizit als solche mar-

38 An dieser Stelle könnte der Eindruck entstehen, Ensembleaktivitäten würden primär durch die verbale Beteiligung konstituiert. Obwohl dies auf viele der in diesem Kapitel besprochenen Aktivitäten (z. B. VORSCHLAGEN oder BERICHTEN) zutreffen mag, werden später in diesem Kapitel mit AUSHÄNDIGEN DER AKTUELLEN STÜCKFASSUNG und mit TANZEN in Kapitel 6 ebenfalls zwei sprachfreie Ensembleaktivitäten vorgestellt.

kiert. Bei Keisanen, Rauniomaa & Haddington (2014) werden solche Pausierungen mit „wait“ oder „hang on“ als pausiert gekennzeichnet, was es den Ko-Teilnehmenden ermöglicht, sich auf den pausierten Zustand der gemeinsamen Aktivität einzustellen und die Pausierungen mitherkzustellen. In ihrem 36-stüdigen Korpus konnten Keisanen, Rauniomaa & Haddington (2014) lediglich 30 Vorkommen von (Ensemble-)Aktivitätspausierungen in Situationen mit multiplen Aktivitäten beobachten, was einen Eindruck davon vermittelt, wie selten Ensembleaktivitäten zugunsten von Einzelaktivitäten pausiert werden. Dies lässt sich damit erklären, dass Einzelaktivitäten deutlich einfacher zu pausieren sind als Ensembleaktivitäten, da pausierte Beteiligungsweisen an Ensembleaktivitäten für andere Beteiligte von Aktivitätsabbrüchen (siehe 5.1) kaum unterscheidbar sind, wenn keine Involvierungsmarker verwendet werden (siehe 5.3). Pausierte Einzelaktivitäten ermöglichen den Teilnehmenden eine Bandbreite an multimodalen Beteiligungsweisen an den Ensembleaktivitäten (Transkripte 6 & 7), während pausierte Ensembleaktivitäten den Interaktionsfluss zum Erliegen bringen und sich auf die Teilnehmendenrahmung auswirken können (Transkript 8).

Tab. 12: Schema einer Aktivitätspausierung bei multiplen Aktivitäten.

Aktivität 1	<i>engagement display</i> ----->	<i>Pausieren durch Fortsetzungsprojektion</i> -----	<i>engagement display</i> >----->
	z. B. haptische Beteiligungsweise	z. B. haptische Bindung	z. B. haptische Beteiligungsweise
Aktivität 2	<i>engagement display</i> ----->	<i>engagement display</i> ----->	<i>engagement display</i> ----->
	z. B. visuelle & Beteiligungsweise	z. B. visuelle & verbale Beteiligungsweisen	z. B. visuelle & Beteiligungsweise

Die Aktivitätspausierungen in den Transkripten 6–8 haben gemein, dass die Interagierenden (im Unterschied zu Aktivitätsabbrüchen in 5.1) durchgängig *engagement displays* bezüglich der konkurrierenden Aktivität aufrechterhalten, während sie die pausierte Aktivität währenddessen simultan relevant halten. Das Relevanthalten wird erreicht, indem die Teilnehmenden eine konstante Fortsetzungsprojektion leisten, die sich für Einzel- und Ensembleaktivitäten unterscheidet. Zum Pausieren von Einzelaktivitäten werden zentrale Handgriffe der Aktivität angehalten, während mindestens ein Element darauf hinweist, dass die Aktivität (jederzeit) wiederaufgenommen werden kann (z. B. indem die Lasche der Tasche mit einer Hand offengehalten wird oder indem der Rucksack nicht abgesetzt wird, während weiterhin die Hände die Riemen umfasst halten). Da Ensembleaktivitäten als eher interpersonell koordinierte und intersubjektiv ausgehandelte

Einheiten im Gegensatz zu den vorrangig intrapersonell koordinierten Einzelaktivitäten immer auf die reflexive Mitarbeit der Teilnehmenden angewiesen sind, haben Pausierungen von Ensembleaktivitäten zugunsten von Einzelaktivitäten mehr oder weniger starke Auswirkungen auf die Teilnehmendenkonstellation. In Transkript 8 pausiert die Schauspielerin die Ensembleaktivität, indem sie die verbale Beteiligung kurzzeitig anhält. Dass es sich hier um keine Abbrüche, sondern um Pausierungen handelt, die eine zeitnahe Fortsetzung der verbalen Beteiligung projizieren, wird mit dem Blick auf das Turndesign hinsichtlich prosodischer und/oder syntaktischer Formate deutlich (Transkript 8). Die Pausierung einer multiplen Aktivität wird *in situ* durch die Fortsetzungsprojektion als solche *accountable* gemacht und in der Projektion ihrer zeitnahen Fortsetzung der Aktivität erkennbar.

5.2.2 Fortsetzung einer pausierten Aktivität bei simultaner Beteiligung an anderer Aktivität

Um pausierte Aktivitäten fortzusetzen, werden von den Teilnehmenden diejenigen Beteiligungsweisen reaktiviert, die für das Aufrechterhalten der Fortsetzungsprojektion verwendet werden. Diese Reaktivierungen erfolgen in den folgenden drei Fällen an interaktional relevanten Stellen, wenn Interagierende den aufrechterhaltenen Aktivitäten einen abgeschlossenen Zustand zuschreiben, z. B. wenn eine Ensembleaktivität abgebrochen (Transkript 9), die konditionelle Relevanz eingelöst (Transkript 10) oder eine Handlungssequenz gemeinsam zu Ende gebracht wurde (Transkript 11).

Im ersten der an dieser Stelle diskutierten Fortsetzungsfälle pausiert der Schauspieler seine Einzelaktivität *JACKE ABLEGEN*, die er primär per haptischer Beteiligungsweise vollzieht, während er per visueller und verbaler Beteiligungsweise an einer Ensembleaktivität partizipiert. Diese beinhaltet Eigenschaften einer *ALLTAGSERZÄHLUNG* (Quasthoff 1980, 1981; Gülich 1980, 2008; Kotthoff 2011; Schumann et al. 2015) wie das pointierte Wiedergeben eines zurückliegenden Ereignisses und das prosodische Markieren fremder Rede. Ebenfalls Mitglied dieser Ensembleaktivität ist der Regisseur, der seine Einzelaktivität *AUSPACKEN* zugunsten einer Beteiligung an der Ensembleaktivität pausiert, sowie die Schauspielerin, die in einem längeren Beitrag von einem Gespräch mit ihrer Mutter *ERZÄHLT*. Beide Teilnehmer zeigen ihr mithilfe von Blickkontakt, Lächeln und Lachpartikeln als *engagement display* an, dass sie sich als Beteiligte der *ALLTAGSERZÄHLUNG* verstehen. Die Schauspielerin reagiert auf diese Involvierungsanzeigen und wechselt ihren Blick zwischen den Interaktionspartnern.

Tab. 13: Fortsetzen der pausierten Einzelaktivität bei Abbruch der Ensembleaktivität durch SCM.

Transkript 9	a)	b)	c)	d)
Einzelakti- vität: JACKE ABLEGEN	<i>engag. display</i> -----> haptische Betei- ligungsweise	<i>Fortsetzungsproj.</i> ----- haptische Bindung	<i>Fortsetzungsproj.</i> ----- haptische Bindung	<i>Fortsetzung nach Relevanzverände- rung</i> >-----> hap. & vis. Beteiligungsweise
Ensemble- aktivität: ALLTAGSER- ZÄHLUNG		<i>engag. display</i> -----> vis. & verb. Beteiligungsweise	<i>engag. display</i> -----x Auflösen der vis. & verb. Beteil.	

Im Verlauf der Interaktion konkurrieren der Regisseur und der Schauspieler um das Rederecht und damit um die verbale Beteiligungsweise an der Ensembleaktivität. Der Schauspieler verliert diesen Wettstreit. In der Folge zieht er sich aus der Ensembleaktivität zurück, indem er seine visuelle und verbale Beteiligung von ihr abzieht und seine pausierte haptische Beteiligungsweise der Einzelaktivität JACKE ABLEGEN fortsetzt (Tab. 13). Der Transkriptausschnitt setzt damit ein, wie die Schauspielerin erzählt, ihre Mutter habe eine plötzliche Meinungsänderung zu Kinderoperationen gehabt, die sie nun nicht mehr ab 10 Jahren, sondern sofort nach der Geburt durchführen lassen wollen würde.

Transkript 9: Fortsetzung der pausierten Einzelaktivität JACKE ABLEGEN bei Rückzug aus Ensembleaktivität ALLTAGSERZÄHLUNG



Abb. 9.1: SCW ERZÄHLT REG & SCM von ihrer Mutter.

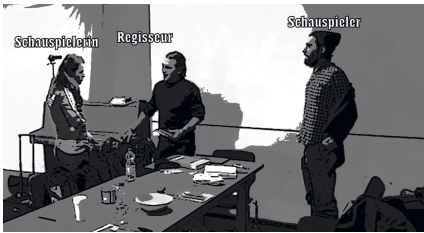


Abb. 9.2: REG und SCM pausieren ihre Einzelaktivitäten.

001 SCW +ja also wie auf einmal so_n TICK;=weißte, ← Abb. 9.1
scw +schaut REG an----->
002 <<tiefere Stimme>@ne ne ich würd das jetzt +nich mit %ZEHN,
scw -->+schaut SCM an->

```

scm                                @schaut SCW an----->
reg                                %schaut
                                   SCW an-->

003    und ich würd das jetzt (--)+direkt
scw                                -->+schaut REG an-->
      nach der geBURT? (--)< Abb. 9.2
004    kein SCHMERZempfinden,
005    und da TUST du der menschheit noch was GUTES mit;>
006    + (2.0) + (2.0) +
scw    +schaut REG an+ schaut SCM an+
007    REG    aber is doch% GUT;
reg     -->%schaut auf Tisch->
008    SCW    %ja ALso-
reg     %schaut SCW an->
009    [aber die HAT_s- ]
010    SCM    ab[er hast du sie ge]+FRAGT,
scw     schaut auf Tisch---->+schaut SCM an->
011    REG    [sach (---) ]
012    SCM    [was SAGT se denn, ]
013    REG    [ja mama (.) + WIChtig, ] < Abb. 9.3
scw     -->+schaut REG an----->>
014    SCM    [ja WENN man (-)@ ?äh- ] < Abb. 9.4
scm     -->@schaut auf Kaffeekanne->
015    SCW    ja sie hat noch mal geFRAGT,
016    und ich hab halt geSAGT,
017    dass es halt sehr komplex ähm is,

```

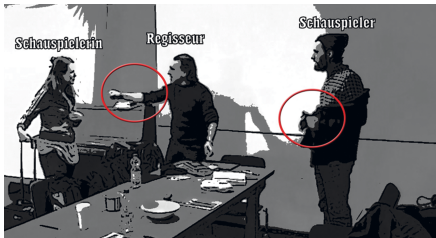


Abb. 9.3: REG und SCM gestikulieren.

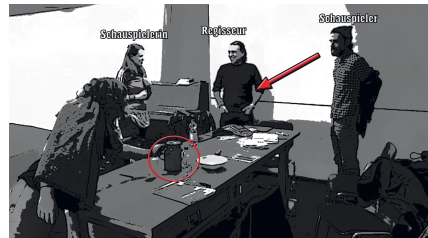


Abb. 9.4: SCM orientiert sich auf die Kaffeekanne.

a) *engagement display bzgl. der Einzelaktivität via haptischer Beteiligungsweise (Z.001–002):* Die Schauspieler:in bewertet eine überraschende Einstellungsänderung ihrer Mutter als „TICK“ (Z.001), was sie mit einer vor ihrem Kopf schüttelnden Handbewegung illustriert (Abb. 9.1). Sie schaut dabei den Regisseur an, der den Blickkontakt nicht erwidert, sondern auf seine Tasche orientiert ist, in der er im Rahmen seiner AUSPACK-Einzelaktivität mit seiner rechten Hand tastet.

Der Schauspieler ist der Schauspielerin mit dem Rücken zugewandt und legt seinen Mantel über einen Stuhl (Abb. 9.1). Obwohl keiner ihrer Interaktionspartner ihr Involvement in die von ihr initiierte Ensembleaktivität anzeigt, bedient sich die Schauspielerin keiner (Äußerungs-)Pausen oder (Äußerungs-)Neustarts (Goodwin 1980a), um eine Orientierung auf die Ensembleaktivität zu elizitieren.³⁹ Als die Schauspielerin mit prosodisch modulierter Stimme als „narrativem Effekt“ (Kotthoff 2011) die fremde Rede ihrer Mutter wiedergibt (Z.002), dreht sich zunächst der Schauspieler um, der sich auf die Schauspielerin und damit erkennbar auf die Ensembleaktivität orientiert und dabei seine Jacke AUSZIEHT. Nur knapp danach hebt auch der Regisseur seinen Kopf, nimmt Blickkontakt mit der Schauspielerin auf und holt unterdessen zwei Notizbücher aus seiner Tasche.

b) Pausieren der Einzelaktivität durch Fortsetzungsprojektion via haptischer Bindung mit dem Fokusobjekt bei gleichzeitigem engagement display bzgl. der Einzelaktivität via visueller und verbaler Beteiligungsweisen (Z.003–011): Mit der Wiedergabe der Rede der Mutter, diese würde die Operation „direkt nach der geBURT“ (Z.003) durchführen, pausieren Regisseur und Schauspieler beide nahezu simultan ihre Einzelaktivitäten, indem beide in ihrer Gestalt einfrieren: Der Regisseur hält weiterhin die Notizbücher mit der linken Hand, während die rechte Hand die Tasche offenhält. Der Schauspieler hat derweil die Jacke in der Kernphase der Aktivität auf „halbe Höhe“ heruntergezogen (Abb. 9.2). Das Pausieren ist an dieser Stelle möglich, da weder Regisseur noch Schauspieler für den Vollzug der Einzelaktivitäten Beteiligungsweisen verwenden, die auch in der Ensembleaktivität eingesetzt werden könnten. Die haptische Beteiligungsweise ist damit strukturell kompatibel mit der visuellen und der verbalen Beteiligungsweise der Ensembleaktivität. Die pausierte Einzelaktivität gibt den Interagierenden die Möglichkeit, Blickkontakt mit anderen Beteiligten der Ensembleaktivität aufzunehmen. In der analysierten Sequenz orientieren sich Regisseur und Schauspieler jeweils auf die erzählende Schauspielerin und konkurrieren um den Blickkontakt mit ihr. Eine Orientierung aufeinander bzw. Blickkontakt miteinander findet nicht statt. Beide pausieren ihre Einzelaktivitäten nahezu gleichzeitig und zeigen damit unabhängig voneinander eine veränderte Relevanz der als abgeschlossen behandelten ERZÄHLUNG an, die nun auch verbale Beteiligungen der Zuhörenden ermöglicht. Diese pausierte Gestalt der Einzelaktivitäten halten beide Interagierende bis zum Ende der Redewiedergabe (Z.005) und

³⁹ Möglicherweise waren die vorherigen lachenden und lächelnden Reaktionen von Regisseur und Schauspieler Beteiligungsanzeige genug, damit die Schauspielerin an dieser Stelle trotz *engagement display* bzgl. in die jeweiligen Einzelaktivitäten eine Involvement in die Ensembleaktivität annehmen kann.

anschließenden verbalen Pause (Z.006) aufrecht. In dieser 4-sekündigen Phase verbaler Abstinenz schaut die Schauspieler*in zunächst den Regisseur und danach den Schauspieler an. Sie evokiert damit eine Bewertung ihrer Erzählung, die durch den Regisseur eingelöst wird. Seine pausierte Gestalt aufrechterhaltend realisiert dieser eine positive Bewertung „*aber is doch GUT*“ (Z.007). Als die Schauspieler*in beginnt, darauf verbal einzugehen (Z.008) und sich kurz von ihren beiden Interaktionspartnern abwendet, nutzt der Regisseur diesen unterbrochenen Blickkontakt dafür, seine pausierte Einzelaktivität wiederaufzunehmen, die Notizbücher abzulegen und die Einzelaktivität AUSPACKEN abzuschließen (Z.007). Damit lässt sich an dieser Stelle die Funktion der Pausierung ableiten: Der Regisseur pausiert die Einzelaktivität genau an der Stelle, an der er neben der haptischen auch auf eine visuelle Beteiligungsweise zurückgreifen muss, um den Ort zu lokalisieren, an dem er das AUSGEPACKTE Objekt ablegen kann. Da diese visuelle Beteiligungsweise mit der visuellen Beteiligung an der Ensembleaktivität strukturell inkompatibel ist, stellt der Regisseur diese Beteiligungsweise und damit den Vollzug der Aktivität solange zurück, bis die visuelle Beteiligungsweise im Rahmen der Ensembleaktivität (kurzzeitig) nicht benötigt wird. Im Gegensatz dazu behält der Schauspieler seine pausierte Gestalt und damit auch seine visuelle Beteiligungsweise bei, wodurch er anzeigt, dass er die Ensembleaktivität situativ in Bezug zu seiner Einzelaktivität priorisiert. Neben der visuellen Beteiligungsweise versucht der Schauspieler auch im Rahmen der verbalen Beteiligungsweise fragend an der Ensembleaktivität teilzunehmen. Allerdings überlappt er zunächst mit der Schauspieler*in (Z.009/10), woraufhin er die Frage reformuliert (Z.012), die aber diesmal mit einer Äußerung des Regisseurs überlappt (Z.011).

c) Auflösen des engagement displays bzgl. der Ensembleaktivität via Abzug der verbalen und visuellen Beteiligungsweisen bei fortbestehendem Pausieren der Einzelaktivität via haptischer Bindung mit dem Fokusobjekt (Z.012–14): Auch der dritte Versuch des Schauspielers, sich verbal an der Ensembleaktivität zu beteiligen, resultiert in einer Überlappung mit dem Regisseur (Z.013/14). Regisseur und Schauspieler konkurrieren somit an dieser Stelle um das Rederecht und um den Blickkontakt mit der Schauspieler*in. Beide Konkurrierenden wählen die gleiche Strategie, um Rederecht und Blickkontakt zu erhalten, indem beide anfangen zu gestikulieren. Allerdings fällt die Geste des Schauspielers, der weiterhin seine Jacke im Rahmen seiner AUSZIEH-Aktivität festhält, deutlich kleiner aus, als die einem Faustschlag ähnliche Handbewegung des Regisseurs (Abb. 9.3). Die Schauspieler*in wendet daraufhin den Blick vom Schauspieler ab und orientiert sich auf den Regisseur. Der Schauspieler kommentiert den verlorenen Wettstreit um das Rederecht mit einem durch Glottalverschluss auffälligen *change-of-state token* (Heritage 1984; Imo 2009) „*äh*“ (Z.014), noch bevor

der Regisseur seine TCU abgeschlossen hat. Der Schauspieler zeigt damit an, dass er die Auswahl des nächsten Sprechers über den Blickkontakt als abgeschlossen betrachtet.

d) Fortsetzen der Einzelaktivität durch Wiederaufnahme der haptischen Beteiligungswiese bei disengagement display bzgl. der Ensembleaktivität durch visuelle Reorientierung (Z.015–017): Als die Schauspielerin ihre ALLTAGSERZÄHLUNG wiederaufnimmt (Z.015–17), wendet sich der Schauspieler per *body torque* von der Schauspielerin zur Regieassistentin, die eine Kaffeekanne auf den Tisch stellt, während er gleichzeitig seine pausierte AUSZIEH-Einzelaktivität fortsetzt und auf diese Weise sein *engagement display* bzgl. der Ensembleaktivität ALLTAGSERZÄHLUNG auflöst (Abb. 9.4). Die Fortsetzung realisiert der Schauspieler hier also nicht, weil seine Einzelaktivität neue Relevanz gewonnen hätte, sondern weil die ko-relevante Ensembleaktivität aufgrund seiner verhinderten verbalen Beteiligung situativ weniger relevant für ihn wird. Er depriorisiert daraufhin die Ensembleaktivität und setzt seine Einzelaktivität fort. Die Fortsetzung der Einzelaktivität erfolgt damit ab dem Moment, ab dem sich der Schauspieler aus der Ensembleaktivität zurückzieht und damit seine Beteiligung an ihr abbricht. Die Fortsetzungsprojektion der „auf halber Höhe“ gehaltenen Jacke wird eingelöst, sobald der Anlass zur Pausierung (=Möglichkeit der Beteiligung an der Ensembleaktivität) nicht mehr relevant ist. Ohne eine gleichzeitige Relevanz zweier Handlungsstränge ist es für den Schauspieler nicht mehr notwendig, multiple Aktivitäten zu koordinieren. Dies resultiert hier darin, dass er zu einem monoktiven *engagement display* übergeht.

Eine zweite Form veränderter Relevanz in einer sozialen Interaktion, die auch bei multiplen Aktivitäten beobachtet werden und eine Auflösung einer Fortsetzungsprojektion nach sich ziehen kann, ist das Einlösen einer konditionellen Relevanz. Als konditionelle Relevanz wird in der Konversationsanalyse die Erwartbarkeit einer zweiten Handlung nach einer bestimmten ersten Handlung bezeichnet:

By conditional relevance of one item on another we mean: given the first, the second is expectable; upon its occurrence it can be seen to be a second item to the first; upon its nonoccurrence it can be seen to be officially absent. (Schegloff 1968: 1083)

Der erste Paarteil *einen Vorschlag unterbreiten* der Ensembleaktivität VORSCHLAGEN macht einen zweiten Paarteil *den Vorschlag bearbeiten* (z. B. *Vorschlag annehmen/ablehnen oder Vorschlag bewerten*) erwartbar. Bleibt der zweite Paarteil gänzlich aus, wird sein Nichtauftreten bearbeitet, wie im folgenden Tran-

skriptausschnitt.⁴⁰ In diesem expandiert die Schauspielerin ihren VORSCHLAG, das gemeinsame Kind der Figuren solle sterben. Während sie per visueller und verbaler Beteiligungsweisen den ersten Paarteil des VORSCHLAGS bearbeitet, hält sie ihre Mütze in der Hand und damit die Fortsetzungsprojektion ihrer pausierten Einzelaktivität KLEIDUNG ABLEGEN per haptischer Bindung aufrecht. Sie setzt die pausierte Aktivität fort, als die ratifizierten Beteiligten⁴¹ der Ensembleaktivität (Regieassistentin und Videograph) den zweiten Paarteil nicht realisieren. Die Schauspielerin interpretiert dies als Account für die *Ablehnung* ihres VORSCHLAGS und löst die Fortsetzungsprojektion ihrer pausierten Einzelaktivität ein, indem sie diese per haptischer Beteiligungsweise realisiert (Tab. 14). Das Fortsetzen der pausierten (und damit relevant gehaltenen) Aktivität zeigt eine Veränderung der Ensembleaktivität an. Diese Statusänderung ergibt sich hier aus der Einlösung bzw. Bearbeitung der konditionellen Relevanz durch die Beteiligten. Damit findet auch in diesem Beispiel eine Relevanzverschiebung innerhalb der multiplen Aktivitäten von der priorisierten Ensembleaktivität zur Einzelaktivität statt.

Tab. 14: Fortsetzen der pausierten Einzelaktivität bei Einlösen der konditionellen Relevanz der Ensembleaktivität durch SCW.

Transkript 10	a)	b)
Einzelaktivität: KLEIDUNG ABLEGEN	<i>Fortsetzungsprojektion</i> ----- haptische Bindung	<i>Fortsetzung nach Relevanzveränderung</i> >-----> haptische Beteiligungsweise
Ensembleaktivität: VORSCHLAGEN	<i>engagement display</i> -----> visuelle & verbale Beteiligungsweisen	<i>engagement display</i> -----> visuelle & verbale Beteiligungsweisen

Im Unterscheid zum vorherigen Transkript 9 tritt diese Veränderung innerhalb des lokalen Relevanzsystems der gleichzeitig relevanten Aktivitäten allerdings nicht nach einer verhinderten Beteiligung an einer Aktivität auf, sondern findet nach Ausbleiben einer erwartbaren Beteiligung durch die Mitglieder des Interaktionsensembles statt.

⁴⁰ Es handelt sich hier um denselben VORSCHLAG, der bereits in Transkript 8 untersucht wurde. Zwischen Transkript 8 und Transkript 10 liegen etwa 20 Sekunden, in denen die Schauspielerin ihren VORSCHLAG weiter ausführt.

⁴¹ Der ebenfalls anwesende Hospitant ist seit mehreren Minuten in seine Laptop-Einzelaktivität involviert und wird von den anderen Teilnehmenden nicht adressiert.

**Transkript 10: Fortsetzung der pausierten Einzelaktivität KLEIDUNG
ABLEGEN nach Einlösung der konditionellen Relevanz der Ensembleaktivität
VORSCHLAGEN**

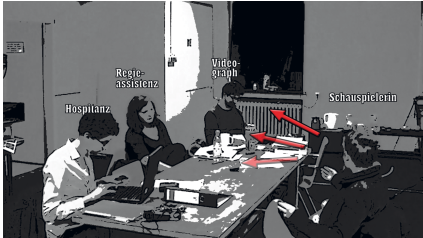


Abb. 10.1: SCW schaut die Beteiligten an.



Abb. 10.2: SCW zieht Jacke aus.

```

001 SCW +und es ist wirklich dieses Eine kind;
      scw +hält Mütze in der linken Hand----->
002      was diese KOMplikationen hat;
003      man HÖRT es ja auch oft-
004      dieses [EI]ne kind was die komplikationen hat.
005 ASS      [ja]
006      (3.0) ← Abb. 10.1
007 SCW beGEisterung? *[(--)]
008 VID      *["°h ]
      vid      *lächelt-->>
009 ASS      ne [ICH- ]
010 VID      [ICH- ]
011 SCW      [sieht] !AN!ders aus::;
012 VID      +ich [FIND die idee mega spannend?]
      scw      +legt Mütze auf Tisch, zieht Jacke aus-->>
013 ASS      [ich denk grad drüber nach; ]
014 VID      aber ICH- (-)
015 SCW      ja also [WEISST du-] ← Abb. 10.2
016 ASS      [das ist ] NICHT was (Vorname_REG)-
017 SCW      ja also (Vorname_REG) ist das Eine;
018      ich glaub der findet das AUCH nicht witzig;

```

a) Fortsetzungsprojektion der pausierten Einzelaktivität via haptischer Bindung mit dem Fokusobjekt bei gleichzeitigem engagement display bzgl. der Ensembleaktivität via visueller und verbaler Beteiligungsweisen (Z.001–011): Die Schauspieler:in schließt die Erläuterung ihres VORSCHLAGS ab und markiert das Ende mittels stark fallender Intonation (Z.004) sowie einer längeren verbalen Pause (Z.006). Nachdem zuvor lediglich die Regieassistentin ein *engagement display* via verbaler (Z.005) sowie visueller Beteiligungsweise (Abb. 10.1) bzgl. der Ensembleaktivität angezeigt hat, nutzt die Schauspieler:in die Pause, um nachei-

inander den Videographen, die Regieassistentin und den Hospitanten anzuschauen (Abb. 10.1). Als am Ende ihres schweifenden Blicks keine *Bearbeitung des Vorschlags* durch die visuell Adressierten erfolgt, bewertet sie das „nicht begeisterte“ (Z.007/11) Verhalten der Anwesenden als Ablehnung ihres VORSCHLAGS.

b) Fortsetzung der pausierten Einzelaktivität via haptischer Beteiligungsweise bei gleichzeitigem engagement display bzgl. der Ensembleaktivität via visueller und verbaler Beteiligungsweisen (Z.012–018): Als Folge ihrer Interpretation des Verhaltens von Regieassistentin und Videograph legt die Schauspielerin ihre Mütze ab, beginnt ihre Jacke auszuziehen und nimmt dadurch ihre in der Endphase pausierte AUSZIEH-Einzelaktivität wieder auf (Abb. 10.2). Mit ihrer verbalisierten Interpretation der ausbleibenden Reaktion elizitiert sie Accounts von Regieassistentin und Videographen, die verbal überlappend auf die Kritik der Schauspielerin bzgl. der ausgebliebenen Reaktion auf ihren VORSCHLAG reagieren und damit anzeigen, dass für sie die VORSCHLAGS-Ensembleaktivität noch andauert (Z.009–013). Während die Regieassistentin ihren mentalen Status kommentiert („*ich denk grad drüber nach*“, Z.013) und damit als kognitive Einzelaktivität *accountable* macht, liefert der Videograph eine positive Bewertung („*ich FIND die idee mega spannend*“, Z.012), für die er eine Einschränkung projiziert („*aber ICH*“, Z.014). Auch die Regieassistentin meldet Bedenken an, ob dieser Vorschlag im Sinne der Vision des Regisseurs sei (Z.016). Dies führt dazu, dass die Schauspielerin in den nächsten zwei Minuten ihren VORSCHLAG erneut ausführt, die inszenatorischen Möglichkeiten darstellt und gemeinsam mit der Regieassistentin und dem Videographen (sowie etwas später auch mit der Hospitantin, siehe Transkript 7) die dramaturgischen Implikationen des VORSCHLAGS diskutiert.

Der Fall illustriert, dass sowohl das Pausieren wie auch das Fortsetzen von Einzelaktivitäten nicht willkürlich, sondern funktional an interaktional dafür passenden Slots geschehen kann. Als auf das *Unterbreiten des Vorschlags* der Schauspielerin kein zweiter Handlungsteil *Bearbeiten des Vorschlags* durch die Anwesenden folgt, fordert die Schauspielerin eine aktive Beteiligung der Ensembleaktivität ein. Das Ausbleiben einer solchen Beteiligung interpretiert sie als *Ablehnung* ihres VORSCHLAGS und nimmt ihre während der Handlung *Vorschlag unterbreiten* pausierte AUSZIEH-Aktivität wieder auf. Das Fortsetzen der pausierten (und damit relevant gehaltenen) Aktivität zeigt somit eine Veränderung im Status der Ensembleaktivität und damit im lokalen Relevanzsystem der multiplen Aktivitäten an. Diese Statusänderung ergibt sich aus dem Einlösen bzw. dem Bearbeiten der konditionellen Relevanz durch die Beteiligten. Ein vergleichbarer

Fall ist in der Analyse von Transkript 7 (SCM pausiert sein RUCKSACKABSETZEN) bereits beschrieben worden, wo sich die Umsetzung der Fortsetzungsprojektion ebenfalls nach Einlösen der konditionellen Relevanz beobachten ließ. Im Gegensatz zum Beispiel in Transkript 10 hält dort aber der Schauspieler seine Einzelaktivität AUSPACKEN durch Festhalten der Rucksackgurte solange pausiert, bis der VORSCHLAG von den Beteiligten als *angenommen* behandelt wird und die Schauspielerin eine neue Ensembleaktivität initiiert.

Ein ähnlicher Fall findet sich im folgenden Transkript 11.⁴² Hier hält der Hospitant seine pausierte Einzelaktivität TRINKEN pausiert, bis die Ensembleaktivität ERKLÄREN einen abgeschlossenen Status erhält. Im Gegensatz zu den vorherigen Fällen ist es hier aber die Fortsetzung der Einzelaktivität (nicht der Ensembleaktivität), die die Ensembleaktivität als abgeschlossen markiert, da der Hospitant derjenige mit der verbalen Beteiligung an der Ensembleaktivität ist.

Tab. 15: Fortsetzen der pausierten Einzelaktivität bei Abschluss der Ensembleaktivität durch HOM.

Transkript 11	a)	b)	c)	d)
Einzelaktivität: TRINKEN		<i>engag. display</i> -----> vis. & hap. Beteiligungsw.	<i>Fortsetzungsproj.</i> ----- haptische Bindung	<i>Fortsetzung nach Relevanzveränderung</i> >-----> vis. & hap. Beteiligungsweisen
Ensembleaktivität: ERKLÄREN	<i>engag. display</i> -----o vis. & verb. Beteiligungsw.		<i>engag. display</i> -----o vis. & verb. Beteiligungsw.	

Wie Hoey (2018a) bereits zeigen konnte, verhält sich die TRINK-Aktivität strukturell inkompatibel zu allen Aktivitäten, für die Teilnehmende auf verbale Beteiligungsweisen zur Realisierung zurückgreifen. Es wäre damit durchaus erwartbar, dass der Hospitant eine der gleichzeitig relevanten, aber strukturell in Bezug auf die Beteiligungsweisen inkompatiblen Aktivitäten TRINKEN und ERKLÄREN zugunsten der anderen abbricht. Dass es hier nicht zu einem Abbruch, sondern einem Pausieren der Trink-Aktivität durch den Hospitanten kommt, hängt damit

⁴² Die in Transkript 11 analysierte Sequenz ist bereits in Transkript 2 in Bezug auf den Abbruch der Ensembleaktivität besprochen worden.

zusammen, wann der Hospitant die Aktivität pausiert und welche Fortsetzungsprojektion er zum Aufrechterhalten der Relevanz verwendet (Tab. 15).

Transkript 11: Fortsetzung der pausierten Einzelaktivität TRINKEN bei gemeinsamem Abschluss der Ensembleaktivität ERKLÄREN



Abb. 11.1: HOM greift die Tasse.



Abb. 11.2: HOM führt die Tasse zum Mund.

```

002 SCW hmhm,
003 HOM circa eins komma drei milLIONen (---) (operationen) pro jahr.
004      *(4.0)*
      scw *nickt*
005 SCW das müssen wir (regisseur) gleich noch mal Sagen;
006 HOM jap.
007 SCW +dass es FALSCH is;+
      hom +orientiert sich auf Tasse->+
008      +(1.5)+ ← Abb. 11.1
      hom +greift Tasse->+
009 SCM +also is die proZENTzahl auch [(---) ] geRINGer;+← Abb. 11.2
      hom +führt Tasse zu Mund----->+
010 SCW [naTÜrlich;]
011      +(1.0)
      hom +hält Tasse auf Höhe des Halses-->
012 SCW [ja- ]
013 HOM [doch] (.) die prozentzahl is dann nicht mehr null komma null
      null null ZWEI, ← Abb. 11.3
014      sondern null komma null null null null EINS.+
      hom ----->+
015      +(3.0) ← Abb. 11.4
      hom +trinkt aus Tasse->>

```

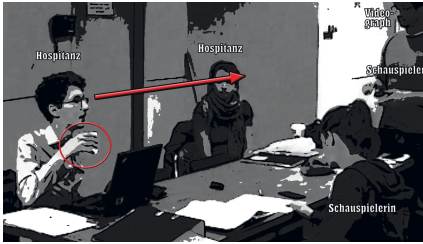

Abb. 11.3: HOM hält die Tasse in *working position*.

Abb. 11.4: HOM TRINKT aus der Tasse.

a) *engagement display bzgl. der Ensembleaktivität via visueller und verbaler Beteiligungsweisen (Z.001–006)*: Von den fünf Anwesenden (Hospitant, Hospitantin, Videograph, Schauspielerin und Schauspieler) stellen nur die Schauspielerin und der Hospitant gemeinsam eine Ensembleaktivität her. Sie schauen einander an, sind aufeinander orientiert und geben einander Rezipientensignale (Z.002), während der Hospitant einen von ihm korrigierten Fakt zusammenfasst (Z.001–3), den er zuvor ERKLÄRT hat. Der Blickkontakt wird in einer 4-sekündigen Phase verbaler Abstinenz aufrechterhalten, in der die Schauspielerin langsam nickt (Z.004). Schauspielerin und Hospitant bringen ihre Ensembleaktivität dadurch gemeinsam zu einem Abschluss, indem die Schauspielerin die gemeinsame Handlungsanweisung ableitet, den Regisseur von der falschen Information im Textbuch in Kenntnis zu setzen (Z.005–7), die vom Hospitanten bestätigt wird (Z.006).

b) *engagement display bzgl. der Einzelaktivität via visueller und haptischer Beteiligungsweisen (Z.007–010)*: Nach Realisierung seiner Bestätigung ändert der Hospitant sein *engagement display*. Er senkt den Kopf, löst dadurch nach der verbalen auch die visuelle Beteiligung an der Ensembleaktivität auf und greift seine Tasse, um die Startphase der TRINK-Einzelaktivität zu initiieren (Abb. 11.1). Auch die Schauspielerin zeigt ihren Ausstieg aus der Ensembleaktivität an, indem sie eine Einzelaktivität startet. Sie senkt dafür ebenfalls den Kopf und orientiert sich auf ihr geöffnetes Textbuch vor ihr, um (möglicherweise) eine LESE-Aktivität zu starten. Etwa anderthalb Sekunden vergehen, ohne dass eine*r der Anwesenden eine Involvierung in die Ensembleaktivität anzeigt, die dadurch einen abgeschlossenen Status erhält. Daraufhin nimmt der Schauspieler die Ensembleaktivität wieder auf, indem er das verhandelte Thema wiederaufgreift und auf die falsche Information („die proZENTzahl“, Z.009) verweist. Er liefert mit der Verwendung von „also“ eine Verstehensinferenz (Deppermann & Helmer 2013) und orientiert sich mit Blickkontakt sowie *body torque* (Schegloff 1998) auf den Hospitanten hin. Dieser führt während der Äußerung des Schauspielers seine Tasse

zum Mund und reagiert auf diese Adressierung, indem er seinen Blick auf den Schauspieler richtet (Abb. 11.2). Die Schauspielerin indes löst den Blick von ihrem Textbuch und bestätigt die Schlussfolgerung des Schauspielers verbal (Z.010).

c) Pausieren der Einzelaktivität durch Herstellen einer Fortsetzungsprojektion via haptischer Bindung mit dem Fokusobjekt bei gleichzeitigem engagement display bzgl. der Ensembleaktivität via visueller und verbaler Beteiligungsweisen (Z.011–014): Bevor der Hospitant einen Schluck aus seiner Tasse nehmen und damit in die Kernphase seiner Einzelaktivität übergehen kann (was eine strukturelle Inkompatibilität der Beteiligungsweisen nach sich ziehen würde), hält er in seiner Bewegung inne und senkt die Tasse auf Höhe seines Halses ab (Abb. 11.3). Dadurch wird es ihm möglich, sich verbal an der wiederaufgenommenen Ensembleaktivität zu beteiligen und gleichzeitig seine Einzelaktivität in der *working position* (Schegloff 1998) relevant zu halten. Sein darauffolgender Interaktionsbeitrag überlappt mit einer weiteren Äußerung der Schauspielerin, die ihren Turn daraufhin abbricht (Z.012/13). Blickkontakt mit dem fragenden Schauspieler aufrechterhaltend bestätigt der Hospitant die Schlussfolgerung des Schauspielers und liefert Informationen zur falschen wie zur korrekten Prozentzahl (Z.013/14).

d) Fortsetzung der pausierten Einzelaktivität via haptischer Beteiligungsweise (Z.015): Nachdem der Hospitant seine ERKLÄRUNG syntaktisch und prosodisch als abgeschlossen markiert hat, löst er den Blickkontakt auf, führt seine immer noch kurz vor seinem Mund gehaltene Tasse zurück an seine Lippen und realisiert die Kernphase seiner TRINK-Einzelaktivität (Abb. 11.4). Das Pausieren und Fortsetzen der TRINK-Aktivität durch den Hospitanten bei gleichzeitiger Bearbeitung der Relevanz der strukturell damit inkompatiblen ERKLÄR-Aktivität wird hier dadurch möglich, dass der Hospitant die Start- und Kernphasen seiner TRINK-Einzelaktivität in Bezug auf den Status der ko-relevanten Ensembleaktivität zeitlich abstimmt. Bei ihm ist eine Art situative „Vorplanung“ zu erkennen, als er das TRINKEN vor der Kernphase pausiert, um sich verbal an der Ensembleaktivität beteiligen zu können und nach seiner Beteiligung die Kernphase schließlich durchführt. Die Fortsetzungsprojektion erreicht er hier, indem er seine TRINK-Gestalt in eine *working position* überführt und sie solange dort „parkt“, bis sich die Relevanz der Ensembleaktivität verändert hat. Damit sind Fortsetzen und Pausieren hier nicht nur Praktiken, mit denen er auf die Anforderung gleichzeitiger Relevanz zweier unterschiedlicher Handlungsstränge reagiert, sondern ebenfalls eine multimodale Anzeigeleistung bzgl. der Relevanzveränderung der Ensembleaktivität. Während der erste Abschluss der Ensembleaktivität zwischen Hospitanten und Schauspielerin wechselseitig ausgehandelt wird, erfolgt die finale Abschlussmarkierung des zweiten Abschlusses mit Fortsetzung der pausierten

Einzelaktivität. Indem der Sprechende durch die Ausführung der Einzelaktivität die Möglichkeit seiner verbalen Beteiligung an der Ensembleaktivität einschränkt, ist für die Ko-Interagierenden für die Dauer der Kernphase dieser Einzelaktivität davon auszugehen, dass keine weitere Beteiligung an dieser Ensembleaktivität erfolgen wird. Damit demonstriert das Beispiel, dass die gleichzeitige Relevanz multipler Aktivitäten nicht nur koordinative Anforderungen an die Teilnehmenden stellt, sondern dass die Interagierenden ihre *engagement displays* bzgl. der Aktivitäten auch dahingehend nutzen können, um interaktionale Aufgaben wie das Abschließen einer Ensembleaktivität zu bearbeiten.

Wie die Analysen dieses Abschnitts gezeigt haben, handelt es sich bei Pausierungen und Fortsetzungen von Aktivitäten um Koordinierungspraktiken, mit denen Interagierende gleichzeitige Relevanzen bearbeiten. Die Pausierung einer Aktivität kann bei einer multimodalen Beteiligung an der Ensembleaktivität zum Aufrechterhalten des Blickkontakts erforderlich sein (Transkript 6), nach einer Beteiligungseinforderung notwendig werden (Transkript 7) oder mit einer Beteiligungsrelevantsetzung einhergehen (Transkript 8). Das Relevanthalten einer pausierten Aktivität wird erreicht, indem die Teilnehmenden eine konstante Fortsetzungsprojektion leisten. Diese wird zum Ersten durch das Einfrieren der jeweiligen Beteiligungsweise in der Start- (Transkript 6 & 7), Kern- (Transkript 8 & 9) oder Endphase (Transkript 10) der zu pausierenden Einzelaktivität erzeugt. Möglich ist zum Zweiten auch das Überführen der Beteiligungsweise für die Dauer der Pausierung in eine temporäre *working position* (Transkript 11) der Einzelaktivität. Zum Dritten ermöglichen Sprechpausen ein Pausieren einer verbalen Beteiligung an einer Ensembleaktivität, wenn diese syntaktisch und prosodisch so in die TCUs eingebettet werden, dass sie eine Fortsetzung der verbalen Beteiligung erwartbar machen. Diese Fortsetzungsprojektion wird bei allen hier analysierten Aktivitätspausierungen als solche *accountable* gemacht und lässt die zeitnahe Fortsetzung der pausierten Aktivität für die Teilnehmenden erkennbar werden. Fortsetzungen erfolgen in den besprochenen Sequenzen an solchen Stellen, an denen sich die gleichzeitige Relevanz, die eine Pausierung zuvor notwendig werden ließ, aufgelöst hat. Dies umfasst Situationen, in denen die verbale Beteiligung an einer Ensembleaktivität verweigert (Transkript 9), die konditionelle Relevanz einer Ensembleaktivität eingelöst (Transkript 10) oder eine Ensembleaktivität gemeinsam abgeschlossen wird (Transkript 11). Voraussetzung von Pausierungen im Rahmen gleichzeitiger Relevanz multipler Aktivitäten ist eine zumindest teilweise strukturelle Kompatibilität der verwendeten Beteiligungsweisen. Dies zeigt sich deutlich an Transkript 9. Dort kann der Regisseur an einer ALLTAGSERZÄHLUNG mit verbalen und visuellen Beteiligungsweisen partizipieren, während er mittels haptischer Beteiligungsweise seine zwei Notiz-

bücher in der Hand und seine Einzelaktivität AUSPACKEN dadurch pausiert hält. Dass sich die beiden für ihn ko-relevanten Aktivitäten ALLTAGSERZÄHLUNG und AUSPACKEN nicht völlig strukturell kompatibel zueinander verhalten, zeigt er, als er an einem passenden Slot (Abbruch des Blickkontakts der Sprecherin) die visuelle Beteiligungsweise von der ALLTAGSERZÄHLUNG abzieht und sie dafür nutzt, um im Rahmen des AUSPACKENS einen Ablageort für seine Notizbücher zu lokalisieren. Damit sind die beiden ko-relevanten Aktivitäten in dieser Situation zwar nicht strukturell inkompatibel, teilen sich aber im Kern zum Vollzug dieselbe (visuelle) Beteiligungsweise. Da sich die Beteiligungsweisen jedoch nicht gegenseitig ausschließen, muss der Regisseur keine der Aktivitäten abbrechen, sondern pausiert eine der Aktivitäten lediglich, bis die benötigte Beteiligungsweise frei wird. Pausierungen und Fortsetzungen ermöglichen es Interagierenden also die gleichzeitige Relevanz multipler Aktivitäten so zu bearbeiten, dass eine Beteiligung an mehreren Aktivitäten simultan möglich wird. Denn anders als bei den Praktiken *Abbrüche* und *Wiederaufnahmen* der **seriellen Koordination** (5.1), die die Relevanz der abgebrochenen Aktivitäten im Vordergrund auflösen, zeigen Interagierende mithilfe der Fortsetzungsprojektion die stete Relevanz der pausierten Aktivität an. Die dadurch entstehende Koordinierungsform ist dabei nur **quasi-simultan**, da im Vergleich zur **simultanen Koordinierung** (5.3) zwar ein durchgängiges *engagement display* angezeigt wird, aber keine stete Bearbeitung der Aktivität erfolgt.

5.3 Praktiken der simultanen Koordination: Singuläre und multiple Beteiligungsmarker

Wenn Interagierende keine der multiplen Aktivitäten zugunsten einer anderen beenden, abbrechen oder pausieren und stattdessen ihre multiplen Aktivitäten dergestalt vollziehen, dass die Aktivitäten gleichzeitig realisiert werden können, entstehen Aktivitätskomplexe, die simultan koordiniert werden. Solche simultan koordinierten Multiaktivitäten sind interaktionale Einheiten, die aus mehreren Aktivitäten bestehen, deren simultane Relevanz gleichzeitig bearbeitet wird und bei denen dies im *engagement display* sichtbar wird. Eine Voraussetzung dafür ist die emergente „Transformation der Gleichzeitigkeit“ (Pitsch 2006: 198–199), bei der multimodale Ressourcen so auf die Teil-Aktivitäten einer Multiaktivität aufgeteilt werden, dass die gleichzeitige Bearbeitung multipler Relevanzen einerseits möglich und andererseits für andere Teilnehmende erkennbar wird. Wie die bisherigen Analysen gezeigt haben, stellen die Teilnehmenden je nach struktureller Kompatibilität der verwendeten Beteiligungsweisen und Priorisierung der Aktivitäten im lokalen Relevanzsystem der vollzogenen Aktivitäten unterschiedliche

engagement displays her, auf die Ko-Interagierende reagieren können. Die folgenden Analysen zeigen, dass innerhalb des Interaktionsensembles bereits eine einzelne Beteiligungsweise ausreicht, damit Teilnehmende ein *engagement display* bzgl. einer Aktivität annehmen. Solche *singulären Beteiligungsmarker zur simultanen Involvierung in multiple Aktivitäten* (5.3.1) können verbal abstinente Beteiligungsweisen des Nickens und des Blickkontakts (Transkript 12) als auch Rückmeldepartikeln ohne Blickkontakt (Transkripte 13 & 14) umfassen. Bei singulären Beteiligungsmarkern kann es allerdings trotz entstehendem dualen *engagement display* bzgl. der ko-relevanten Aktivitäten vorkommen, dass Teilnehmende in ihren Reaktionen anzeigen, dass ihnen die singuläre Beteiligungsanzeige zwar ausreicht, sie aber dennoch eine Störung im Interaktionsfluss – beispielsweise das Fehlen eines Blickkontakts – bearbeiten. Im Vergleich dazu sind *engagement displays* deutlich robuster, wenn Interagierende auf *multiple Beteiligungsmarker der simultanen Involvierung in multiple Aktivitäten* (5.3.2) zurückgreifen. Damit wird es Interagierenden möglich, nicht nur die Teilnahme an mehreren Aktivitäten öffentlich im *engagement display* anzuzeigen, sondern auch die Relevanzen multipler Aktivitäten aktiv zu bearbeiten. Solche Multiaktivitäten können entweder aus Kombinationen von Ensemble- und Einzelaktivitäten (Transkript 15), mehreren Einzelaktivitäten (Transkript 16) oder multiplen Ensembleaktivitäten (Transkript 17) bestehen. Je nach Verhältnis von Einzel- und Ensembleaktivität variieren dabei die multimodalen Ausformungen einerseits und die koordinativen Praktiken andererseits.

5.3.1 Singuläre Beteiligungsmarker der simultanen Involvierung in multiple Aktivitäten

Wie die bisherigen Analysen gezeigt haben, stehen die Interagierenden in Ensembleaktivitäten konstant vor der Aufgabe einander ihren Teilnehmendenstatus (Goodwin 2000d; Goodwin & Goodwin 2004; Goodwin 2007) an einer oder mehrerer Aktivitäten anzuzeigen. Mithilfe von Pausierungen können Interagierende zwar eine andauernde Relevanz einer Aktivität aufrechterhalten, die tatsächliche Bearbeitung dieser Relevanz erfolgt dabei allerdings nicht, da die jeweilige Beteiligungsweise für die Dauer der Pausierung eingefroren wird. Um daher die gleichzeitige Relevanz mehrerer Aktivitäten einlösen zu können, greifen Interagierende auf Verfahren der Beteiligungsmarkierung zurück, mit denen sie zwei (oder mehr) Aktivitäten gleichzeitig bearbeiten können. In den folgenden drei Transkripten 12–14 leisten Interagierende eine solche Beteiligungsmarkierung, indem sie für die Herstellung der *engagement displays* nur eine singuläre Beteiligungsweise verwenden. Diese können neben verbal abstinenter *engagement dis-*

plays (Transkript 12) auch verbale Marker umfassen. Wie sich im direkten Vergleich zwischen einer dyadischen (Transkript 13) und einer triadischen Interaktionskonstellation (Transkript 14) zeigen wird, kann eine Partikel als singulärer Involvierungsmarker zwar eine Simultanbearbeitung zweier Aktivitäten ermöglichen, geht aber mit interaktionalen Implikationen für das Interaktionsensemble einher. Dies lässt sich deutlich anhand der Beteiligungsweisen der Ko-Interagierenden nachweisen, wenn diese aufgrund des Involvierungsmarkers zwar ein *engagement display* bzgl. der gemeinsamen Aktivität interpretieren, ihre Interaktionspartner*innen aber dennoch danach auswählen, inwiefern diese ihnen ein visuelles Aufmerksamkeitsdisplay anbieten. Dass ein solches visuelles Aufmerksamkeitsdisplay von den Beteiligten aktiv eingefordert wird (5.2.2: Transkript 10) bzw. dessen Ausbleiben zum Abbruch der Ensembleaktivität führen kann (5.1.1: Transkript 2), ist bereits deutlich geworden. Solche visuellen Aufmerksamkeitsdisplays ermöglichen es den Teilnehmenden, simultane *engagement displays* für multiple Aktivitäten zu realisieren. In den folgenden Transkripten beteiligt sich jeweils ein*e Interagierende*r verbal an einer Ensembleaktivität und verfügt epistemische Autorität bzgl. des Gesagten, während eine andere Person sowohl Involvierung in eine Ensemble- als auch in eine Einzelaktivität anzeigt.

Tab. 16: *Nicken* bzw. *Blickkontakt* als singuläre Beteiligungsmarker an der Ensembleaktivität bei simultaner Involvierung in die Einzelaktivität durch SCM.

Transkript 12	a)	b)	c)
Einzelaktivität: AUSPACKEN	<i>engagement display</i> -----> haptische Beteiligungsweise	<i>engagement display</i> -----> haptische Beteiligungsweise	<i>engagement display</i> -----> haptische & visuelle Beteiligungsweisen
Ensembleaktivität: ERKLÄREN	<i>Blick & Nicken als Beteiligungsmarker</i> ----->	<i>Blickkontakt als Beteiligungsmarker</i> -----0	<i>disengagement display</i> Aktivitätsabschluss durch HOM ----->

Damit wird es für den Schauspieler (SCM) im folgenden Transkriptausschnitt⁴³ möglich, dem verbal beteiligten Hospitanten (HOM) im Rahmen der gemeinsamen Ensembleaktivität ERKLÄREN durch Nicken und Blickkontakt seine Beteiligung anzuzeigen, während er gleichzeitig seinen Rucksack AUSPACKT. Im Verlauf der Sequenz reduziert der Schauspieler sukzessive seine Beteiligungsweisen an der Ensembleaktivität von einem *engagement display* mit zwei Beteiligungsmar-

⁴³ Es handelt sich hier um die feingraduellere Version des Transkripts 2.

kern (Nicken und Blickkontakt) zu einer Partizipationsanzeige mit nur einem Beteiligungsmarker (Blickkontakt) bis er schließlich auch die visuelle Beteiligungsweise zugunsten seiner für ihn relevant gewordenen Einzelaktivität LESEN aufgibt, was der Hospitant als *disengagement display* bzgl. der Ensembleaktivität behandelt und die Ensembleaktivität daraufhin beendet (Tab. 16). Die Sequenz ist deshalb interessant, weil sie illustriert, inwiefern Blickkontakt als singulärer Beteiligungsmarker im Rahmen einer visuellen Beteiligungsweise für die Teilnehmenden ausreichen kann, damit sie ein *engagement display* bzgl. einer Ensembleaktivität annehmen.

Transkript 12: Beteiligungsmarkierung an der Ensembleaktivität ERKLÄREN via Nicken & Blickkontakt während simultaner Realisierung der Einzelaktivität AUSPACKEN



Abb. 12.1: SCM nickt beim ENTPACKEN.



Abb. 12.2: SCM LIEST im Text, HOM BERICHTET weiter.

```

019  HOM  es is halt (---) ne EINzelstudie von den uh es A,
020      ein einem JAHR,
021      @und (--) ähm eben man kann_s sehr schlecht @NACHweisen;
      scm  @schaut zu HOM----->@Rucksack-->
022      weil (--) die @Todesursachen dann (---) eigentlich immer als
      scm  -->@schaut zu HOM----->
      die direkten todesursachen;
023      also BLutungen +et cetera;
      scm  +nickt-->
024      EIN+getragen @werden, <Abb. 12.1
      scm  -->@schaut zu Rucksack-->
      -->+
025      NICHT ähm @(1.0) die ähm: (--) @ die zuvorgehende äh (-)
      oh PE dabei <Abb. 12.2
      scm  -->@HOM----->@schaut auf Textseiten-->
      genannt wird.
026      (1.0)

```


a) Blickkontakt und Nicken als Beteiligungsmarker bzgl. der Ensembleaktivität bei gleichzeitigem engagement display bzgl. der Einzelaktivität via haptischer Beteiligungsweise (Z.019–24): Während der Hospitant seine ERKLÄRUNG bzgl. einer Studie zu Todesursachen bei medizinischen Operationen durch verbale Interaktionsbeiträge ausführt und dabei visuell durchgängig auf den Schauspieler orientiert ist (Z.019–25), alterniert der Schauspieler konstant zwischen einer visuellen Orientierung auf seinen Rucksack und auf den Hospitanten. Auffällig ist dabei die Dauer der jeweiligen Blicke: Die Zeit, die der Schauspieler auf seinen Rucksack schaut, ist mit insgesamt 3.75 Sekunden deutlich kürzer als jene, die Blickkontakt mit dem Hospitanten umfasst (insgesamt 13.57 Sekunden). Damit zeigt der Schauspieler seine Orientierung auf die Ensembleaktivität an, indem er seine simultan relevante Einzelaktivität so organisiert, dass er ein möglichst umfangreiches, visuelles *engagement display* an der Ensembleaktivität anzeigen kann. Darüber hinaus bettet der Schauspieler in dieses Display ein Nicken ein, das es ihm ermöglicht, verbal abstinente ein bestätigendes Rezipientensignal (Goodwin 1980b; Goodwin 1984; Heath 1986) zu produzieren, während er gleichzeitig im Rahmen seiner haptischen Beteiligungsweise seiner Einzelaktivität AUSPACKEN tief in seinen Rucksack greift (Z.023–4; Abb. 12.1).

b) Blickkontakt als Beteiligungsmarker bzgl. der Ensembleaktivität bei gleichzeitigem engagement display bzgl. der Einzelaktivität via haptischer Beteiligungsweise (Z.025): Obwohl der Schauspieler keine verbale Beteiligung an der Ensembleaktivität produziert, interpretiert der Hospitant diese sprachfreien *go-aheads* (Zinken & Deppermann 2017) als Beteiligungsmarker des Schauspielers an der Ensembleaktivität. Dies ist auch dann der Fall, als der Schauspieler sein Nicken als gestische Beteiligungsweise einstellt und sein *engagement display* an der Ensembleaktivität nur noch über seine visuelle Beteiligungsweise anzeigt. In der Reaktion des Hospitanten, der in seiner verbalen und visuellen Beteiligungsweise unverändert fortfährt, wird deutlich, dass für ihn dieser singuläre Beteiligungsmarker des Schauspielers in Form des Blickkontakts ausreicht, damit er den Schauspieler als Teilnehmer der Aktivität annehmen kann.

c) disengagement display bzgl. der Ensembleaktivität bei gleichzeitigem engagement display bzgl. der Einzelaktivität via haptischer und visueller Beteiligungsweisen (Z.025–026): Die Annahme des Hospitanten hinsichtlich der Beteiligung des Schauspielers an der Ensembleaktivität verändert sich, als der Schauspieler für fast drei Sekunden keine Beteiligungsweisen bzgl. der Ensembleaktivität produziert und stattdessen seine Einzelaktivität via haptischer und visueller Beteiligungsweisen bearbeitet (Z.025, Abb. 12.2). Der Hospitant behandelt dieses Verhalten des Schauspielers als *disengagement display* bzgl. der Ensembleaktivität

und führt seine damit die nun als Einzelaktivität fortgeführte Aktivität zu einem syntaktisch und prosodisch markierten Abschluss (Z.025).

Diese Sequenz liefert einen Hinweis auf jene Beteiligungsweisen, die vorhanden sein müssen, damit Interagierende ein *engagement display* annehmen können. Sowohl die Kombination aus Nicken und Blickkontakt als auch der Blickkontakt allein reichen hier aus, um als *go-ahead* fungieren zu können und damit die Ensembleaktivität aufrechtzuerhalten. Sobald der Blickkontakt jedoch fehlt, tritt das ein, was auch Goodwin (1980a) beschreibt: Der Sprechende pausiert bei fehlendem Blickkontakt des Hörenden in seiner Sprachproduktion. Für das vorliegende Transkript bedeutet das, dass die bloße Ko-Präsenz des Schauspielers für den Hospitanten nicht ausreicht, um den Schauspieler als Teil des Interaktionsensembles anzunehmen und die Aktivität fortzuführen. Stattdessen schließt der Hospitant die Aktivität aufgrund des *disengagement displays* des Schauspielers ab. Damit zeigt der Fall, welche zentrale Rolle der Blickkontakt nicht nur als Ressource zum Organisieren sprachlicher Beteiligungsweisen, sondern auch als Beteiligungsmarker bei der simultanen Koordination multipler Aktivitäten spielen kann.

Damit nicht jeder fehlende Blickkontakt in Situationen der simultanen Bearbeitung multipler Aktivitäten zu Aktivitätsabbrüchen führt, können Interagierende unter anderem auf Involvierungsmarker in Form von Rückmeldepartikeln (vgl. Schwitalla 2002: 266–271) zurückgreifen, die sie zeitlich abgestimmt dann realisieren, wenn sie den Blickkontakt abbrechen. Deutlich wird dies an folgendem Transkriptausschnitt, der einsetzt, nachdem der Regisseur auf einen VORSCHLAG durch die Schauspielerin mit einem GEGENVORSCHLAG geantwortet hat und dafür seine Einzelaktivität TASCHE AUSPACKEN pausiert hat⁴⁴.

Um diese Einzelaktivität nach seinem Turnende zum Abschluss zu bringen, muss der Regisseur das AUSZUPACKENDE Etui nicht nur aus der Tasche herausholen, sondern es auch auf einen neuen Platz befördern. Dazu muss er zunächst einen geeigneten Platz auswählen. Dies erfolgt wie schon bei der Organisation der Einzelaktivität AUSPACKEN in Transkript 12 nicht allein über haptische Praktiken, sondern erfordert den Einsatz des Blicks. Das bedeutet allerdings, dass der Regisseur den Blickkontakt als Beteiligungsweise an der Ensembleaktivität mit der Schauspielerin abbrechen muss. Der Regisseur bearbeitet dieses Problem innerhalb der gleichzeitigen Relevanz multipler Aktivitäten, indem er die Partikel „hmhm“ (Z.019) in dem Moment äußert, in dem er seinen Blick verschiebt. Die Partikel

⁴⁴ Transkript 13 schließt damit unmittelbar an Transkript 6 an, in dem der Regisseur seine Einzelaktivität AUSPACKEN pausiert, um der Schauspielerin auf ihren VORSCHLAG einen GEGENVORSCHLAG anzubieten.

Tab. 17: *hmhm* als singulärer Beteiligungsmarker an der Ensembleaktivität bei simultaner Involvierung in die Einzelaktivität durch REG.

Transkript 13	a)	b)	c)
Einzelaktivität: AUSPACKEN	<i>engagement display</i> -----> haptische Beteiligungsweise	<i>engagement display</i> -----> haptische & visuelle Beteiligungsweisen	<i>engagement display</i> -----> haptische Beteiligungsweise
Ensembleaktivität: VORSCHLAGEN	<i>engagement display</i> -----> visuelle Beteiligungsweise	<i>Partikel als Beteiligungsmarker</i> -----> verbale Beteiligungsweise	<i>engagement display restart durch SCW</i> -----> visuelle Beteiligungsweise

zeigt der SchauspielerIn an, dass der Regisseur trotz fehlenden Blickkontakts als Beteiligungsmarkierung (vgl. Transkript 12) an der Ensembleaktivität partizipiert. Deutlich wird diese Organisation der Beteiligungsmarkierung vor allem mit Blick auf die SchauspielerIn, die ihre verbale Beteiligungsweise auch ohne Blickkontakt mit ihrem Adressaten fortsetzt (Tab. 17). Damit erfüllt die Partikel *hmhm* hier die Funktion einer Beteiligungsmarkierung zur simultanen Bearbeitung gleichzeitig relevanter Aktivitäten, indem sie den Abzug der visuellen Beteiligungsweise kompensiert⁴⁵. Dass dies nur teilweise gelingt, zeigt das folgende Transkript.

Transkript 13: Beteiligungsmarkierung an der dyadischen Ensembleaktivität VORSCHLAGEN via Rückmeldepartikel während simultaner Realisierung der Einzelaktivität AUSPACKEN



Abb. 13.1: REG behält Körperkonfiguration bei.



Abb. 13.2: REG fasst sein Brillenetui mit beiden Händen.

⁴⁵ Auf die Verfahren der Kompensation (*Routinisierung* und *Synchronisierung*), auf die Interagierende zurückgreifen können, um auch strukturell inkompatible Aktivitäten simultan zu koordinieren, wird in Kapitel 6 und besonders in Kapitel 7 eingegangen.

017 SCW @also ich KE:NN +jemand mit dem bin ich gut+ <Abb. 13.1
 reg +senkt linke Hand/rechte Hand greift in Tasche+
 reg @Blickkontakt mit SCW----->
 +befreundet tatsächlich,+ <Abb. 13.2
 reg +fasst Etui mit beiden Händen+
 018 der heißt micha +KA:,
 reg +bewegt Etui mit linker Hand Richtung Tisch->
 019 REG @hmm, <Abb. 13.3
 reg @schaut auf Etui->
 020 SCW micha @KA +ist selbst eigentlich +in detroit geboren, <Abb. 13.4
 reg @Blickkontakt mit SCW----->
 +legt Etui auf Tisch ab+

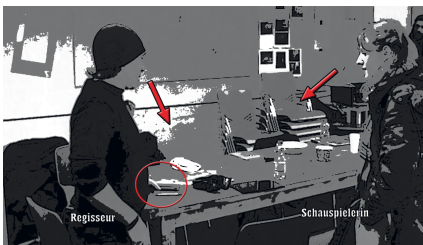


Abb. 13.3: REG und SCW verfolgen das Etui.

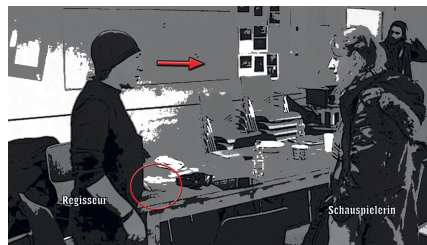


Abb. 13.4: REG stellt wieder Blickkontakt her.

a) *engagement display bzgl. der Ensembleaktivität via visueller Beteiligungsweise bei gleichzeitigem engagement display bzgl. der Einzelaktivität via haptischer Beteiligungsweise (Z.017–018):* Der Regisseur richtet sein multimodales Verhalten auf die Bearbeitung der gleichzeitigen Relevanz der Ensembleaktivität VORSCHLAGEN und der Einzelaktivität AUSPACKEN aus, indem er seine Beteiligungsweisen auf beide Aktivitäten aufteilt. Mithilfe der visuellen Beteiligungsweise hält er Blickkontakt mit der verbal beteiligten Schauspielerin, während er seine Hände so organisiert, dass er gleichzeitig im Rahmen der haptischen Beteiligungsweise das Etui mit der rechten Hand aus der Tasche herausholt und es in die linke Hand überführt (Z.017, Abb. 13.1/2). Dadurch ist er in der Lage, das Etui mit der linken Hand in Richtung des Tisches, der als Ablageort des Objekts fungiert, zu bewegen und der Schauspielerin gleichzeitig mithilfe des Blickkontakts sein *engagement display* an der Ensembleaktivität anzuzeigen (Z.018). Diesen interaktionalen Spagat zwischen den beiden Aktivitäten hält er aufrecht, bis seine Einzelaktivität ebenfalls eine visuelle Beteiligung erfordert.

b) *Partikel als Beteiligungsmarker bzgl. der Ensembleaktivität bei gleichzeitigem engagement display bzgl. der Einzelaktivität via haptischer und visueller Beteili-*

gungsweisen (Z.019): Um zu überprüfen, *wohin* er das Etui auf den Tisch legt, bricht der Regisseur den Blickkontakt mit der Schauspielerin ab. Dies vollzieht er in dem Moment, in dem die Schauspielerin im Rahmen ihres VORSCHLAGS einen potentiell relevanten Musiker („*micha KA*“, Z.018) namentlich einführt und damit ihre Aussage, sie würde diesen Musiker gut kennen, faktisch unterstützt (vgl. Kretzenbacher 2010). Diese Information ratifiziert der Regisseur mit einer reduplizierten Rückmeldepartikel mit fallend-steigender prosodischen Kontur „*hmhm*“ (Z.019) (vgl. Ehlich 1986: 54; Nübling 2005), während er simultan den Blick zum Tisch verändert und den linken Arm mit dem Brillenetui in Richtung des Tisches bewegt. Die Schauspielerin folgt dem Blick des Regisseurs zum Brillenetui und damit der Trajektorie seiner Einzelaktivität (Abb. 13.3). Die Partikel „*hmhm*“ (Z.019) ermöglicht an dieser Stelle eine Koordinierung der gleichzeitig relevanten Aktivitäten, mit der der Regisseur weiterhin ein *engagement display* bzgl. der Ensembleaktivität anzeigen kann, während er die Einzelaktivität AUSPACKEN realisiert. Wie eng der Moment der visuellen Reorientierung mit der Partikel verbunden ist, zeigt sich darin, wie die Beteiligten sich gemeinsam auf die Ensembleaktivität ausrichten.

c) engagement display bzgl. der Ensembleaktivität via visueller Beteiligungsweise bei gleichzeitigem engagement display bzgl. der Einzelaktivität via haptischer Beteiligungsweise (Z.020): Der Regisseur stellt sein visuelles *engagement display* bzgl. der Ensembleaktivität wieder her, noch bevor seine Einzelaktivität abgeschlossen ist (Z.020). Während er das Brillenetui auf den Tisch legt und damit seine AUSPACK-Aktivität in deren Endphase überführt, orientiert er sich visuell wieder zurück auf die Schauspielerin (Abb. 13.4). Diese erwidert den Blickkontakt und nimmt das letzte Sprachmaterial aus ihrer vorherigen Äußerung in Form eines „*restarts*“ (vgl. Goodwin 1980a) wieder auf („*micha KA*“, Z.020). Für den *Restart* recycelt die Schauspielerin zwar zunächst den Namen des Musikers, dessen prosodische Kontur sich aber in Hinblick auf die erste Nennung (Z.018) dahingehend unterscheidet, dass bei der zweiten Nennung die steigende Intonation fehlt. Darüber hinaus erweitert sie beim *Restart* die Äußerung inkrementell um eine weitere Information bzgl. des Geburtsortes des Musikers, die vor dem *Restart* noch nicht genannt wurde. Betrachtet man das Timing des *Restarts* im multimodalen Vollzug, fällt auf, dass die Schauspielerin in ihrer verbalen Beteiligung an der Ensembleaktivität fortfährt, noch bevor der Regisseur sie wieder anschaut (Z.020). Damit reagiert die Schauspielerin in dem Moment auf eine Veränderung im Gesprächsfluss (=Ausbleiben des Blickkontakts ihres Interaktionspartners), in dem der Regisseur eine Rückmeldepartikel realisiert. In ihrem Äußerungsdesign des *Restarts* wird deutlich, dass sie die Ensembleaktivität als von beiden Interagierenden weiterhin als relevant angesehen behandelt.

Die Rückmeldepartikel als Beteiligung an der Ensembleaktivität im Moment des von beiden Interagierenden wahrgenommen Wechsels der visuellen Orientierung auf das Ziel der Einzelaktivität leistet an dieser Stelle eine Beteiligungsmarkierung bzgl. der Ensembleaktivität, die ohne diese Involvierungsanzeige seitens des Regisseurs ohne *engagement display* gewesen wäre. Mithilfe der Partikel hält der Regisseur seine Partizipation an der Ensembleaktivität aufrecht, während er eine Einzelaktivität bearbeitet. Gleichzeitig liefert sie der Schauspielerin ein Signal dafür, dass der Regisseur ihre Ausführungen weiterhin (auditiv) monitort. Somit erfüllt die Partikel *hmhm* hier mehr als nur die „kontinuierliche[n] Rückmeldungen über die mentalen Prozesse der Verarbeitung des Gesprochenen“ (Ehlich 2009: 430) und geht über eine verbale Markierung von Abbrüchen oder Wiederaufnahmen hinaus, wie die Verwendung von Partikeln in der Forschungsliteratur im Zusammenhang mit multiplen Aktivitäten bisher beschrieben worden ist (Yang, Heeman & Kun 2011; Sutinen 2014). Die Verwendung von *hmhm* als Beteiligungsmarker leistet in dieser Sequenz somit kein *entweder oder*, sondern ein *sowohl als auch* der multiplen Aktivitäten als Konsequenz der simultanen Bearbeitung gleichzeitiger Relevanz.

Obwohl die visuelle Antizipation der Einzelaktivität des Regisseurs durch die Schauspielerin, ihre beibehaltene Körperorientierung auf ihn und ihre veränderte prosodische Kontur ihre Interpretation des aufrechterhaltenen Status der Ensembleaktivität anzeigt, liefert ihr Äußerungsdesign mit ihrem sprachmaterial-recycelnden *Restart* (Z.020) nach Verwendung des Beteiligungsmarkers nichtsdestotrotz einen Hinweis darauf, dass sie eine Veränderung im Interaktionsfluss bearbeitet. Die Vermutung, dass sie hier nicht nur auf die Unterbrechung durch die Partikel reagiert, sondern den *Restart* vorrangig als Antwort auf den fehlenden Blickkontakt ihres Interaktionspartners konzipiert, bestärkt sich im direkten Vergleich mit dem folgenden Transkript. Darin greift der Schauspieler (SCM) auf die Rückmeldepartikel *ja* zurück, um seine Beteiligung an der Ensembleaktivität BERICHTEN anzuzeigen, während er sich visuell auf seine Einzelaktivität AUSPACKEN orientiert. Obwohl der verbal beteiligte Regisseur (REG) in seinem Äußerungsdesign anzeigt, dass er den Schauspieler weiterhin als Mitglied der Ensembleaktivität versteht, wechselt er in seinem Folgeturn seine visuelle Aufmerksamkeit auf die Schauspielerin (SCW) als Ko-Teilnehmerin der triadischen Ensembleaktivität.

Die Partikel als singulärer Beteiligungsmarker wird in folgendem Transkript 14 aus dem gleichen Grund notwendig, wie bereits in Transkript 13. Die Einzelaktivität AUSPACKEN, die vom Schauspieler vor allem mithilfe haptischer Beteiligungsweisen vollzogen wird, benötigt zusätzlich den Einsatz einer visuellen Beteiligungsweise, die der Schauspieler allerdings in der laufenden Interaktion dafür verwendet, ein *engagement display* bzgl. der Ensembleaktivität BERICHTEN

Tab. 18: *ja* als singulärer Beteiligungsmarker an der Ensembleaktivität bei simultaner Involvierung in die Einzelaktivität durch SCM.

Transkript 14	a)	b)	c)
Einzelaktivität: AUSPACKEN	<i>engagement display</i> -----> haptische Beteiligungsweise	<i>engagement display</i> -----> visuelle & haptische Beteiligungsweisen	<i>engagement display</i> -----> haptische Beteiligungsweise
Ensembleaktivität: BERICHTEN	<i>engagement display</i> -----> visuelle Beteiligungsweise	<i>Partikel als Beteiligungsmarker</i> -----> verbale Beteiligungsweise	<i>engagement display</i> <i>Wechsel im Adressatenzuschnitt bei REG</i> -----> visuelle Beteiligungsweise

anzuzeigen. Der zeitlich abgestimmte Einsatz der Partikel als verbaler Beteiligungsweise an der Ensembleaktivität ermöglicht es dem Schauspieler also zu verhindern, seinen Ko-Interagierenden ein *disengagement display* bzgl. der Ensembleaktivität anzubieten und zeitgleich seine Einzelaktivität zu bearbeiten (Tab. 18).

Transkript 14: Beteiligungsmarkierung an der triadischen Ensembleaktivität BERICHTEN via Rückmeldepartikel während simultaner Realisierung der Einzelaktivität AUSPACKEN

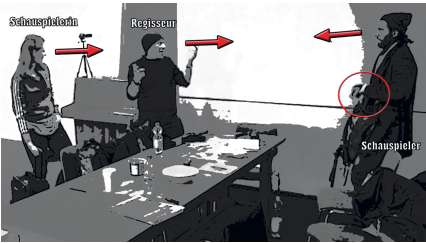


Abb. 14.1: REG orientiert sich auf SCM.

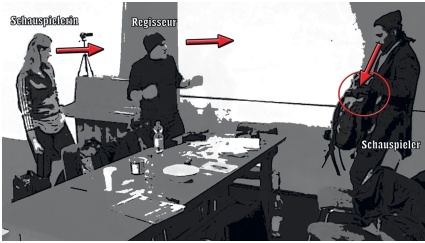


Abb. 14.2: SCM schaut auf Rucksack.

```
001  REG  @+die hamm das genau das SPIEL gemacht;  
      reg  @schaut SCM an----->  
      scm  +schaut REG an----->  
002      also so (-) so ÄHnlich,  
003      als SENDung? ←Abb. 14.1  
004  SCM  +ja; ←Abb. 14.2  
      scm  +schaut auf Rucksack->
```



```

005      @(-)
      reg  @schaut an SCW vorbei->
006  REG  ka+ KÖNNT ihr mal gucken; <Abb. 14.3
      scm  +schaut REG an----->
007      zet de ef (.) @INfo;
      reg  @schaut SCW an->>
008      is +DAS, <Abb. 14.4
      scm  +schaut auf Rucksack->>

```

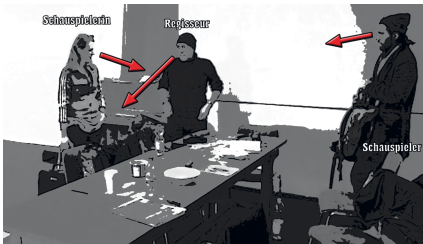


Abb. 14.3: SCM greift in Rucksack.

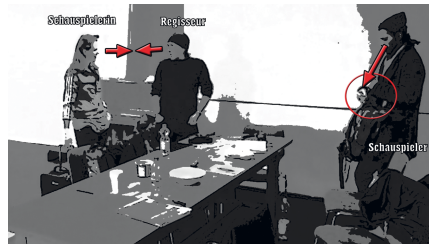


Abb. 14.4: REG orientiert sich auf SCW.

a) *engagement display* bzgl. der Ensembleaktivität via visueller Beteiligungsweise bei gleichzeitigem *engagement display* bzgl. der Einzelaktivität via haptischer Beteiligungsweise (Z.001–003): In dieser Sequenz **BERICHTET** der Regisseur von einer Fernsehsendung, in der das Publikum über den Ausgang einer für die betreffende Narration zentrale Entscheidung bestimmen konnte, so wie es auch für dieses Theaterstück geplant ist. Er orientiert sich im Verlauf des **BERICHTS** (Z.001–3) visuell zum Schauspieler, der den Blickkontakt erwidert und damit per visueller Beteiligungsweise sein *engagement display* bzgl. der Ensembleaktivität herstellt. Parallel dazu öffnet der Schauspieler seinen Rucksack und ist damit in die Startphase seiner **AUSPACK**-Einzelaktivität involviert (Abb. 14.1). Wie bereits der Regisseur in Transkript 13 organisiert der Schauspieler hier seine multimodalen Ressourcen dergestalt, dass er beide Aktivitäten simultan bearbeiten kann. Mithilfe des Blickkontakts stellt er dem Regisseur ein *engagement display* bzgl. der Ensembleaktivität zur Verfügung, während er mit haptischer Beteiligungsweise seine Einzelaktivität vollzieht. Diese simultane Koordinierung hält er solange aufrecht, bis seine Einzelaktivität ebenfalls eine visuelle Ressource benötigt.

b) *Partikel als Beteiligungsmarker* bzgl. der Ensembleaktivität bei gleichzeitigem *engagement display* bzgl. der Einzelaktivität via haptischer und visueller Beteiligungsweisen (Z.04–005): In Transkript 13 ist es das Lokalisieren eines geeigneten Ablageplatzes für das Etui des Regisseurs, hier lokalisiert der Schauspieler mithilfe der multimodalen Ressource Blick den Gegenstand, den er **AUSPACKEN** wird.

In beiden Transkripten realisieren die Auspackenden eine Rückmeldepartikel am TRP des verbalen Beitrags, während sie den Blickkontakt und damit die visuelle Beteiligung an der Ensembleaktivität abbrechen. Dass es zu keiner verbalen Überlappung kommt, zeigt eine Orientierung der Auspackenden an der jeweils laufenden Ensembleaktivität. Sie passen den Einsatz der Partikeln zeitlich so ab, dass sie nicht mit einer anderen Äußerung überlappen und halten ihre Einzelaktivitäten solange zurück, bis der sequentielle Slot innerhalb der Ensembleaktivitäten dafür bereitsteht. Die Partikel „ja“ (Z.004) ermöglicht dem Schauspieler in dieser Sequenz eine präzise getimte Beteiligung an der Ensembleaktivität zum Zeitpunkt der Veränderung seines visuellen *engagement displays*. Damit leistet die Partikel zwar eine Bestätigung des Gesagten, geht aber in ihrer Funktion „retraktiv eine eröffnete Leerstelle zu füllen“ (Meer 2009: 95) hinaus, indem sie als singulärer Beteiligungsmarker innerhalb der multimodalen Gestalt fungiert.

c) *engagement display bzgl. der Ensembleaktivität via visueller Beteiligungsweise bei gleichzeitigem engagement display bzgl. der Einzelaktivität via haptischer Beteiligungsweise* (Z.006–008): Wie bereits in Transkript 13 hat auch hier das Ausbleiben des Blickkontakts interaktionale Auswirkungen auf die Emergenz der Sprachproduktion: Nachdem der Schauspieler seinen Blick abgewendet hat, pausiert der Regisseur zunächst in seiner verbalen Beteiligung (Z.005). Als er seinen Turn fortsetzt, schaut er nicht nur keine*n der Anwesenden an (Abb. 14.3), sondern zeigt auch in einer Selbstreparatur („*ka KÖNNT ihr mal gucken*“, Z.006) seine Interpretation der veränderten Teilnehmendenrahmung an. So bricht der Regisseur die Äußerung des Modalverbs *können* in der zweiten Person Singular (*kannst*) zugunsten der Konjugation in der zweiten Person Plural (*könnt*) ab. Damit macht er zweierlei in seinem Adressatenzuschnitt deutlich: Zum einen ist der Schauspieler nun nicht mehr der alleinige Adressat seines Redebeitrags. Dies zeigt sich auch im Wechsel der Körperorientierung des Regisseurs vom Schauspieler zur Schauspielerin, die den Blickkontakt mit dem Regisseur erwidert (Abb. 14.4). Zum anderen behandelt der Regisseur den Schauspieler weiterhin als ratifizierten Beteiligten (Goffman 1981) der Ensembleaktivität, bearbeitet aber das Ausbleiben des Blickkontakts durch den Adressaten (Goodwin 1980a) mit einem Orientierungswechsel.

In den Transkripten 12, 13 und 14 verfügt jeweils ein*e Interagierende*r epistemische Autorität bzgl. der verbalen Beteiligungsweise an einer Ensembleaktivität, während eine andere Person sowohl Involvierung in eine Ensemble- als auch in eine Einzelaktivität anzeigt. In allen drei Transkripten produzieren die zusätzlich in Einzelaktivitäten involvierten Beteiligten per Blickkontakt (und in Transkript 12 darüber hinaus per Nicken) *engagement displays* bzgl. der Ensembleaktivität.

Um die Einzelaktivitäten fokussieren zu können, brechen die Interagierenden in allen besprochenen Fällen den Blickkontakt mit den sprechenden Interagierenden ab. Daraufhin bearbeiten die verbal Beteiligten den fehlenden Blickkontakt, indem sie auf die veränderten Interaktionsbedingungen reagieren: Während in den Transkripten 13 und 14 diejenigen, die den Blickkontakt auflösen, im Moment der visuellen Reorientierung Rückmeldepartikeln (*hmhm* bzw. *ja*) produzieren, bleibt eine solche Beteiligungsmarkierung durch den blickkontaktabbrechenden Interagierenden in Transkript 12 aus. Als Resultat daraus behandelt der sprechende Interagierende den Ko-Interagierenden in Transkript 12 als nicht mehr in die Ensembleaktivität involviert und beendet die Ensembleaktivität. Im Gegensatz dazu bleibt die Ensembleaktivität nach der Realisierung der Rückmeldepartikeln in den Transkripten 13 und 14 bestehen. Die verbal beteiligten Interagierenden bearbeiten dort den fehlenden Blickkontakt per *Restart* (Transkript 13) oder Selbstreparatur mit Veränderung in der Teilnehmendenrahmung (Transkript 14). Sie reagieren damit auf eine Veränderung in der Interaktionskonfiguration, behandeln ihre Ko-Interagierenden (im Gegensatz zu Transkript 12) aber weiterhin als ratifizierte Teilnehmende des Interaktionsensembles. Damit wird deutlich, dass die Rückmeldepartikeln *hmhm* und *ja* in den Transkripten 13 und 14 als singuläre Beteiligungsmarker verwendet werden, um mit der gleichzeitigen Relevanz multipler Aktivitäten umzugehen, wenn aufgrund eines *foregroundings* (Langacker 1987, 2008) der Einzelaktivität kein *visuelles engagement display* bzgl. der Ensembleaktivität via Blickkontakt angezeigt werden kann, aber beide Aktivitäten gleichermaßen bearbeitet werden.

5.3.2 Multiple Beteiligungsmarker der simultanen Involvierung in multiple Aktivitäten

Zwei oder mehr gleichzeitig relevante Aktivitäten zur selben Zeit zu bearbeiten, stellt an Interagierende ein gesteigertes Maß inter- und intrapersoneller Koordinierungsanforderungen. Dies ist insbesondere dann der Fall, wenn nicht nur eine Involvierung in einer der Aktivitäten mithilfe eines singulären Beteiligungsmarkers (z. B. Nicken oder Rückmeldepartikel) angezeigt werden soll, sondern wenn die Bearbeitungsweisen gleichmäßig auf die Aktivitäten verteilt werden, um die ko-relevanten Aktivitäten gleichermaßen bearbeiten zu können. Da die körperlichen Ressourcen des Menschen anatomisch determiniert sind (Menschen haben maximal zwei Hände, können mit beiden Augen in nur eine Richtung gleichzeitig schauen, usw.) erfordert dieses Verteilen der Bearbeitungsweisen auf die Aktivitäten mitunter eine enge Verzahnung der Ressourcen im multimodalen Haushalt. Die Möglichkeiten, die multimodalen Ressourcen auf zwei gleichzeitig relevante

Aktivitäten zur Bearbeitung derselben aufteilen zu können, variieren dabei je nach Kombination der Aktivitätsformen. Die simultane Koordinierung einer Einzel- mit einer Ensembleaktivität (Transkript 15) unterscheidet sich deutlich von der rein intrapersonellen Koordinierungsleistung zweier Einzelaktivitäten (Transkript 16) einerseits und der gesteigerten interpersonellen Koordinierungsleistung bei der simultanen Bearbeitung zweier gleichzeitig relevanter Ensembleaktivitäten (Transkript 17).

Tab. 19: Linke und rechte Hand als multiple Beteiligungsmarker an der Ensembleaktivität bei simultaner Involvierung in die Einzelaktivität durch SCW.

Transkript 15	a)	b)	c)
Einzelaktivität: MANTEL AUSZIEHEN		<i>engagement display</i> -----o linke Hand: haptische Beteiligungsweise	
Ensembleaktivität: VORSCHLAGEN	<i>engagement display</i> -----> verbale & visuelle Beteiligungsweisen	<i>engagement display</i> -----> rechte Hand: gestische Beteiligungsweise + verbale & visuelle Beteiligungsweisen	<i>engagement display</i> -----> beide Hände: gestische Beteiligungsweise + verbale & visuelle Beteiligungsweisen

Alle hier präsentierten Fälle zeigen die Orientierungen der Teilnehmenden auf die gleichzeitige Relevanz multipler Handlungsverläufe, die sie mit einem Aufteilen ihrer multimodal organisierten, strukturell kompatiblen Beteiligungsweisen bearbeiten. Dies erreicht die Schauspielerin im folgenden Transkriptausschnitt primär durch ihre Hände, mit denen sie sich einerseits gestisch an der VORSCHLAGS-Ensembleaktivität mit dem Regisseur beteiligt, während sie im Rahmen ihrer Einzelaktivität MANTEL AUSZIEHEN ihren Reißverschluss nach unten zieht.

Das duale *engagement display*, im Rahmen dessen die Schauspielerin sowohl ihre Einzelaktivität bearbeitet als auch mithilfe verbaler und visueller Beteiligungsweisen an der Ensembleaktivität partizipiert, ist damit eine Praktik, bei der die Schauspielerin ihre Hände zeitgleich für unterschiedliche Aktivitäten verwendet. Während die linke Hand im Zuge einer haptischen Beteiligungsweise das MANTELAUSZIEHEN vollzieht, nutzt die Schauspielerin ihre rechte Hand als redegleitende gestische Beteiligungsweise zur Konzeptvermittlung (Tab. 19).

Transkript 15: Simultane Beteiligung an der Ensembleaktivität VORSCHLAGEN und die Einzelaktivität MANTEL AUSZIEHEN

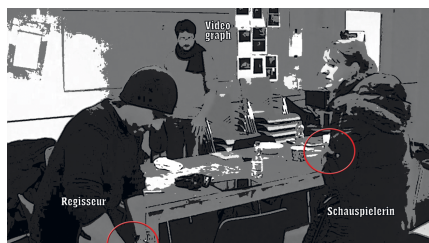


Abb. 15.1: SCW greift den Reißverschluss.



Abb. 15.2: SCW gestikuliert beim AUSZIEHEN.

```

001  SCW  @hör dir das mal eben AN?@ (--)  
      reg  @schaut auf Rucksack-----@schaut auf Tablet->  
002      @+ob das überhaupt die RICHTung is; <Abb. 15.1  
      reg  @schaut auf Rucksack----->  
      scw  +linke Hand greift Reißverschluss->  
003      $weil +das is so sehr PARTY$@;=so;+ <Abb. 15.2  
      scw  $rechte Hand wird ausgeschüttelt$  
          ->+linke Hand zieht Reißverschluss nach unten+  
      reg  ->@schaut SCW an----->>  
004      <<%singend> es gibt kein SCHMERZ es gibt kein schmerz,>  
      scw  %beide Hände mit Handflächen nach oben geschwenkt-->>

```

a) engagement display bzgl. der Ensembleaktivität via verbaler und visueller Beteiligungsweisen (Z.001–002): Die Schauspieler:in monitort die Einzelaktivität AUSPACKEN des Regisseurs (Abb. 15.1), den sie auffordert, ihren LIEDVORSCHLAG anzuhören (Z.001). Der Regisseur reagiert auf diese Aufforderung, indem er seinen Blick von seiner Tasche auf das Tablet verschiebt (Z.001), orientiert sich jedoch wieder auf seine Einzelaktivität, als die Schauspieler:in kein Lied abspielt (Z.002). Die Schauspieler:in reagiert auf diese Reorientierung des Regisseurs, indem sie ihre TCU inkrementell erweitert. Das Adverbialsatz-Inkrement „*ob das überhaupt die RICHTung is*“ (Z.002) ist dabei sowohl prosodisch (Sprechpause und veränderte Tonhöhenbewegung) von der Host-TCU abgegrenzt, als auch syntaktisch von ihr abhängig (vgl. Inkremente im Deutschen bei Auer 2007b) und fungiert als Einschränkung bzgl. ihres VORSCHLAGS, den sie im Folgenden im Rahmen einer gesungen modulierten Konzeptvermittlung ausführt.

b) engagement display bzgl. der Ensembleaktivität via verbaler, visueller und gestischer Beteiligungsweise der rechten Hand bei gleichzeitigem engagement display

bzgl. der Einzelaktivität via haptischer Beteiligungsweise der linken Hand (Z.003): Gleichzeitig tastet und fasst die Schauspielerin mit der linken Hand den Reißverschluss ihrer Jacke, ohne die visuelle Beteiligungsweise von der Ensembleaktivität abzuziehen. Als der Regisseur nach wie vor keine Orientierung bzgl. ihres VORSCHLAGS anzeigt, macht die Schauspielerin bei der Beschreibung des Lieds („so sehr PARTY“, Z.003) „rhythmische“ Bewegungen mit ihrer rechten Hand, während ihre linke Hand simultan den Reißverschluss herunterzieht (Abb. 15.2). Beide Hände sind damit jeweils an einer anderen Aktivität beteiligt. Die linke Hand nutzt die Schauspielerin zur haptischen Beteiligung an der Einzelaktivität AUSZIEHEN. Im Gegensatz dazu bilden ihre Gestikulation, ihre Blick- und Körperorientierung auf den Regisseur sowie der Adressatenzuschnitt der den VORSCHLAG bereits im Vorfeld einschränkenden Beschreibung des Liedes eine komplexe Gestalt, mit der sie sich an der Ensembleaktivität VORSCHLAGEN beteiligt. Die Schauspielerin vollzieht beide Aktivitäten simultan, wodurch die Multiaktivität AUSZIEHENDER-VORSCHLAG entsteht. Betrachtet man das koordinierende Timing, wird deutlich, dass die Beteiligungsweisen der Hände an den jeweiligen Aktivitäten einerseits zeitlich unabhängig voneinander sind und andererseits unterschiedliche Funktionen erfüllen. So ist der Einsatz der händischen Beteiligungsweisen eng mit der jeweiligen Aktivität verknüpft. Die Einzelaktivität MANTEL AUSZIEHEN kann simultan zur verbalen Beteiligungsweise an der Ensembleaktivität initiiert werden, von der sie strukturell und koordinativ nicht abhängig ist. Deutlich wird dies anhand des Zeitpunkts, an dem die Einzelaktivität bearbeitet wird. Denn während das Reißverschlussfassen noch im Übergang von einer *Aufforderungshandlung* zu einer *Einschränkung* vollzogen wird, zieht die Schauspielerin den Reißverschluss schließlich inmitten einer syntaktischen Konstruktion *weil + Begründung* (vgl. Z.003) herunter. Im Gegensatz dazu ist die händische Beteiligungsweise an der Ensembleaktivität in hohem Maße mit der verbalen Beteiligung verknüpft (vgl. Kendon 1980; Schegloff 1984; Streeck 1993): Die Schauspielerin beginnt erst mit den rhythmischen Bewegungen der rechten Hand, als die dazu passende semantische Kategorie *Party* eingeführt wird (vgl. McNeill 1992, 2005). In der Konsequenz werden *Party*-TCU und *Party*-Geste gemeinsam gestartet und gemeinsam abgeschlossen (vgl. Z.003).

c) Auflösen des dualen engagement displays zum engagement display bzgl. der Ensembleaktivität via verbaler, visueller und gestischer Beteiligungsweisen beider Hände (Z.003–004): Die Bearbeitung der Einzelaktivität ist indes noch nicht beendet und erfordert weiterhin, dass die Schauspielerin eine Hand am Mantel behält und den Reißverschluss nach unten zieht. Die Schauspielerin reagiert darauf, indem sie die Partikel „so“ (Z.003) mit schnellem Anschluss realisiert. Dies verschafft ihr intrapersonell genügend Zeit, um den Reißverschluss vollstän-

dig nach unten zu ziehen, die Einzelaktivität dadurch zu einem vorläufigen Abschluss zu bringen und beide Hände zur Verfügung zu haben, um diese synchron zueinander als tanzende Bewegungsressource zur Beteiligung an ihrem gesungen modulierten LIEDVORSCHLAG zu organisieren. Mit dem Ende der TCU der Schauspielerin (Z.003) fällt auf diese Weise das schwungvolle Herunterziehen des Reißverschlusses zusammen, sodass sie nach dem Inkrement „so“ (Z.003), das bereits die kommende Performance des Liedes projiziert (vgl. Auer 2006; Ningelgen & Auer 2017), zum Beginn ihrer nächsten TCU (Z.004) beide Hände zum Gestikulieren frei hat. Sie erweitert daraufhin ihre Beschreibung des Liedes, indem sie das Lied singend und mit erhobenen Händen tanzend performt⁴⁶ (Z.004). Damit zeigt sich zum einen die enge Verknüpfung der beiden Aktivitäten, wenn sich der noch offene Status der Einzelaktivität in Form einer Partikel auf der verbalen Oberfläche niederschlägt. Mithilfe dieser Partikel als intrapersonellem Koordinierungsmarker kann die Einzelaktivität pünktlich zur nächsten TCU abgeschlossen werden, für die daraufhin beide Hände mobilisiert werden können. Zum anderen zeigt sich die funktionale Differenzierung der händischen Beteiligungsweisen an den Aktivitäten. Ähnlich wie beim Spielen eines Saiten- oder Streichinstruments spiegeln beide Hände einander nicht, sondern erfüllen unterschiedlich komplexe Bewegungs- und Handlungsanforderungen mit jeweils eigenen temporalen Logiken: die linke Hand greift und zieht vertikal, während die rechte Hand in Übereinstimmung mit der Sprachproduktion horizontal geschüttelt wird. Mit dem Übergang von einer multiaktiven zu einer monoaktiven Konfiguration tritt diese Differenzierung in den Hintergrund: beide Hände bearbeiten nun nicht mehr unterschiedliche Aufgaben, sondern ermöglichen gespiegelt und zum Rhythmus des Gesangs synchron die tanzende Beteiligungsweise an der Ensembleaktivität VORSCHLAG (Tab. 19).⁴⁷

Die hohe intrapersonelle Anforderung bei der simultanen Koordinierung multipler Aktivitäten lässt sich besonders dann gut erkennen, wenn Interagierende keine interpersonelle Koordinierung vornehmen müssen. Dies ist dann der Fall,

46 Die Reaktion des Regisseurs, der den VORSCHLAG dadurch ablehnt, dass er einen GEGENVORSCHLAG produziert, wurde bereits in Transkript 6 besprochen. Dadurch, dass er seinen GEGENVORSCHLAG sowohl inhaltlich als auch koordinativ auf den VORSCHLAG der Schauspielerin abstimmen kann, zeigt er an, dass die Konzeptvermittlung der Schauspielerin kommunikativ erfolgreich war.

47 In neuropsychologischen Untersuchungen zu bimanueller Koordination beim Menschen (zum Beispiel Kelso 1984, Hazeltine, Weinstein & Ivry 2008 oder Swinnen & Gooijers 2015) zeigt sich, dass Menschen dazu neigen, unterschiedliche Handbewegungen zu synchronisieren. Die Partikel „so“ (Z.003) dient aus kognitiver Perspektive vermutlich hier (auch) dazu, eine symmetrische Synchronisation der beiden Hände zu ermöglichen. Dieser spezifische Aspekt der simultanen Koordination wird in Kapitel 6 eingehend betrachtet.

wenn zwei Einzelaktivitäten gleichzeitig bearbeitet werden, wie im folgenden Transkriptausschnitt. Darin organisiert der Schauspieler seine Einzelaktivitäten IM NEWSFEED LESEN und TRINKEN dergestalt, dass beide Aktivitäten gleichzeitig als TRINKENDES-LESEN möglich werden. Neben dem Schauspieler sind ebenfalls der Hospitant und der Videograph anwesend, die ihren eigenen Einzelaktivitäten nachgehen und kein Interaktionsensemble bilden. Der Fall, der als einziger in dieser Fallkollektion nicht interaktional organisiert ist, zeigt die Praktiken, mit denen Interagierende auch strukturell inkompatible Beteiligungsweisen simultan koordinieren können. Dieses Phänomen wird in Kapitel 7 – dann aber für interaktionale Kontexte – ausführlich betrachtet.

Tab. 20: *Blick und rechte Hand* als multiple Beteiligungsmarker an der Ensembleaktivität bei simultaner Involvierung in die Einzelaktivität durch SCM.

Transkript 16	a)	b)	c)	d)	e)	f)
Einzelakti- vität:	<i>Kernphase</i> ----->	<i>pausiert</i> ----->	<i>Kernphase</i> ----->	<i>pausiert</i> ----->	<i>Kernphase</i> ----->	<i>Kernphase</i> ----->
IM NEWSFEED LESEN	vis. & hap. Beteil.	Fort. proj. via Körper- haltung	vis. Beteil.	Fort.proj. via Kör- per-hal- tung	vis. Beteil.	vis. & hap. Beteil.
Einzelaktivi- tät: TRINKEN		<i>Startphase</i> ----->	<i>Startphase</i> ----->	<i>Kernphase</i> ----->	<i>Endphase</i> -----0	
		vis. & hap. Beteil.	hap. Beteil.	hap. Beteil.	hap. Beteil.	

Analog zum koordinativen Handeln der Schauspielerin im vorherigen Transkript 15 realisiert der Interagierende im folgenden Transkript 16 zwei ko-relevante Aktivitäten, indem er seine Beteiligungsweisen auf die zwei für ihn relevanten Aktivitäten aufteilt. Anders als bei der Schauspielerin verwendet er nur seine rechte Hand, die sich dadurch entweder scrollend an der LESE- oder greifend an der TRINK-Aktivität beteiligen kann. Damit kann er nicht, wie die Schauspielerin, sich mit je einer Hand an einer unterschiedlichen Aktivität beteiligen. Seine simultane Bearbeitung der gleichzeitig relevanten Aktivitäten gelingt in der untenstehenden Sequenz dennoch, da seine Hand ihm eine sensorische Referenz (Mondada 2019a) bzgl. der Position der Tasse ermöglicht, sodass er seine visuelle Modalität auf die LESE-Aktivität ausrichten kann, ohne die Position der Tasse visuell monitoren zu müssen. Der Schauspieler verwendet also sowohl für die Einzelaktivität AM SMARTPHONE LESEN als auch für die Einzelaktivität AUS EINER TASSE TRINKEN haptische Beteiligungsweisen. Zusätzlich blockiert die TRINK-Aktivität in ihrer Kernphase die visuelle Beteiligungsweise an der LESE-Aktivität. Dass der

er auf die linke Hand gestützt auf das vor ihm liegende Smartphone schaut und mit dem Mittelfinger der rechten Hand durch den Newsfeed scrollt (Abb. 16.1).

b) Pausieren der LESE-Aktivität durch Fortsetzungsprojektion via Körperhaltung bei gleichzeitigem Vollzug der TRINK-Startphase via visueller und haptischer Beteiligungsweisen (Abb. 16.2): Diese Konfiguration löst der Schauspieler auf, indem er seinen Blick vom Smartphone auf die rechts vor ihm stehende Tasse orientiert, während er gleichzeitig seine rechte Hand vom Smartphone hebt und zur Tasse führt. Damit besteht keine aktive Bearbeitung der LESE-Aktivität, während er die TRINK-Aktivität initiiert. Einzig mit seiner unveränderten Körperhaltung zeigt er im Rahmen einer Fortsetzungsprojektion an, dass die Relevanz der LESE-Aktivität weiterhin besteht und die zeitnahe Rückkehr in die *working position* dieser Aktivität erwartbar ist (Abb. 16.2).

c) Vollzug der LESE-Kernphase via visueller Beteiligungsweise bei gleichzeitigem Vollzug der TRINK-Startphase via haptischer Beteiligungsweise (Abb. 16.3): Die Erwartbarkeit der Fortsetzung der LESE-Aktivität löst er bereits nach 0.6 Sekunden ein, als er seinen Blick zurück auf das Smartphone richtet, noch während er die Tasse zum Mund führt (Abb. 16.3). Damit teilt der Schauspieler seine multimodalen Ressourcen so auf die gleichzeitig relevanten Aktivitäten auf, dass er beide Aktivitäten simultan als LESENDE-TRINK-Multiaktivität bearbeiten kann.

d) Pausieren der LESE-Aktivität durch Fortsetzungsprojektion via Körperhaltung bei gleichzeitigem Vollzug der TRINK-Startphase via haptischer Beteiligungsweise (Abb. 16.4): Unterbrochen wird diese gleichzeitige Bearbeitung der LESE-Aktivität durch die physische Beschränkung der Tasse, die es verhindert, dass er während der Kernphase des TRINKENS auf die visuelle Beteiligungsweise zurückgreifen und LESE-Aktivität fortsetzen kann (Abb. 16.4).

e) Vollzug der LESE-Kernphase via visueller Beteiligungsweise bei gleichzeitigem Vollzug der TRINK-Endphase via haptischer Beteiligungsweise (Abb. 16.5–6): Sobald die TRINK-Kernphase abgeschlossen ist und die Tasse in der TRINK-Endphase wieder zurück auf den Tisch gestellt wird, orientiert sich der Schauspieler erneut auf sein Smartphone und nimmt seine LESE-Aktivität wieder auf (Abb. 16.5). Im Unterschied zum Greifen der Tasse in der Startphase des TRINKENS (Abb. 16.2) vollzieht der Schauspieler das finale Abstellen der Tasse ohne visuelle Beteiligung an dieser Aktivität (Abb. 16.6).

f) Vollzug der LESE-Kernphase via visueller und haptischer Beteiligungsweisen (Abb. 16.7): Der Schauspieler führt daraufhin seine rechte Hand zum Smartphone zurück und nimmt dadurch seine LESE-Gestalt wieder auf (Abb. 16.7).

Die simultane Koordinierung der beiden Einzelaktivitäten wird in diesem Fallbeispiel durch die enge Verzahnung der Beteiligungsweisen ermöglicht, die durch eine Aufteilung der multimodalen Ressourcen erreicht wird. Mithilfe des Blicks kann der Schauspieler die LESE- und durch die haptische Beteiligung der Hand die TRINK-Aktivität vollziehen. Dass diese Aufteilung eine Praktik zur Bearbeitung der gleichzeitigen Relevanz der beiden Aktivitäten ist, wird dadurch ersichtlich, dass der Schauspieler zu seinem multimodalen *Status Quo* zurückkehrt, sobald die TRINK-Aktivität abgeschlossen ist. Im Zuge dessen pausiert der Schauspieler die LESE-Aktivität, als die Beteiligungsweisen der ko-relevanten multiplen Aktivitäten um dieselben multimodalen Ressourcen konkurrieren und sich dadurch strukturell inkompatibel zu einander verhalten. Dieser Fall tritt in dem Moment ein, in dem er die Position der Tasse in der Startphase des TRINKENS zunächst identifizieren muss, bevor er sie zum Mund führen kann. Darüber hinaus zeigen beide Aktivitäten neben der engen multimodalen Verzahnung eine stark wechselwirkende Beziehung. Dies zeigt sich zum einen im Alternieren zwischen Bearbeitung und Pausierung der LESE-Aktivität, die davon abhängig ist, ob die visuelle Ressource *Blick* verfügbar bzw. im Gebrauch der Konkurrenzaktivität ist. So ist es für den Schauspieler strukturell unmöglich, nach unten auf das Smartphone zu schauen, während er seine Tasse in der Kernphase des TRINKENS anhebt. Auf der einen Seite weist das *engagement display* an der TRINK-Aktivität in ihrem Verlauf eine sukzessive Herabstufung der multimodalen Beteiligungsmarker auf. Sind in der Startphase der TRINK-Aktivität noch visuelle und haptische Beteiligungsweisen zur Bearbeitung notwendig, können Kern- und Endphase ohne visuelle Beteiligung bearbeitet und abgeschlossen werden. Dies ermöglicht es dem Schauspieler wieder in die LESE-Aktivität einzusteigen, noch bevor die TRINK-Aktivität beendet ist. Die simultane Koordination multipler Einzelaktivitäten geht also mit einer engen Verzahnung der Aktivitäten einher, die eine Aufteilung der multimodalen Ressourcen auf die jeweiligen Aktivitäten zur Folge haben können. Der daraus resultierenden Verfügbarkeitsanforderung der Ressourcen für die Bearbeitung der Aktivitäten begegnet der Interagierende im Fallbeispiel dadurch, dass er Aktivitäten mit nichtverfügbaren Ressourcen für den Zeitraum der Nichtverfügbarkeit pausiert. Mithilfe dieser intrapersonellen Organisation der Beteiligungsweisen vermag der Schauspieler beide gleichzeitig relevanten Einzelaktivitäten simultan zu bearbeiten. Auf diese Weise bleiben beide Aktivitäten im Vordergrund, während die Bearbeitung mit der strukturellen Kompatibilität in der jeweiligen Aktivitätsphasen einhergeht.

Deutlich komplexer wird die simultane Koordinierung, wenn Teilnehmende darüber hinaus interpersonelle Beteiligungsweisen an multiplen Ensembleaktivitäten organisieren müssen. Bislang wurden ausschließlich Ensembleaktivitäten mit verbaler Beteiligungsweise betrachtet. Dass Teilnehmende auch sprachfreie

Aktivitäten als Ensembleaktivitäten organisieren und diese mit anderen Ensembleaktivitäten koordinativ kombinieren, zeigt das folgende Fallbeispiel. In diesem ERKLÄRT die Regieassistentin der Schauspielerin die aktuelle Stückfassung⁴⁸, die sie ihr gleichzeitig AUSHÄNDIGT (vgl. für Objektübergaben als sozial organisierte Aktivitäten Due & Trærup 2018; Tuncer & Haddington 2019). Beide Interagierende organisieren die Ensembleaktivitäten als eine interpersonell aufeinander abgestimmte, emergente Multiaktivität des ERKLÄRENDE-AUSHÄNDIGENS. Die AUSHÄNDIGUNG startet in der untenstehenden Sequenz, nachdem die Regieassistentin (ASS) und die Schauspielerin (SCW) gemeinsam die Probebühne betreten. Zu diesem Zeitpunkt sind bereits mehrere Theaterschaffende anwesend, die in verschiedene Aktivitäten involviert sind. Für das folgende Fallbeispiel ist die parallel stattfindende Ensembleaktivität zwischen Schauspieler (SCM) und Dramaturg (DRA) relevant. Sie bearbeiten im Rahmen einer BERATUNGS-Ensembleaktivität ein Problem des Schauspielers, der sich beim Dramaturgen über zu spät angewiesenes Gehalt und hohe bürokratische Hürden beklagt. Die Bearbeitung dieser Ensembleaktivität als *schisming* wird in der Organisation der AUSHÄNDIGUNGS-Ensembleaktivität sichtbar und hat interaktionale Folgen für die simultane Koordinierung der Ensembleaktivitäten von Schauspielerin und Regieassistentin.

Im Laufe der Situation beteiligt sich die Schauspielerin an drei Ensembleaktivitäten, die sie jeweils so koordiniert, dass sie zeitgleich stets in solche Aktivitäten involviert ist, die jeweils strukturell kompatibel zueinander sind. Sowohl für die Partizipation an der BEGRÜßUNG als auch die ERKLÄR-Aktivität greift die Schauspielerin auf verbale und visuelle Beteiligungsweisen zurück, sodass es ihr möglich ist, beide Aktivitäten jeweils mit der Aktivität STÜCKFASSUNG AUSHÄNDIGEN simultan zu koordinieren, für die sie lediglich gestische bzw. haptische Beteiligungsweisen verwendet (Tab. 21). Die simultane Koordination solcher strukturell kompatiblen Ensembleaktivitäten wird in Kapitel 6 ausführlich diskutiert.

⁴⁸ Die aktuelle Stückfassung ergibt sich aus den Improvisationen, Diskussionen und dem szenischen Probieren. Grundlage dafür sind die Mitschriften der Regieassistentin, die diese nach Probenschluss abtippt und an den Regisseur weiterleitet. Dieser erstellt daraus eine neue Textfassung, die er oft noch in derselben Nacht an die Schauspieler*innen weiterleitet. Insbesondere für die Schauspieler*innen resultiert daraus ein konstantes Textlernen vor, während und nach der Probe. Die letzte Stückfassung haben Schauspieler und Schauspielerin in der 2. Hauptprobe (Probe vor der Generalprobe) erhalten.

Tab. 21: *Geste und Sprache-Körperorientierungsgestalt* als multiple Beteiligungsmarker an zwei Ensembleaktivitäten durch SCW.

Transkript 17	a)	b)	c)
Ensembleaktivität:	<i>engagement display</i>	<i>engagement display</i>	<i>engagement display</i>
STÜCKFASSUNG	----->	----->	-----0
AUSHÄNDIGEN	gestische Beteiligungsweise	gestische Beteiligungsweise	haptische Beteiligungsweise
Ensembleaktivität:		<i>engagement display</i>	
BEGRÜßEN		-----0	
		verbale & visuelle Beteiligungsweisen	
Ensembleaktivität:			<i>engagement display</i>
ERKLÄREN			-----0
			verbale & visuelle Beteiligungsweisen

Transkript 17: Simultane Beteiligung an zwei Ensembleaktivitäten (ERKLÄREN und STÜCKFASSUNG AUSHÄNDIGEN)

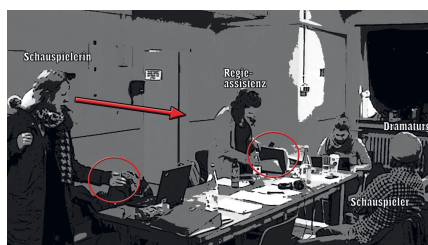


Abb. 17.1: SCW hält Hand auf/schaut zu SCM & DRA.



Abb. 17.2: ASS hält SCW die Blätter hin.

001 SCW entschuldigt mich bitte;
 002 meine bahn war LEIder zu spät,
 003 ASS +Alles gut;
 ass +sucht in Unterlagen--->
 004 (3.0)
 005 *(4.0) ←Abb. 17.1
 scw *hält Hand auf-->
 006
 007

DRA aber wir HABEN
 lange diskusSIONen drüber geführt,
 ähm (--) ähm-
 verTRÄge werden bei uns in der
 verwaltung,
 das heißt- (-)
 also [WENN-]
 SCM [keine] zenTRale lösung;

008		DRA	genNAU;
009			du hast_n-
010	DRA	HEY;	
011	SCW	HALlo;	
012		wie LÄUFT_S,	
013		(--)	DRA du HAST-
014	SCM	hi;	
015	SCW	is es VIEL?	
016	ASS	ne: nur zwei SEiten;	
017		(1.0)+	SCM ja;
	ass	--> +	
018		+(2.0) <Abb. 17.2	DRA kein beREICH,
	ass	+hält SCW Blätter hin->	
019		+(2.0)	SCM ja;
	ass	+bringt Blätter zu SCW->	
020	ASS	is jetzt nur der text von	DRA sondern fünf einzelne SPARTen;
		(Vorname_SCM) eingefügt	
		worden;	
021		DER teil+ hier;	
	ass	-->+	je nachdem was man gerade BRAUCHT,
022		(0.5)*(0.5)	
	scw	--> *greift Blätter->	verhandel ich mit DEN die verträge,
023	ASS	wir haben nur das geDICHT	
		von (Vorname SCM)	je nach funktion (-) äh geht_s
		eingefügt;=hier;<Abb. 17.3	im besten fälle hier
024		+(0.1)+*(0.8)* <Abb. 17.4	
	ass	+lässt Blätter los+	von einem zimmer ins nächste;
	scw	*zieht Blätter	
		heran*	



Abb. 17.3: ASS zeigt auf die neue Textstelle.



Abb. 17.4: SCW zieht die Stückfassung zu sich heran.

a) engagement display bzgl. der Aktivität AUSHÄNDIGEN via gestischer Beteiligungsweise (Z.001–009): Zu Beginn des Transkriptausschnitts liefert die SchauspielerIn einen Account für ihr spätes Kommen (Z.001–2), während sie sich am Tisch entlang Richtung ihres Platzes bewegt. Die Entschuldigung wird von der Regieassistentin angenommen („*Alles gut;*“, Z.003), die zeitgleich damit beginnt, in ihren Unterlagen zu suchen. Dass es vorher eine Absprache zwischen SchauspielerIn und Regieassistentin hinsichtlich der aktuellen Stückfassung gegeben haben muss, wird deutlich, als die SchauspielerIn ihre Hand mit der Handfläche nach oben in Richtung der Regieassistentin hält (Z.005) und dadurch eine Übergabe der Textseiten per gestischer Beteiligungsweise einfordert. Damit beteiligen sich SchauspielerIn und Regieassistentin verbal abstinente an der AUSHÄNDIGUNGS-Ensembleaktivität: Die Regieassistentin bearbeitet suchend eine Anforderung der Ensembleaktivität (um die Textseiten AUSHÄNDIGEN zu können, muss sie diese zunächst finden) und die SchauspielerIn hält weiterhin ihre „empfangende“ Geste in Richtung der Regieassistentin aufrecht (Abb. 17.1).

b) engagement display bzgl. der Aktivität AUSHÄNDIGEN via gestischer Beteiligungsweise bei gleichzeitigem engagement display bzgl. der Aktivität BEGRÜßEN via visueller und verbaler Beteiligungsweisen (Z.010–014): In der multimodalen Gestalt der „empfangenden“ Geste beginnt die SchauspielerIn die Ensembleaktivität zwischen dem Dramaturgen und dem Schauspieler zu monitoren. Ihre dadurch entstehende simultane Beteiligung an zwei Aktivitäten organisiert sie mit derselben Praktik, die bereits in den Transkripten 15 und 16 zum Einsatz kam: die Aufteilung der benötigten Beteiligungsweisen auf unterschiedliche Aktivitäten je nach struktureller Kompatibilität. Mithilfe der aufrechterhaltenen Geste zeigt sie ihre fortwährende Forderung nach den Textseiten der AUSHÄNDIGUNGS-Ensembleaktivität an, während sie mit visueller Beteiligungsweise ihr *engagement display* an der BERATUNGS-Ensembleaktivität zwischen dem Dramaturgen und dem Schauspieler herstellt. Es entsteht die Gestalt einer AUSHÄNDIGENDEN-BEGRÜßUNGS-Multiaktivität. Dieses Beteiligungsdisplay wird vom Dramaturgen bemerkt und zieht eine Begrüßungssequenz nach sich (Z.010–14), die die BERATUNG unterbricht und kurzzeitig eine triadische BEGRÜßUNGS-Ensembleaktivität mit der nun auch verbal beteiligten SchauspielerIn formt.

c) engagement display bzgl. der Aktivität AUSHÄNDIGEN via haptischer Beteiligungsweise bei gleichzeitigem engagement display bzgl. der Aktivität ERKLÄREN via visueller und verbaler Beteiligungsweisen (Z.015–024): Nachdem die drei Beteiligten Grüße ausgetauscht haben, zerfällt diese Ensembleaktivität zeitgleich wieder

in die zwei parallele Ensembleaktivitäten BERATEN und AUSHÄNDIGEN DER AKTUELLEN STÜCKFASSUNG. Dazu recycelt der Dramaturg sein sprachliches Material („du hast“ Z.009/13/15), während sich die Schauspielerin an die Regieassistentin mit einer Frage nach dem Umfang der AUSZUHÄNDIGENDEN Unterlagen wendet (Z.015) und damit eine ERKLÄRUNG als weitere Ensembleaktivität mit der Regieassistentin etabliert. Diese beantwortet die Frage („ne: nur zwei Seiten“, Z.016) ohne die Schauspielerin anzuschauen, findet die angesprochenen Seiten (Z.017) und hält sie der Schauspielerin entgegen (Abb. 17.2). Die Regieassistentin bietet der Schauspielerin damit die *Übergabe der Textseiten* an. Die Schauspielerin hält zu diesem Zeitpunkt zwar immer noch ihre „empfangende“ Geste und damit ihre Forderung aufrecht, monitort aber wieder die Ensembleaktivität von Dramaturg und Schauspieler und kann damit das sprachfreie Angebot der Textseiten nicht wahrnehmen. Die Regieassistentin löst dieses praktische Problem, indem sie die Distanz zwischen sich und der Schauspielerin reduziert. Sie verbindet diese proxemische Beteiligungsweise an der AUSHÄNDIGUNGS-Ensembleaktivität mit einem verbalen Beitrag einer ERKLÄRUNG (Z.019–020), die thematisch an die vorherige Frage der Schauspielerin nach dem Umfang anknüpft. Dazu weist die Regieassistentin zunächst global auf die relevante Modifikation der Stückfassung hin („is jetzt nur der text von von (Vorname SCM) eingefügt worden“, Z.020), bevor sie lokal auf die betreffende Textstelle auf der Papierseite verweist („DER teil hier“, Z.021). Damit ist zwar die Arbeitsdistanz für die AUSHÄNDIGUNG hergestellt, die Übergabe aber noch nicht vollzogen. Die Schauspielerin reagiert darauf, indem sie die ihr gereichten Textseiten greift (Z.022). Es kommt allerdings noch zu keiner Übergabe, da die Regieassistentin die Blätter weiterhin festhält. Stattdessen reformuliert die Regieassistentin ihre ERKLÄRUNG (Z.023). Sie reagiert dabei auf die veränderte Verfügbarkeit der Beteiligungsweisen, die sich daraus ergibt, dass nun Schauspielerin und Regieassistentin die Stückfassung mit jeweils einer Hand festhalten. Dies ermöglicht es der Regieassistentin nun neben verbalen Referenzpraktiken („das geDICHt“ / „hier“, Z.023) auch gestisches Zeigen (Abb. 17.3) einzusetzen. Nachdem die ERKLÄRUNG der Änderungen abgeschlossen ist, lässt die Regieassistentin die Blätter los (Z.024), was es der Schauspielerin ermöglicht, die Stückfassung zu sich zu ziehen (Abb. 17.4) und damit die AUSHÄNDIGUNG abzuschließen. Schauspielerin und Regieassistentin koordinieren in dieser Sequenz gemeinsam die zwei gleichzeitig relevanten Ensembleaktivitäten AUSHÄNDIGUNG DER AKTUELLEN STÜCKFASSUNG und ERKLÄREN dergestalt, dass die Multiaktivität AUSHÄNDIGENDE-ERKLÄRUNG entsteht. Dabei greifen beide Teilnehmerinnen einerseits auf die gleiche Praktik der Ressourcenaufteilung zurück, wie sie bereits in den vorherigen Transkripten beobachtet werden konnten: So hält die Schauspielerin mit ihrer aufrechterhaltenen Geste ihre Forderung nach den Textseiten aufrecht, während sie sich verbal und mit ihrer Körperorientierung an den

Ensembleaktivitäten BEGRÜßEN und kurz darauf am ERKLÄREN beteiligt. Dadurch teilt sie ihre Beteiligungsweisen so auf, dass eine simultane Bearbeitung möglich wird. Die Beteiligungsweisen der beiden Interagierenden unterscheiden sich andererseits sowohl in Hinblick auf die strukturellen Anforderungen der Aktivitäten als auch hinsichtlich der realisierenden Handlungen. Die Schauspielerin ist bei beiden Aktivitäten insofern die Nutznießerin, als ihr sowohl etwas *ausgehängt* als auch *erklärt* wird. Diametral dazu ist die Regieassistentin in beiden Aktivitäten diejenige, die etwas *aushändig* bzw. *erklärt*. Reicht daher für die Schauspielerin die aufrechterhaltende Geste aus, um ihre fortbestehende Involvierung in die AUSHÄNDIGUNG anzuzeigen, greift die Regieassistentin auf eine Vielzahl unterschiedlicher Beteiligungsmarker zurück. Diese umfassen Praktiken der Auge-Hand-Koordination bei der *Suche der Textseiten* in der Startphase der Aktivität, die Positionsveränderung zur Vorbereitung der *Übergabe der Textseiten* in der Kernphase und schließlich das geordnete Loslassen der durch die Schauspielerin *angenommenen Textseiten* in der Endphase (Tab. 22). Die enge Verknüpfung der Aktivitäten wird darüber hinaus nicht nur in der Verzahnung der aufgeteilten multimodalen Ressourcen sichtbar, sondern auch in der zeitlichen Bearbeitung. Denn erst mit Abschluss ihrer verbalen Beteiligungsweise an der ERKLÄRUNG lässt die Regieassistentin die Textseiten los und ermöglicht der Schauspielerin den zweiten Paarteil *Annahme der Textseiten* (Z.024). Indem die Regieassistentin die Textseiten festhält, verzögert sie den Abschluss der AUSHÄNDIGUNG, bis sie ihre ERKLÄRUNG zu einem möglichen Abschluss gebracht hat. Textseitenreichen, -festhalten und -loslassen sind dabei Praktiken der Regieassistentin, mittels derer sie den Zeitpunkt der Übergabe und Annahme der Textseiten organisiert.

Tab. 22: Situativ variierte multiple Beteiligungsmarker zur simultanen Beteiligung an zwei Ensembleaktivitäten durch ASS.

Transkript 17					
Ensembleakt.:	<i>engag. dis.</i>	<i>engag. dis.</i>	<i>engag. dis.</i>	<i>Fortset-</i>	<i>engag. dis.</i>
STÜCKFASSUNG				<i>zungsproj.</i>	
AUSHÄNDIGEN	----->	----->	----->	-----	>-----o
	hap. & vis. Beteil.	hap. & vis. Beteil.	proxemische Beteili- gungsweise	hap. Beteil. (festhalten)	hap. Beteil. (loslassen)
Ensembleakt.:		<i>engag. dis.</i>	<i>engag. dis.</i>	<i>engag. dis.</i>	
ERKLÄREN		----->	----->	-----o	
		verbale Beteil.	verbale & visuelle Beteili- gungsweise	Verb., vis., gest. Beteili- gungsweise	

Indem sie ERKLÄRT, was sie AUSHÄNDIGT und AUSHÄNDIGT, was sie ERKLÄRT, entsteht ein enges Geflecht beider Ensembleaktivitäten als Multiaktivität. Beide Aktivitäten werden hier von den Teilnehmenden nicht als konkurrierende Relevanzen, sondern als unterschiedliche Verfahren zur Bearbeitung der gleichen Interaktionsaufgabe *Wissensausgleich bzgl. eines Arbeitsdokuments* behandelt. Dies zeigt sich insbesondere in den *engagement displays*, die durch das Aufteilen der Beteiligungsweisen auf die jeweils ko-relevanten Aktivitäten entstehen.

Wie die Analysen zeigen konnten, macht die Verteilung der Beteiligungsweisen auf gleichzeitig relevante Aktivitäten die simultane Bearbeitung derselben möglich. Um eine solche simultane Koordinierung zu ermöglichen, greifen Teilnehmende auf Verzögerungsstrategien zurück (Transkript 15) oder pausieren Aktivitäten, deren multimodale Ressourcen als Beteiligungsmarker zeitweilig nicht verfügbar sind (Transkript 16). Indem Teilnehmende multiple Beteiligungsmarker einsetzen, kommt es (anders als in den Transkripten 12–14 mit nur einem singulären Beteiligungsmarker) zu keinem Wechsel in der Teilnehmendenrahmung. Stattdessen ermöglicht die simultane Realisierung multipler, gleichzeitig relevanter Aktivitäten schließlich die Bearbeitung einer komplexen Interaktionsaufgabe (Transkript 17).

5.4 Zwischenfazit: Praktiken der Koordination zur Bearbeitung gleichzeitiger Relevanzen multipler Aktivitäten

Das interaktionale Phänomen der multiplen Aktivitäten existiert unabhängig von der Verteilung des Rederechts oder anderen verbalen Ordnungsprinzipien. In multiple Aktivitäten können sowohl verbal abstinente wie auch verbal aktive Beteiligte involviert sein. Dabei ist in den besprochenen Fällen dieses Kapitels eine verbale Beteiligung an einer Ensembleaktivität erwartbarer (und auch einklagbarer) als an einer Einzelaktivität – allerdings keine notwendige Voraussetzung. Involvierungen in Ensembleaktivitäten zeigen Interagierende neben verbalen Beiträgen vor allem über aufeinander bezogene Orientierungen (besonders Blickkontakt und Körperausrichtung), Gestikulation und Rezipientensignale an. Situationen mit multiplen Ensembleaktivitäten können innerhalb derselben Teilnehmendenrahmung hergestellt werden (z. B. das ERKLÄRENDE-AUSHÄNDIGEN der aktuellen Stückfassung in Transkript 17) oder mehrere Teilnehmendenrahmungen nach sich ziehen, die jeweils separat voneinander bearbeitet werden (z. B. in Transkript 7 das Ausscheiden des Schauspielers aus dem Interaktionsensemble nach dem verlorenen Wettkampf um das Rederecht oder in Transkript 17 die Beteiligung der Schauspielerin an der Begrüßung mit Schauspieler und Dramaturg, während sie gleichzeitig ihre Forderung nach der Stückfassung an die

Regieassistentin aufrechterhält). Die Koordination multipler Aktivitäten unterscheidet sich zum einen je nachdem, ob und wie viele der Aktivitäten intersubjektiv ausgerichtet sind und zum anderen, mit welchen Beteiligungsweisen Teilnehmende *engagement displays* anzeigen. An der Aufrechterhaltung der Aktivitäten sind sowohl diejenigen Interagierenden beteiligt, die mit ihren Beteiligungsweisen die Aktivitäten als *principal* voranbringen (z. B. durch verbale oder gestische Beteiligung) als auch jene, die lediglich *engagement display* anzeigen (z. B. durch visuelle Beteiligungsweisen). Denn wie die Analysen gezeigt haben, erfordert die Herstellung und das Aufrechterhalten eines *engagement displays* bzgl. einer Ensembleaktivität aufgrund der intersubjektiven Ausrichtung eine konstante interpersonelle Koordinierung. Während verbale Beteiligungsmarker ebenfalls das Fortbestehen einer Involvierung anzeigen können, ist es vor allem der Blickkontakt, der von den Beteiligten als Beteiligungsanzeige eingefordert wird. Diese Beobachtung, die sich mit den Befunden der Blickforschung (Argyle & Cook 1976; Argyle et al. 1980; Goodwin 1980a; Goodwin 1980b; Kendon 1967; Rossano 2013) deckt, kommt insbesondere dann zum Tragen, wenn sich im Rahmen gleichzeitiger Relevanz multipler Aktivitäten der Blickkontakt als visueller Beteiligungsmarker an einer Ensembleaktivität auf ein Fokusobjekt einer Einzelaktivität verschiebt. Im Gegensatz dazu unterscheiden sich die Beteiligungsmarker in Einzelaktivitäten systematisch davon, da sie nur wenig intersubjektiv ausgerichtet sind und zu einem hohen Anteil haptische Praktiken bzw. visuelle Orientierung auf das Fokusobjekt der Einzelaktivität beinhalten. Wenn Teilnehmende nicht in der Lage sind, solche *engagement displays* für alle gleichzeitig relevanten Aktivitäten gleichermaßen anzuzeigen (simultane Koordination), greifen sie auf die Koordinationspraktiken des/der Abbruchs/Wiederaufnahme (serielle Koordination) und Pausierens/Fortsetzens (quasi-simultane Koordination) zurück. Entscheidend dafür, inwiefern Teilnehmende *engagement displays* für alle gleichzeitig relevanten Aktivitäten anzeigen können, ist die strukturelle Kompatibilität der Beteiligungsweisen, mit denen Teilnehmende die jeweiligen Aktivitäten vollziehen. Wenn Beteiligungsweisen für die ko-relevanten Aktivitäten gleichermaßen verwendet werden, können Teilnehmende die situativ weniger relevante Aktivität abbrechen oder pausieren. Beim Pausieren wird eine der Beteiligungsweisen der konkurrierenden Aktivität eingefroren. Die betreffende Beteiligungsweise steht dann für keine der ko-relevanten Aktivitäten zum Handlungsvollzug zur Verfügung, zeigt aber via Fortsetzungsprojektion an, dass die pausierte Aktivität im Vordergrund immer noch relevant ist und zeitnah fortgesetzt werden kann, sobald der Grund für die Pausierung überwunden wurde. Wird eine Beteiligungsweise einer Aktivität darüber hinaus als Beteiligungsweise an einer anderen Aktivität notwendig, brechen Interagierende eine der konkurrierenden Aktivitäten ab, wobei die Relevanz der betreffenden Aktivität in den Hintergrund verscho-

ben wird und erst bei Wiederaufnahmen erneut sichtbar wird. Je nach situativer Anforderung können dabei sowohl Einzel- als auch Ensembleaktivitäten abgebrochen werden. Aktivitäten sind also keine vorgeformten Einheiten. Vielmehr passen Interagierende ihre Aktivitäten an die situierten Anforderungen multiplexer, gleichzeitiger Relevanzen an, indem sie laufende Aktivitäten zugunsten ebenfalls relevanter Aktivitäten abbrechen, pausieren oder so in ihrer multimodalen Gestalt modifizieren – und sich dies in ihren *engagement displays* einander anzeigen –, dass eine simultane Bearbeitung möglich wird. Die dadurch entstehenden Koordinationsformen lassen sich auf einem Kontinuum zwischen serieller und simultaner Koordination multipler Aktivitäten beschreiben (Tab. 23).

Tab. 23: Verfahren der Koordination multipler Aktivitäten.

Bearbeitung gleichzeitiger Relevanzen in multiplen Aktivitäten		
Serialität	Quasi-Simultanität	Simultanität
<i>Praktiken der seriellen Koordination</i>	<i>Praktiken der quasi-simultanen Koordination</i>	<i>Praktiken der simultanen Koordination</i>
➡ Die Relevanz einer Aktivität wird zugunsten der Bearbeitung einer anderen beendet.	➡ Die Relevanz einer Aktivität wird durch Pausierung aufrechterhalten. Es erfolgt aber keine Bearbeitung.	➡ Es erfolgt die simultane Bearbeitung mehrerer gleichzeitig relevanter Aktivitäten (=Multiaktivitäten)
<ul style="list-style-type: none">– haptische Bindung mit Fokusobjekt lösen– Auflösen der visuellen Beteiligung– Relevantsetzen der Konkurrenzaktivität (via Account) ☞ Abbrüche verschieben die Relevanz einer Aktivität lokal in den Hintergrund. Die Beteiligungsweisen der abgebrochenen Aktivitäten werden für andere Aktivitäten verfügbar. Abbrüche ermöglichen damit ein Verfahren zur Priorisierung von ko-relevanten Handlungskomplexen.	<ul style="list-style-type: none">– haptische Bindung mit Fokusobjekt beibehalten– Gestalt der aktuellen Aktivitätsphase „einfrieren“– Überführen der pausierten Beteiligungsweise in temporäre <i>working position</i>– Pausierungen verbaler Beiträge durch syntaktische & prosodische Fortsetzungsprojektion ☞ Pausierungen ermöglichen durchgängige <i>engagement displays</i> im Vordergrund durch Fortsetzungsprojektionen.	<ul style="list-style-type: none">– Alternieren zwischen der visuellen Beteiligung zwischen Fokusobjekt und Beteiligten– Einsatz von Rückmeldepartikeln als Beteiligungsmarker– Aufteilen der multimodalen Ressourcen auf mehrere Aktivitäten– Emergenz multipler Aktivitäten zu komplexen Multiaktivitäten ☞ Simultanbearbeitungen erlauben es Teilnehmenden Aspekte unterschiedlicher Projekte oder mehrere Aspekte desselben Projekts zu bearbeiten.

Serialität entsteht dann, wenn Teilnehmende die Relevanz einer Aktivität zugunsten der Bearbeitung einer gleichzeitig relevanten Aktivität beenden. Dies erreichen Beteiligte unter Rückgriff auf die Koordinationspraktik des *Abbrechens*. Aktivitätsabbrüche treten dann auf, wenn multiple Aktivitäten unterschiedliche Aufmerksamkeitsfelder (z. B. die visuelle Orientierung eines*r Teilnehmenden auf eine*n Ko-Interagierende*n vs. auf ein nur für ihn*sie zugängliches semiotisches Feld) und/oder physische Aufwendung (z. B. die händische Bearbeitung von Objekten) erfordern. Wie die Analysen gezeigt haben, ist für Teilnehmende dabei weniger relevant wieviel kognitive und körperliche Anstrengung zum Aufrechterhalten der jeweiligen Aktivität notwendig ist, sondern vor allem, inwiefern die notwendigen Beteiligungsweisen innerhalb des interaktionalen Kontextes strukturell integrierbar und miteinander kombinierbar sind. So ist es dem Schauspieler durchaus möglich, die Einzelaktivitäten TRINKEN und AUF DEM SMARTPHONE IM NEWSFEED LESEN miteinander simultan zu koordinieren (Transkript 16), während derselbe Interaktant seine haptische Beteiligungsweise und damit seine SMARTPHONE-Einzelaktivität zugunsten einer Ensembleaktivität BEGRÜßUNG abbricht (Transkript 1), als diese Aktivität eine haptische Beteiligungsweise (in Form eines Handschlags) erfordert. Durch Aktivitätsabbrüche und -wiederaufnahmen entsteht eine Aktivitätsserie, die dadurch gekennzeichnet ist, dass Teilnehmende immer nur ein *engagement display* bzgl. einer der gleichzeitig relevanten Aktivitäten anzeigen und die jeweils andere Aktivität für die Dauer der Bearbeitung dergestalt zurückstellen, dass keine fortbestehende Involvierung in diese beendete Aktivität beobachtbar ist. Abbrüche von Einzelaktivitäten werden hergestellt, indem haptische und visuelle Bindungen mit relevanten Fokusobjekten aufgelöst werden. Im Unterschied dazu erfolgen Abbrüche von Ensembleaktivitäten zugunsten von Einzelaktivitäten in den in diesem Kapitel besprochenen Fällen dadurch, dass die Interagierenden die verbale und visuelle Orientierung mit den Ko-Interagierenden der Ensembleaktivität aufheben, Nichtverfügbarkeit für die Ensembleaktivität anzeigen oder das *engagement display* einer Einzelaktivität relevant setzen. Einzel- und Ensembleaktivitäten unterscheiden sich dahingehend systematisch voneinander, dass Einzelaktivitäten ohne Account und ohne intersubjektive Gestaltung abgebrochen bzw. wiederaufgenommen werden können, wohingegen es für die intersubjektiv organisierte Struktur der Ensembleaktivitäten von großer Bedeutung ist, ob die Abbrüche und Wiederaufnahmen von Ensembleaktivitäten *accountable* gemacht werden.

Zwischen der seriellen und der simultanen Koordinierungsform lässt sich eine Mischform beobachten. In dieser **quasi-simultanen** Koordinierungsform werden multiple Aktivitäten durch Pausierungen und Fortsetzungen so koordiniert, dass die gleichzeitige Relevanz zweier (oder mehrerer) Aktivitäten im Vor-

dergrund der Interaktion aufrechterhalten bleibt, jedoch nur eine Aktivität bearbeitet wird. Diese fortbestehende Relevanz einer zeitweise nicht bearbeiteten Aktivität stellen Teilnehmende mithilfe einer Fortsetzungsprojektion her. Diese vollziehen die Interagierenden beim Pausieren von Einzelaktivitäten, indem sie beispielsweise zentrale Handgriffe der Aktivität anhalten, während mindestens ein Element darauf hinweist, dass die Aktivität (jederzeit) wiederaufgenommen werden kann (z. B. indem die Lasche der Tasche mit einer Hand offengehalten wird oder indem der Rucksack nicht abgesetzt wird, während weiterhin die Hände die Riemen umfasst halten). Fortsetzungsprojektionen pausierter Ensembleaktivitäten können in den verbalen Beteiligungsweisen sichtbar werden, indem syntaktisch oder thematisch projiziert wird, dass ein Turn weitergeführt werden wird (Auer 2005; Mondada 2006; Streeck 1995; Stukenbrock 2018b). Haptische oder gestische Beteiligungsweisen an Ensembleaktivitäten können mittels Fortsetzungsprojektion pausiert werden, indem der Abschluss einer Aktivitätsphase verzögert wird. Fortsetzungsprojektionen stellen eine konstante Herstellungsleistungen der Beteiligten dar, mithilfe derer sie pausierte Aktivitäten relevant halten, während sie mit den restlichen nicht angehaltenen Beteiligungsweisen eine konkurrierende Aktivität bearbeiten. Die Auflösung der Fortsetzungsprojektion erfolgt entweder als Fortsetzung der pausierten Aktivität oder mündet in einem Aktivitätsabbruch, wenn die Relevanz der aufrechterhaltenen Aktivität verschwindet oder die eingefrorene Beteiligungsweise für die Bearbeitung der ko-relevanten Aktivität notwendig wird.

Koordinieren Interagierende mehrere gleichzeitig relevante Aktivitäten dergestalt, dass sie diese simultan bearbeiten können, entstehen Formen **simultan koordinierter** Aktivitäten. Möglich wird dies dann, wenn Teilnehmende ihre multimodalen Ressourcen auf die gleichzeitig relevanten Aktivitäten verteilen. Simultan bearbeitete Aktivitäten stellen neben der steten interpersonellen Koordinierungsleistung vor allem Anforderungen an die intrapersonelle Koordination. Diese zeigt primär eine wechselwirkende Verzahnung der multiplen Aktivitäten, wenn Teilnehmende auf Verzögerungspraktiken einzelner Beteiligungsweisen zurückgreifen, um die Simultanität aufrechtzuerhalten. Gleichzeitige Relevanz multipler Aktivitäten muss nicht zwangsläufig mit verschiedenen Zielen bzw. Projekten (z. B. etwas TRINKEN, während Ko-Interagierenden etwas ERKLÄRT wird) einhergehen. Vielmehr ermöglicht den Teilnehmenden eine simultane Realisierung multipler, gleichzeitig relevanter Aktivitäten, komplexe Interaktionsaufgaben zu bearbeiten (z. B. ein Dokument zu ÜBERGABEN, dessen Inhalt man gleichzeitig ERKLÄRT). Die simultan koordinierten, multiplen Aktivitäten emergieren dabei zu Multiaktivitäten, deren Teil-Aktivitäten jeweils einen Aspekt desselben Projekts bearbeiten. Während mit Ausnahme des letzten Tran-

skripts (Transkript 17) alle diskutierten Fälle gleichzeitige Relevanz unterschiedlicher Projekte beinhaltet haben, werden in den folgenden Kapiteln ausschließlich simultan koordinierte Multiaktivitäten aus strukturell kompatiblen multiplen Ensembleaktivitäten (Kapitel 6) bzw. aus strukturell inkompatiblen multiplen Einzelaktivitäten (Kapitel 7) betrachtet, deren Teil-Aktivitäten unterschiedliche Aspekte derselben Projekte bearbeiten.

6 Simultane Koordination strukturell kompatibler Ensembleaktivitäten im Rahmen des Projekts *Tanzerarbeitung*

In Kapitel 5 ist anhand des AUSHÄNDIGENDEN-ERKLÄRENS der aktuellen Stückfassung (Transkript 17) bereits deutlich geworden, dass die simultane Koordination mehrerer Ensembleaktivitäten hohe Anforderungen an Interagierende stellt. Sie müssen für die Dauer der Involvierung in eine solche Situation konstant Beteiligungsweisen zur simultanen Bearbeitung mehrerer Handlungskomplexe leisten und sich dabei fortlaufend mit den anderen Ko-Interagierenden interpersonell koordinieren. Dieses Kapitel stellt nun diejenigen Praktiken in den Fokus, mit denen Interagierende multiple Ensembleaktivitäten simultan koordinieren. Solche Multiaktivitäten sind nicht nur interaktionale Strategien der Teilnehmenden mit simultaner Relevanz multipler Handlungsverläufe umzugehen, sondern sie ermöglichen darüber hinaus die Bearbeitung komplexer Interaktionsaufgaben, die innerhalb seriell koordinierter Aktivitäten schwerer oder nicht zu leisten wären, z. B. wenn etwas ERKLÄRT wird, indem es zeitgleich VORGEFÜHRT wird. Anwendungsfälle von Multiaktivitäten finden sich beispielsweise beim ERKLÄRENDEN-OPERIEREN von Chirurgen (Mondada 2014c), beim BERATENDEN-UNTERSUCHEN von Schwangeren durch Hebammen (Nishizaka 2014), beim GESCHICHTENERZÄHLENDEN-BEZAHLLEN (Raymond & Lerner 2014) oder beim AUSHÄNDIGENDEN-ERKLÄREN (Kapitel 5). In diesen Situationen ist jeweils wenigstens ein*e Teilnehmende*r in mindestens zwei gleichzeitig relevante Ensembleaktivitäten involviert und nutzt simultane Koordinierung, um zwei situativ eng miteinander verbundene lokale Interaktionsaufgaben zu bearbeiten. Dadurch entstehen Aktivitätsverbünde, die im Folgenden *Ensemble-Multiaktivitäten* genannt werden. Wie solche simultan koordinierten und intersubjektiv ausgehandelten Ensemble-Multiaktivitäten hergestellt, aufrechterhalten und gemeinsam beendet werden, soll in diesem Kapitel anhand einer Fallkollektion von 16 Transkripten analysiert werden. Die Beispiele sind dabei so systematisiert, dass jeweils eine sprachintensive Ensembleaktivität (z. B. VORSCHLAGEN oder ANWEISEN) simultan mit einer weiteren Ensembleaktivität koordiniert wird, die sprachfrei vollzogen wird. Um die Fälle vergleichbar zu halten, handelt es sich dabei in allen Transkripten um TÄNZE, die als Ensembleaktivitäten organisiert sind. In allen Fällen dieses Kapitels TANZEN die Interagierenden ohne Musik gemeinsam zu einem imaginierten $\frac{3}{4}$ -Takt eines Walzers. Ohne Musik als geteilte Referenzquelle bedarf es beim gemeinsamen TANZEN einer alternativen rhythmischen Orientierung, weshalb in den vorliegenden Daten der Takt im Rahmen von

ANWEISUNGEN vorgegeben wird, bei denen der betonte erste Taktschlag jeweils verbal akzentuiert wird (z. B. EINS zwei drei EINS zwei drei). Da TÄNZE primär mithilfe von interkorporalen und kinästhetischen Beteiligungsweisen realisiert werden (vgl. Brandstetter 2017) und Teilnehmende bei sprachintensiven Ensembleaktivitäten wie ANWEISEN oder VORSCHLAGEN vor allem auf visuelle und verbale Beteiligungsweisen zurückgreifen, umfasst die Fallkollektion in Bezug auf die verwendeten Beteiligungsweisen vorrangig strukturell kompatible Aktivitäten. Dies ist, wie bereits in Kapitel 5 demonstriert, die zentrale Voraussetzung dafür, dass ko-relevante Aktivitäten von den Teilnehmenden als Ensemble-Multiaktivitäten vollzogen werden können.⁴⁹

Die bisherigen Analysen haben bereits gezeigt, dass eine solche Simultankoordination das Aufteilen der multimodalen Ressourcen auf mehrere Aktivitäten nach sich ziehen kann, aber nicht zwangsläufig eine vervielfachte Orientierung an multiplen Teilnehmendenrahmungen zur Folge hat. Die gemeinsame Teilnehmendenrahmung trotz Beteiligung an multiplen Aktivitäten kann insbesondere dann der Fall sein, wenn Teilnehmende sich auf ein Projekt geeinigt haben, das mithilfe multipler Aktivitäten (gemeinsam) bearbeitet werden soll wie etwa das *Probieren einer Theaterszene* (Schmidt 2018). Das sogenannte *Probieren* hat im Theater neben der untergeordneten Funktion des (Ein)Übens der szenischen Abläufe vor allem die Funktion des gemeinsamen Erarbeitens einer Szene (Hinz & Roselt 2011; Matzke 2012; Roselt 2011; Stanislawski 1987). Der Aktivitätskomplex *Probieren* wird von den Theaterschaffenden der beobachteten Produktion mithilfe zweier verschiedener Ensembleaktivitäten hergestellt: dem ANWEISEN und VORSCHLAGEN. Das ANWEISEN ist vor allem dadurch gekennzeichnet, dass der Regisseur typischerweise vor, während oder nach einem Szenendurchlauf Instruktionen zu technischen oder spielpraktischen Spielweisen liefert (Krug et al. 2020). ANWEISUNGEN sind aber auch *on the fly* während des Spiels möglich, wobei die Umsetzung der Instruktion sofort anschließt und in einigen Fällen sogar inkrementell erfolgen kann (Krug 2020b). Im Gegensatz dazu werden die ausgehandelten Vorgänge bei VORSCHLÄGEN nicht unmittelbar relevant, sondern werden prospektiv als mögliche Realisierungsformen behandelt, die ihre Umsetzung erst später (in den kommenden Spielphasen) erfahren. Im Folgenden werden solche Sequenzen zur Analyse ausgewählt, in denen die Teilnehmenden die Ensembleaktivitäten des ANWEISENS oder VORSCHLAGENS mit der Ensembleaktivität TANZEN verbinden und damit das Projekt *Probieren*

⁴⁹ Die Praktiken, mit denen Teilnehmenden ko-relevante Aktivitäten trotz struktureller Inkompatibilität der Beteiligungsweisen simultan koordinieren können, werden im anschließenden Kapitel 7 fokussiert.

eines Tanzes bearbeiten, indem sie sprachlich diejenigen Tanzschritte beschreiben, die sie gleichzeitig vorführen.

Ein zu lehrender/lernender Tanz ist nach Goffman (1974: 66) eine besonders gerahmte Aktivität mit dem Zweck einer anderen Person die Herstellung dieser Aktivität zu ermöglichen: „an activity taken out of its usual functional context in order to allow someone who is not the performer to obtain a close picture of the doing of the activity“. Die Ensembleaktivität TANZEN ist anderen Ensembleaktivitäten insofern ähnlich, als sie eine starke Fokussierung auf die interpersonelle Koordinierung der multimodalen Beteiligungsweisen erfordert. Sie ist aber – im Gegensatz zu Ensembleaktivitäten wie dem ANWEISEN – eine Ensembleaktivität, die ähnlich dem CHORISCHEN SINGEN oder GEMEINSAMEN KLAVIERSPIELEN (Reed 2015) eine Synchronisation (Pfänder, Herlinghaus & Scheidt 2017) der Beteiligungsweisen zwingend erfordert. Während TANZ-Aktivitäten vor der „visuelle[n] Revolution“ (Schmitt 2005: 23) in den 2000er Jahren nur selten interaktionsanalytisch betrachtet wurden (eine Ausnahme bildet Levy 1987), rückt mit Zunahme multimodaler Studien in der Interaktionsforschung immer häufiger auch die gemeinsame, interaktive Herstellung eines Tanzes in den Forschungsfokus (Albert 2015; Bassetti 2014; Bassetti & Bottazzi 2015). Die dort untersuchten Settings sind mit der Tanzerarbeitung dieses Kapitels insofern vergleichbar, als sie Interaktionen zwischen Tanz-Lehrenden und Tanz-Lernenden analysieren (Keevallik 2015, 2018; Müller & Bohle 2007). Die TANZ-Aktivitäten im Kontext der betrachteten Theaterprobe unterscheiden sich allerdings von oben genannten reinen Lehr-Lern-Situationen, da hier kein*e Tanzlehrer*in (und auch nicht der Regisseur), sondern eine Tänzerin des Theaters die choreographische Arbeit übernimmt.⁵⁰ Diese Choreographin zeigt in ihrer instruierenden Tätigkeit an, dass sie sich als Vermittlerin zwischen Schauspieler und Schauspielerin sowie Regisseur versteht, indem sie sich immer wieder beim Regisseur rückversichert, ob ihre Tanzerarbeitung auch mit seinen Vorstellungen übereinstimmt. Dadurch entstehen zwei Teilnehmendenrahmungen, zwischen denen die Choreographin beim TANZENDEN-ANWEISEN alterniert: die Instruktion von Schauspielerin und

50 Da keiner der Beteiligten ein*e professionelle*r Tänzer*in ist, hat der Dramaturg eine solche Tänzerin aus demselben Theater für den Morgen der 22. Probe eingeladen, den Tanz zu choreographieren. Während das Stück über einen Zeitraum von sechs Wochen erarbeitet wird, benötigen die Theaterschaffenden für dieses kleinere Projekt *Eröffnungstanz* im größeren Projekt *Theaterstück* nur 46 Minuten. Indem die Teilnehmenden das Projekt *Eröffnungstanz* bearbeiten, leisten sie auch einen Beitrag zum übergeordneten Projekt *Theaterstück*. Die Interagierenden zeigen dabei in der Organisation ihrer Multiaktivitäten an, auf welches der aktuellen Projekte sie sich dabei beziehen. Alle in diesem Kapitel besprochenen Fälle haben gemein, dass sich die Interagierenden auf das Projekt *Eröffnungstanz* fokussieren und das übergeordnete Projekt *Theaterstück* dadurch nur indirekt relevant wird.

Schauspieler einerseits und die Rückversicherung beim Regisseur andererseits. Wie die Analysen zeigen werden, macht sich dies sowohl in ihrem Adressaten-zuschnitt als auch in der Gestaltung der Ensemble-Multiaktivitäten bemerkbar.

Da diese Ensemble-Multiaktivitäten eine stete interaktionale Aushandlung aller Beteiligten erfordern, stehen in diesem Kapitel besonders die Verfahren zur gemeinsamen Herstellung (6.1), Aufrechterhaltung durch Synchronisierung (6.2) und des geordneten Abschlusses (6.3) solcher Aktivitätsverbünde im Fokus. Dabei ist nicht nur von Interesse, wie die Teilnehmenden Ensembleaktivitäten im Interaktionsensemble vollziehen, sondern darüber hinaus auch, wie diese Aktivitätsverbünde dazu beitragen, komplexe Interaktionsaufgaben lokal zu bearbeiten.

6.1 Herstellen von Ensemble-Multiaktivitäten

In fokussierter Interaktion (Goffman 1963) ist jede Monoaktivität ein interaktionales Produkt eines Aktivitätsübergangs (*activity transition*, Robinson & Stivers 2001) von einer (Mono-) Aktivität zur nächsten.⁵¹ Für Multiaktivitäten gilt dies mit einer Erweiterung auch: Multiaktivitäten können sowohl aus Monoaktivitäten entstehen (6.1.1) als auch die Folge eines Übergangs aus einer vorherigen Multiaktivität sein (6.1.2). Die Analysen des Kapitels werden zeigen, dass Ensemble-Multiaktivitäten vor allem dadurch organisiert werden, dass die Beteiligten gemeinsam ihre multimodalen Beteiligungsweisen auf einen im Interaktionsensemble verhandelten Handlungsverlauf ausrichten und einander Involvierung in diese Aktivitäten anzeigen. Das bedeutet, dass es für die Interagierenden einen Zeitpunkt geben muss, zu dem sie sich nicht mehr als Beteiligte der vorherigen, sondern als Teilnehmende der aktuellen Ensemble-Multiaktivität begreifen: „Joint activities have boundaries – distinct beginnings and ends, and transitions from one part to the next – but these boundaries don’t exist until the participants agree to them“ (Clark 2001: 2744). Damit haben in Ensemble-Multiaktivitäten involvierte Teilnehmende bei der Herstellung dieser Multiaktivitäten zwei Interaktionsanforderungen simultan zu bearbeiten: die Koordination der Beteiligungsweisen einerseits und das *engagement display* bzgl. der jeweils aktuellen Aktivitäten andererseits. Im Rahmen dieses Abschnitts wird nun untersucht, mit

⁵¹ Dies trifft selbst auf Situations- und Gesprächseröffnungen (Mondada 2009; Pitsch 2015) zu, wenn Interagierende mithilfe eines *Openings* einen Aktivitätsübergang von ihren Einzelaktivitäten zu einer (neu eröffneten) Ensembleaktivität herstellen (Kamunen & Haddington 2020). Gesprächsbeendigungen (Schegloff & Sacks 1973; Broth & Mondada 2013) können in diesem Sinne ebenfalls Aktivitätsübergänge von einer Ensembleaktivität zu möglichen anschließenden (parallelen) Einzelaktivitäten darstellen.

welchen Verfahren Interagierende Übergänge multipler Ensembleaktivitäten bei struktureller Kompatibilität simultan koordinieren.

6.1.1 Übergänge von Ensemble-Monoaktivitäten zu Ensemble-Multiaktivitäten

Übergänge von Ensemble-Monoaktivitäten zu Ensemble-Multiaktivitäten treten dergestalt auf, dass eine neue Aktivität zu einer bereits bestehenden hinzukommt. Anders als in den Tanzinstruktionsdaten von Broth & Keevallik (2014) wird nicht mittels *Einzählen* oder anderer Projektionsmarker der Start einer neuen Aktivität angezeigt. Stattdessen ist in nahezu allen hier präsentierten Fällen beobachtbar, dass die Teilnehmenden die für die hinzukommende Aktivität notwendigen multimodalen Ressourcen erst sukzessive mobilisieren. Was Lerner, Zimmerman & Kidwell (2011) als einen solchen „task-transition space“ für den Übergang zweier (Mono-) Aktivitäten beschreiben, lässt sich auch bei der Bearbeitung gleichzeitiger Relevanz beobachten. Dabei wird in der Startphase einer Aktivität die Ausbildung der multimodalen Gestalt in koordinativer Abstimmung mit der bereits bestehenden Aktivität abgeglichen, sodass die Multiaktivität erst dann vollständig hergestellt wird, wenn beide Teil-Aktivitäten miteinander *synchronisiert*⁵² sind. Diese Synchronisierung multipler Teil-Aktivitäten einer Ensemble-Multiaktivität kann durch intrapersonelle Koordinierung (Transkript 18), interpersonelle Koordinierung (Transkript 19) und interkorporale Koordinierung (Transkript 20) erreicht werden.

Eine intrapersonelle Koordinierung zweier Teil-Aktivitäten wird in folgendem Transkriptausschnitt dargestellt. In diesem macht die Choreographin (CHO) der Schauspielerin (SCW) und dem Schauspieler (SCM) einen VORSCHLAG bzgl. einer Tanzfigur, den die Choreographin multimodal erweitert, indem sie den VORSCHLAG als Ensemble-Multiaktivität TANZENDER-VORSCHLAG vollzieht. Um diese Ensemble-Multiaktivität herzustellen, bedient sich die Choreographin eines Musters, das sich bei allen hier besprochenen Multiaktivitäten finden lässt. Dafür beteiligt sie sich zunächst a) monoaktiv an einer der ko-relevanten Aktivitäten, während sie b) sukzessive die notwendigen Ressourcen mobilisiert, die sie für die Beteiligung an der anderen Aktivität benötigt. Die Ensemble-Multiaktivität wird dann dergestalt hergestellt, dass die gleichzeitig relevanten Aktivitäten c) in einem Simultanstart realisiert werden, wodurch die ko-relevanten Aktivitäten als Teil-Aktivitäten der Multiaktivität erkennbar werden.

⁵² Die Funktionen und Verfahren der Synchronisierung bei der simultanen Koordination multipler Aktivitäten werden in Abschnitt 6.2 näher diskutiert.

Transkript 18: Intrapersonelle Herstellung einer Ensemble-Multiaktivität

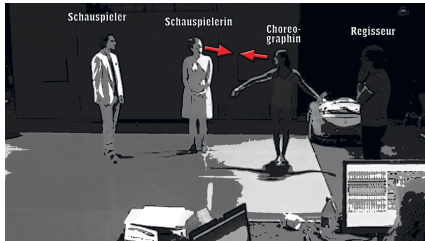


Abb. 18.1: CHO streckt Arme, Blickkontakt mit SCW.

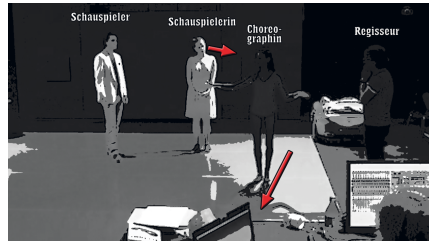


Abb. 18.2: CHO TANZT nach vorne.

026	CHO	dann tanzt vielleicht zwei drei ACHT,	⇒ aktuelle Aktivität: VORSCHLAG
027		so wie ihr euch *FÜHLT?	
	cho	*nimmt Tanzhaltung ein->	⇒ TANZ-Gestalt wird mobilisiert
028		dann macht ihr AUF?* ←Abb. 18.1	
	cho	-->*	
029		*und dann macht ihr nach VORne,	⇒ TANZENDER-VORSCHLAG
	cho	*tanzt nach vorn----->	wird realisiert
030		(1.0)	
031	SCW	[hmhm,]	
032	CHO	[DIEses;] ←Abb. 18.2	
033		(1.0)*	
	cho	-->*	
034	CHO	*könnt ihr ein bisschen auch nach HINTen kommen,	
	cho	*tanzt rückwärts----->	

a) Vollzug der aktuellen Aktivität als Ensemble-Monoaktivität (Z.026–027): Die Choreographin vollzieht einen visuell per Blickkontakt und Körperorientierung sowie verbal an Schauspielerin und Schauspieler gerichteten VORSCHLAG (Z.026–27). Sie realisiert diesen VORSCHLAG noch nicht als Teil einer Multiaktivität, sondern als singuläre Ensembleaktivität, deren Zuschnitt auf die beiden Adressierten sie sowohl im Imperativ des Verbs *tanzen* (Z.026) als auch mithilfe des Blickkontakts durch *body torque* als visuelle Beteiligungsweise markiert. Die beiden Adressierten zeigen ebenfalls per visueller Beteiligungsweise ihr *engagement display* bzgl. der Ensembleaktivität an (Abb. 18.1).

b) Mobilisierung der für die ko-relevante Aktivität notwendigen Ressourcen (Z.027–028): Im Verlauf ihres Beitrags projiziert die Choreographin den Start des TANZES als eine weitere Aktivität (Z.027). Dazu dreht sie sich in Tanzrichtung, während sie mit der Schauspielerin Blickkontakt hält und bereitet ihre Arme aus (Abb. 18.1).

Diese multimodale Mobilisierung der TANZ-Gestalt verbalisiert sie als „*dann macht ihr AUF*“ (Z.028). Damit stellt die Choreographin sukzessive die für den TANZ notwendigen Beteiligungsweisen bereit und macht dies den Ko-Teilnehmenden der Ensembleaktivität in ihrer verbalen Beteiligungsweise transparent.

c) *Simultanstart der Teil-Aktivitäten als Multiaktivität (Z.029–34)*: Die Choreographin stimmt den Start der TANZ-Teil-Aktivität so mit der verbalen Beteiligungsweise an der VORSCHLAGS-Teil-Aktivität ab, dass sie per kinästhetischer Beteiligungsweise den TANZ vollziehen kann, als sie sprachlich eine neue TCU beginnt (Z.029). Diese Multiaktivität des TANZENDE-VORSCHLAGS wird als Ensemble-Multiaktivität dadurch erkennbar, dass die Choreographin neben ihrer Adressierung der Schauspielenden auch den Blickkontakt mit der Schauspielerin für die Dauer ihrer Tanzbeschreibung „*und dann macht ihr nach VORne*“ (Z.029) beibehält. Mithilfe verbaler Ressourcen beschreibt die Choreographin also im Rahmen ihres VORSCHLAGS den TANZ, den sie gleichzeitig multimodal ausführt und sich dabei visuell und sprachlich auf ihre Adressaten hin orientiert. Diese folgen dem TANZ per Blick und liefern mittels Rückmeldepartikel „*hmhm*“ (Z.031) darüber hinaus Hinweise auf die gemeinsame Involvierung in die Ensemble-Multiaktivität TANZENDE-VORSCHLAG. Die Rückmeldepartikel der Schauspielerin erfolgt dabei in dem Moment, als die Choreographin den Blickkontakt mit Schauspieler und Schauspielerin aufgrund der zu großen Distanz abbricht und selbst mit „*DIEses*“ (Z.032) einen aktualisierenden Verweis auf ihre tanzende Gestalt im imaginierten Dreivierteltakt liefert (Abb. 18.2).⁵³ Beide Interagierende zeigen damit gleichzeitig ihre trotz abgebrochenem Blickkontakt weiterbestehende Involvierung in die gemeinsame Multiaktivität an. Die zweite Teil-Aktivität VORSCHLAGEN dieser Multiaktivität TANZENDE-VORSCHLAG ist ebenfalls speziell als Ensembleaktivität auf Schauspielerin und Schauspieler zugeschnitten (und nicht etwa auf den danebenstehenden Regisseur, vgl. Abb. 18.1/2). Dies zeigt die Choreographin, indem sie nicht sich selbst, sondern Schauspielerin und Schauspieler als Agens des TANZENS benennt: „*und dann macht ihr nach VORne*“ (Z.029) bzw. „*könnt ihr ein bisschen auch nach HINTen kommen*“ (Z.034). Sie wird damit zum Platzhalter ihres eigenen TANZES. Obwohl sie es ist, die TANZT, geht es eigentlich um den prospektiven TANZ von Schauspieler und Schauspielerin, dessen Tanzschritte diese später wiederholen sollen. Das Format des VORSCHLAGS wirkt sich auf die TANZ-Aktivität aus, der dadurch der Status einer möglichen Figur innerhalb der Choreographie zugeschrieben wird. Beide Teil-Aktivitäten der Multiaktivität liefern unterschiedliche Informationen und leisten verschiedene Funktionen bezüglich des Projekts

53 Zu den verschiedenen temporalen Logiken von Sprache und Tanz siehe Keevallik (2015).

Tanzerarbeit. Während die Choreographin im Rahmen ihrer verbalen Beteiligungsweise am VORSCHLAG den Takt zählen (Z.026) und die relevanten Figuren bezeichnen (*aufmachen*, Z.28) kann, ermöglicht ihre TANZ-Gestalt Informationen in Bezug auf Körperhaltung und Schrittfolge. Einzig die Tanzrichtung (*nach vorne*) wird von beiden Teil-Aktivitäten der Multiaktivität beschrieben.

Die Choreographin stellt den Übergang der Monoaktivität VORSCHLAG zur Ensemble-Multiaktivität TANZENDER-VORSCHLAG sequentiell geordnet her, indem sie zunächst alle für die TANZ-Aktivität nötigen Ressourcen mobilisiert (Körper- und Armhaltung sowie Position im Raum), während sie den VORSCHLAG weiterhin verbal vollzieht. Der Start der Teil-Aktivität TANZ innerhalb der Ensemble-Multiaktivität TANZENDER-VORSCHLAG erfolgt daraufhin zum einen zeitlich mit Abschluss der Ressourcenmobilisierung abgestimmt und zum anderen passend zum Beginn einer neuen TCU des VORSCHLAGS. Der darauffolgende Simultanstart der beiden Teil-Aktivitäten VORSCHLAG und TANZ wird hier zusätzlich mit dem Aktivitätsübergangsmarker „und“ (Z.029) gekennzeichnet (vgl. Mazeland 2019) und von den Adressierten als neue Ensemble-Multiaktivität behandelt, deren Verlauf sie monitoren und per Rückmeldepartikel *engagement display* herstellen.

Ensemble-Multiaktivitäten erfordern zudem nicht nur die intrapersonelle Koordinationsleistung eines*r Teilnehmenden, sondern beinhalten die Beteiligungsweisen mehrerer Interagierender. Deutlich wird dies an folgender Sequenz, in der die Choreographin Material aus einem zuvor improvisierten Paartanz von Schauspieler*in und Schauspieler unter anderem per Rückgriff auf verbale und gestische Beteiligungsweisen ZUSAMMENFASST, um anhand dieses Materials eine Choreographie zusammenzustellen. Der Schauspieler folgt der im Rahmen der ZUSAMMENFASSUNG gegebenen Beschreibung seines TANZES, den er parallel dazu als TANZENDE-ZUSAMMENFASSUNG realisiert und dadurch maßgeblich interpersonell koordinierend auf die ZUSAMMENFASSUNG Einfluss nimmt. Das Herstellungsmuster der Multiaktivität, das bereits in Transkript 18 beschrieben wurde – a) Vollzug der aktuellen Aktivität, b) Ressourcenmobilisierung der hinzukommenden Aktivität, c) Simultanstart der ko-relevanten Aktivitäten –, lässt sich auch hier erkennen. Im Unterschied zum vorherigen Fall wird es im folgenden Transkriptausschnitt aber interpersonell koordinierend verwendet.

Transkript 19: Interpersonelle Herstellung einer Ensemble-Multiaktivität

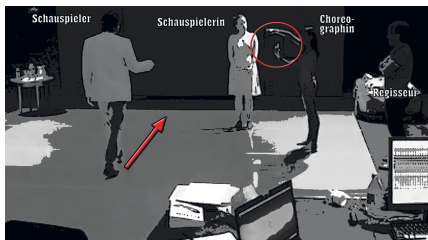


Abb. 19.1: SCM bewegt sich auf SCW zu.



Abb. 19.2: SCM vollzieht eine Drehung.

006 CHO lässt uns mal feststellen was ihr HABT; ➡ akt. Aktivität: ZUSAMMENFASSUNG
 007 SCW ja geNAU;
 008 CHO also (--) ihr LÄSST euch zeit,
 009 er [beGUCKT dich,
 010 SCM [ja*(.) geNAU;] ➡ TANZ-Gestalt wird mobilisiert
 scm *strafft Schultern, bewegt sich
 in Richtung SCW ->
 011 (1.0) ←Abb. 19.1
 012 CHO er DREHT sich,*
 scm ->*
 013 SCM *ich DREH mich;* ←Abb. 19.2 ➡ TANZENDE-ZUSAMMENFASSUNG
 scm *dreht sich----*

a) *Vollzug der aktuellen Aktivität als Mono-Ensembleaktivität (Z.006–009):* Während die Choreographin mit einer ZUSAMMENFASSUNG der einzelnen Tanzfiguren beginnt (Z.006), bewegt sich der Schauspieler rückwärts an den äußersten Rand der Spielfläche. Damit nimmt er seine Startposition für den TANZ ein und signalisiert so Bereitschaft, in eine potentielle TANZ-Aktivität einzusteigen. Die Initiierung der ZUSAMMENFASSUNG wird von der Schauspielerin verbal bestätigt (Z.007), womit sowohl Schauspielerin als auch Schauspieler Beteiligung an der Ensembleaktivität ZUSAMMENFASSEN angezeigt haben. Daraufhin zeigt die Choreographin mit je einer Hand auf eine*n der beiden Teilnehmenden und führt beide Hände langsam kreisend zusammen (Abb. 19.1). Dabei beschreibt sie ihre Wahrnehmung des beobachteten Tanzes: „ihr LÄSST euch zeit,/er beGUCKT dich,“ (Z.009–10). Die systematische ZUSAMMENFASSUNG des Tanzes („er beGUCKT dich“, Z.009) nimmt der Schauspieler zum Anlass, die von der Choreographin identifizierte Figur (sich-zeitlassendes-und-einander-beguckendes-Aufeinanderzugehen) zu wiederholen. Dazu bestätigt er verbal ihre Beschreibung („ja geNAU“, Z.010), mit der er sein Verständnis der beschriebenen Tanzfigur anzeigt. Er löst sich aus seiner Startpo-

sition, um sich mit angedeuteten Tanzschritten auf seine Partnerin zuzubewegen und sie zu „begucken“ (Z.10, Abb. 19.1).

b) Mobilisierung der für die ko-relevante Aktivität notwendigen Ressourcen (Z.010–012): Um tanzen zu können, was die Choreographin zusammenfasst, muss der Schauspieler zunächst die dafür notwendigen Ressourcen mobilisieren. Diese Anforderung bearbeitet er, während er im Zuge einer positiven Evaluierung („ja (.) genau“, Z.010) ein *engagement display* mittels verbaler Beteiligungsweise herstellt, die sich strukturell kompatibel zu seiner kinästhetischen Beteiligungsweise am herzustellenden TANZ verhält. Der Schauspieler strafft seine Schultern und bewegt sich auf die Choreographin zu, was eine gegenseitige Wahrnehmungswahrnehmung zur Folge hat und es der Choreographin in der Folge ermöglicht, ihre verbale Beteiligung an der ZUSAMMENFASSUNG auf den Fortschritt der TANZ-Aktivität des Schauspielers auszurichten.

c) Simultanstart der Teil-Aktivitäten als Multiaktivität (Z.013): Mit mobilisierten Ressourcen für die Tanz-Aktivität kann der Schauspieler während der Beschreibung der Choreographin „er DREHT sich“ (Z.012) damit beginnen, sich ebenfalls zu drehen (Abb. 19.2). Dazu realisiert er simultan eine *Positionsexpansion* (Mazeland 2009), bei der er Material der vorherigen TCU aufnimmt und modifiziert (sog. *format tying*, vgl. Goodwin 2006) und dies als „ich DREH mich“ (Z.013) verbalisiert. Das führt dazu, dass er parallel zur Beschreibung der Choreographin („er DREHT sich“, Z.012) die Gestalt der Tanzfigur vollständig ausgebildet hat und mit seiner Äußerung „ich DREH mich“ (Z.013) die Aktivitäten ZUSAMMENFASSUNG und TANZEN im selben Moment in der Multiaktivität TANZENDE-ZUSAMMENFASSUNG zusammenfallen. Die Qualität und Gestaltung seiner Tanzschritte gehen insofern über die in der ZUSAMMENFASSUNG genannten Charakteristika hinaus, als der Schauspieler selbst Tempo, Haltung und Schrittfolge bestimmt. Er bearbeitet damit zwei Interaktionsaufgaben, die einander bedingen: Zum einen seine Beteiligung an der ZUSAMMENFASSUNG und zum anderen seinen TANZ, den er an die Beschreibung des TANZES durch die Choreographin koppelt. Dass diese Beteiligungsweisen des Schauspielers von interaktionaler Relevanz für die Ensembleaktivität ZUSAMMENFASSUNG sind, wird im koordinativen Verhalten der Choreographin deutlich. Während der Schauspieler die Teil-Aktivitäten der Multiaktivität realisiert, folgt die Choreographin seinen Tanzschritten und führt die Tanzfigur „er DREHT sich“ (Z.012) erst ein, als der Schauspieler an einer dafür passenden Stelle an der gegenüberliegenden Seite der Spielfläche angelangt ist. Dafür pausiert sie ca. eine Sekunde ihre verbale Beschreibung (Z.011), während sie weiterhin den Schauspieler anschauend ihre kreisenden Gesten fortführt, die sie mit seiner Position im Raum abstimmt (Abb. 19.1). Mit ihrer Verzögerung der

verbalen Beteiligung an der ZUSAMMENFASSUNG zeigt sie an, dass sie den TANZ des Schauspielers nicht als eine parallele Einzelaktivität behandelt, sondern als Teil der laufenden Ensemble-Multiaktivität TANZENDE-ZUSAMMENFASSUNG. Ihre Beteiligung an der ZUSAMMENFASSUNG und seine Beteiligung am TANZ stehen somit in engem Wechselverhältnis zueinander: Das, was sie ZUSAMMENFASST, TANZT er, während sie ihre ZUSAMMENFASSUNG auf den Fortschritt seines TANZES abstimmt. Damit vollziehen Schauspieler und Choreographin die Ensemble-Multiaktivität TANZENDE-ZUSAMMENFASSUNG, indem sie ihre miteinander strukturell kompatiblen verbalen und gestischen bzw. kinästhetischen Beteiligungsweisen an den Teil-Aktivitäten interpersonell aufeinander abstimmen. Choreographin und Schauspieler stellen in diesem Transkriptausschnitt die Multiaktivität TANZENDE-ZUSAMMENFASSUNG her, indem sie auf dasselbe Muster zur Herstellung von Multiaktivitäten zurückgreifen, das bereits in Transkript 18 beschrieben wurde. Dazu mobilisieren sie die multimodalen Ressourcen der Teil-Aktivitäten zunächst sukzessive. Erst nachdem die ZUSAMMENFASSUNG als aktuelle Aktivität etabliert worden ist und alle Teilnehmenden des Interaktionsensembles Beteiligung daran angezeigt haben, beginnt der Schauspieler (in interpersoneller Abstimmung mit der Choreographin) die Gestalt der zweiten Teil-Aktivität TANZEN zu mobilisieren. Der Übergang von Mono- zu Multiaktivität wird schließlich in dem Moment abgeschlossen, in dem der Schauspieler seine verbale Beteiligungsweise an der ZUSAMMENFASSUNG per *format tying* und die kinästhetische Beteiligungsweise am TANZ per Realisierung der Tanzfigur (Drehung) zusammenfallen lässt und damit beide Teil-Aktivitäten simultan vollzieht.

Dieser schrittweise Übergang von Mono- zu Multiaktivität zeigt sich auch im folgenden Transkriptausschnitt. In diesem wird die Komplexität der simultanen Koordination insofern gesteigert, als die Teilnehmenden die gleichzeitig relevanten Teil-Aktivitäten der Ensemble-Multiaktivität TANZENDE-BITTE nicht nur intra- (Transkript 18) und interpersonell (Transkript 19), sondern zusätzlich auch interkorporal als Paartanz koordinieren. In der Sequenz zeigt sich das gleiche Muster zur Herstellung von Multiaktivitäten (a) Vollzug der aktuellen Aktivität, b) Ressourcenmobilisierung der hinzukommenden Aktivität, c) Simultanstart der ko-relevanten Aktivitäten) wie schon in den vorherigen Fällen.

Transkript 20: Interkorporale Herstellung einer Ensemble-Multiaktivität

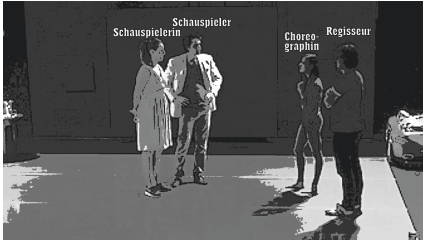


Abb. 20.1: SCW realisiert ihre Bitte.



Abb. 20.2: SCW dreht sich aus der Tanzhaltung mit SCM.

001 SCW kannst du uns nur eine DREHUNG, ☞ aktuelle Aktivität: BITTE
 002 =weil wir ham ja diesen DISS ge DISS,
 003 und WALZER eigentlich drehen,
 004 eher NICH;=ne?
 005 (1.5) ←Abb. 20.1
 006 CHO hm nich das ich jetzt (-) dass ich jetzt (.)
 WÜSSte;
 007 SCW aber irgendwas deZENTES;
 008 wo man SICH-
 009 *=wir haben eben sowas ähnlich+es geMACHT, ☞ Tanz-Gestalt wird mobilisiert
 scw *dreht sich zu SCM, hebt beide Hände--->
 scm +greift SCWs
 Hände--->
 010 +wenn man sich irgendwie einmal+
 AUS*drehen kann,*
 scm +legt r. Hand auf SCWs Rücken-->+
 SCW -->+
 011 *(1.0) ←Abb. 20.2 ☞ TANZENDE-BITTE
 scw *dreht sich aus-->
 012 so jetzt *wieder REIndrehen kann,
 scw ----->*dreht sich zurück in
 Tanzhaltung-->
 013 =also [ich WEISS nich;]*
 SCW -->+
 014 CHO [also äh nein] sie STEIGT in sein_n
 arm;

a) Vollzug der aktuellen Aktivität als Mono-Ensembleaktivität (Z.001–008): Zu Beginn des Transkriptausschnitts wendet sich die Schauspielerin an die Choreographin und BITTET diese darum, ihr „nur eine DREHUNG“ (Z.001) für den Walzer-Paartanz zu zeigen. Die Choreographin lehnt die BITTE der Schauspielerin mit

einem Hinweis auf ihren epistemischen Status (Z.006) ab. In Kombination mit ihrer fallenden prosodischen Kontur am Ende ihrer TCU bietet sie damit einen möglichen Abschluss dieser (Mono-)Ensembleaktivität an. Jedoch bearbeitet die Schauspielerin ihre BITTE im Folgenden weiter, indem sie diese zur Ensemble-Multiaktivität TANZENDE-BITTE erweitert. Dazu beginnt sie zunächst ihre Vorstellung einer (Einzel-)Drehung im Walzer verbal zu beschreiben (Z.007–8).

b) Mobilisierung der für die ko-relevante Aktivität notwendigen Ressourcen (Z.009–010): Im Verlauf ihrer TCU „*wir haben eben sowas ähnliches geMACHT*“ (Z.009) dreht sich die Schauspielerin zum Schauspieler um, den sie mit der linken Hand an seiner Schulter berührt und ihm ihre rechte Hand reicht. Der Schauspieler versteht dies als interkorporale Aufforderung, die Tanzhaltung einzunehmen. Er fasst dazu ihre rechte Hand mit seiner linken, dreht sich ihr entgegen und legt seine rechte Hand auf ihren Rücken (Z.010). Damit haben beide Interagierende per interkorporaler Koordinierung eine Tanzhaltung und somit alle Ressourcen mobilisiert, die für einen (PAAR-) TANZ notwendig sind.

c) Simultanstart der Teil-Aktivitäten als Multiaktivität (Z.011–014): Wie bereits in den Transkripten 18 und 19 startet die Schauspielerin den TANZ erst nach Abschluss der aktuellen TCU („*wenn man sich irgendwie einmal AUSdrehen kann*“, Z.010), sodass die Ensemble-Multiaktivität TANZENDE-BITTE entsteht, deren Teil-Aktivitäten sie gleichzeitig bearbeitet (Abb. 20.2). Die Schauspielerin realisiert daraufhin ihre Drehfigur TANZEND, während sie ihren TANZ im Rahmen ihrer BITTE beschreibt (Z.012). Die Schauspielerin ist währenddessen auf die interkorporale Mithilfe ihres Tanzpartners angewiesen, ohne den sie den Paartanz nicht durchführen kann. Der Schauspieler ist in diesem Moment ein aktiver Teilnehmer der gemeinsamen Aktivität mit seiner Tanzpartnerin in Bezug auf die Choreographin als Adressatin der BITTE. Damit die Tanzfigur vollzogen werden kann, darf der Schauspieler einerseits seine Position nicht verändern und muss andererseits im richtigen Moment die rechte Hand der Schauspielerin loslassen, derweil seine rechte Hand die linke Hand der Schauspielerin greifen muss. Diese erforderlichen Bewegungen realisiert der Schauspieler *in situ* ohne verbale Anweisungen mithilfe interkorporaler Marker der Schauspielerin (z. B. *Hand loslassen* bzw. *Hand hinhalten*).⁵⁴ Dazu monitort der Schauspieler unablässig seine Tanzpartne-

⁵⁴ Ethnographisches Wissen: Beide Schauspieler haben nach eigenen Angaben Erfahrungen mit Tänzen. Der Schauspieler beherrscht die Grundlagen in Volkstänzen und Walzer. Die Schauspielerin hat Kenntnisse im Ballett- und Jazz-Tanz. Diese Vorerfahrungen bringen Beide ein, indem sie sich nicht abstimmen müssen, dass bei einer Drehung im Tanz der *Herr* die *Dame* mit einer Hand festhält, bis die *Dame* sich wieder eingedreht hat. Im vorliegenden Beispiel soll aller-

rin und greift ihre rechte Hand, als sie sich ihre Bewegung im Rahmen der BITTE beschreibend eindreht (Z.012). Die Choreographin lehnt noch vor Abschluss der Multiaktivität die vorgeführte Figur ab, um inkrementell innerhalb derselben TCU das für sie fehlerhafte Element richtigzustellen („also äh nein sie STEIGT in sein_n arm“; Z.014). Sie bearbeitet damit die BITTE, die sie initial abgelehnt hat.

Im Gegensatz zu den beiden oberen Fällen erfordert die Ausformung der Multi-Ensembleaktivität (PAAR-)TANZENDE-BITTE neben intra- und interpersoneller vor allem eine interkorporale Koordinierung der beiden Tanzenden (vgl. Brandstetter 2017). Beim Paartanz agieren beide Tanzenden als ein Körper: der Bewegung des einen folgt der andere Körper, der seinerseits die eigene Bewegung für den anderen Körper spürbar werden lässt. Diese dergestalt hergestellte Interkorporalität (vgl. Goodwin 2017; Meyer & Wedelstaedt 2017) setzt die Logik des Tanzes fort, bei der zwei Körper in geringer Distanz oder mit direktem Körperkontakt zueinander komplementäre und synchronisierte Handlungen (vgl. Pfänder, Herlinghaus & Scheidt 2017) innerhalb derselben, von der Musik vorgegeben, rhythmisch-temporalen Zeitlichkeit (vgl. Keevallik 2015) ausführen. Mithilfe der Ensemble-Multiaktivität aktualisiert die Schauspielerin ihre zuvor abgelehnte BITTE nach einer Drehung im Walzer. Sie führt einer Expertin (Choreographin) im Rahmen der Ensemble-Multiaktivität TANZENDE-BITTE etwas Unbekanntes vor (eine im Walzer nicht vorgesehene Figur) und zwar zusammen mit jemandem, dem diese Figur ebenfalls unbekannt ist (Schauspieler). Um dies realisieren zu können, organisiert die Schauspielerin die beiden Teil-Aktivitäten BITTEN bzw. TANZEN in Hinblick auf ihre Ko-Interagierenden. Sie hält dafür größtenteils den Blickkontakt mit der adressierten Choreographin aufrecht, während sie gemeinsam mit dem Schauspieler interkorporale kinästhetische Praktiken des TANZENS durchführt. Dieser zeigt im Verlauf der Multiaktivität TANZENDE-BITTE vorrangig Involvierung in die TANZ-Aktivität an, da es für ihn unmittelbar notwendig ist, die Tanzfigur *online* zu verstehen, um zum gemeinsamen TANZ beitragen zu können. Die Choreographin hingegen monitort die gesamte Gestalt der Multiaktivität. Sie erfasst mithilfe der Multiaktivität die von der Schauspielerin ERBETENE Figur. Das zeigt sich vor allem darin, dass sie die Figur, die sie zuvor nur aufgrund der verbalen Beschreibung abgelehnt hat, nun korrigieren und im Folgenden zusammen mit der Schauspielerin und dem Schauspieler erarbeiten kann. Somit trägt die Ensemble-Multiaktivität an dieser Stelle dazu bei, eine Konzeptvermittlung im Rahmen des Projekts *Tanzerarbeitung* zu ermöglichen.

dings eine Drehung für einen Tanz erarbeitet werden, der eigentlich keine (Einzel-)Drehung der Dame vorsieht. Die Erarbeitung der Drehung eines Walzers (so wie der gesamten Choreographie) ist deshalb für beide neu.

Die drei analysierten Sequenzen der Transkripte 18–20 zeigen die sequentielle und multimodale Geordnetheit, mit der Interagierende Übergänge von Mono- zu Multiaktivitäten realisieren. Diese findet sich sowohl auf der Ebene der intrapersonellen Koordinierung (Transkript 18) als auch auf der Ebene der interpersonellen Koordinierung (Transkript 19) sowie bei der interkorporalen Koordinierung (Transkript 20). Auf allen drei Koordinationsebenen stellen die Interagierenden *task-transition spaces* her, indem sie die laufende Aktivität so vollziehen, dass die hinzukommende Aktivität integriert werden kann. Diese Integrierbarkeit erreichen die Teilnehmenden in den besprochenen Transkriptausschnitten der Tanzerarbeitung dadurch, dass sie für die Realisierung der laufenden Aktivität auf primär verbale sowie proxemische Beteiligungsweisen zurückgreifen und kaum gestische Beteiligungsweisen oder Objektmanipulationen einsetzen. Dies ermöglicht im zweiten Schritt die Mobilisierung derjenigen Ressourcen, die für die hinzukommende Aktivität notwendig sind. Da in allen drei Fällen TANZ-Aktivitäten in eine laufende Aktivität mit verbalen Beteiligungsweisen integriert werden, umfasst dies neben proxemischen vor allem gestische und andere kinästhetische Beteiligungsweisen, die sich strukturell kompatibel zu den verbalen Beteiligungsweisen verhalten. Die Ressourcenmobilisierung wird dabei zeitlich so abgestimmt, dass im dritten Schritt der Multiaktivitätsherstellung ein Simultanstart der beiden Teil-Aktivitäten vollzogen werden kann und beide Aktivitäten gleichzeitig als eine Multiaktivität realisiert werden können.

6.1.2 Übergänge zwischen mehreren Ensemble-Multiaktivitäten

Übergänge zwischen mehreren Multiaktivitäten gestalten sich komplexer als Übergänge von Mono- zu Multiaktivitäten. Während im letzteren Fall eine Aktivität um eine weitere, simultan koordinierte Aktivität erweitert wird, erfordern Übergänge zwischen multiplen Multiaktivitäten das Überführen von mehreren Teil-Aktivitäten zu anderen Teil-Aktivitäten. Damit solche Übergänge interaktional gelingen, können Interagierende ihre Multiaktivitätswechsel so organisieren, dass sie eine der Teil-Aktivitäten der Multiaktivität für die Dauer der Multiaktivitätstransition beibehalten und dergestalt modifizieren, dass eine weitere Teil-Aktivität möglich wird. Die dadurch entstehenden neuen Multiaktivitäten können neue Teilnehmendenrahmungen nach sich ziehen und entweder als einfacher Multiaktivitätsübergang (Transkript 21) oder als ineinander verschachtelter Multiaktivitätsübergang (Transkript 22) vollzogen werden. Beide Fälle unterscheiden sich somit hinsichtlich ihrer Komplexität, haben aber gemein, dass jeweils nur die per proxemisch-kinästhetischer Beteiligungsweisen hergestellten TANZ-Teil-Aktivitäten beibehalten werden und die Interagierenden lediglich diejenigen Aktivitäten austauschen müssen, die sich verbale Beteiligungsweisen teilen (wie VORSCHLAGEN, RÜCKVERSICHERN,

ANWEISEN und ERLÄUTERN). Dass eine der Teil-Aktivitäten bestehen bleibt und strukturell mit den anderen Teil-Aktivitäten kompatibel ist, ermöglicht den Teilnehmenden die simultane Koordination der multiplen Aktivitäten als Multiaktivitäten.

Im ersten der zwei Fälle realisiert die Choreographin einen Übergang zwischen zwei Ensemble-Multiaktivitäten (TANZENDER-VORSCHLAG zu TANZENDER-RÜCKVERSICHERUNG), indem sie die Gestalt einer der Teil-Aktivitäten (TANZEN) aufrecht erhält, während sie den Wechsel der zu ändernden Teil-Aktivität (VORSCHLAG zu RÜCKVERSICHERUNG) vollzieht und damit unterschiedliche Interaktionsaufgaben bearbeiten kann. Die Choreographin vollzieht den Übergang gemeinsam mit den Beteiligten in drei Schritten. Zunächst stellt sie a) einen neuen Teilnehmenden- und Aktivitätsrahmen durch Orientierung her. Danach hält sie b) die laufende Gestalt der bleibenden Teil-Aktivität aufrecht, bevor sie c) die lokale Relevanz innerhalb der neu hinzugekommenen Aktivität bearbeiten kann.

Transkript 21: Einfacher Multiaktivitätsübergang durch Beibehaltung einer Teil-Aktivität



Abb. 21.1: CHO TANZT rückwärts.

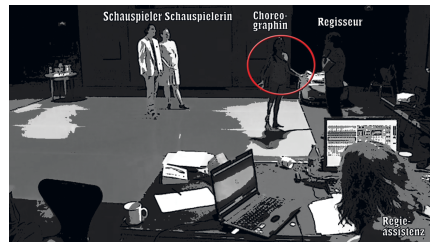


Abb. 21.2: CHO präsentiert sich dem Regisseur.

033	CHO	*(1.0)	
	cho	*tanzt-->	
034	CHO	könnt ihr ein bisschen auch nach HINten kommen, ←Abb. 21.1	⇒ TANZENDER-VORSCHLAG
035		und DENN vielleicht +kommt+ dieses mit der präsentatTION;*	⇒ Aufrechterhalten der TANZ-Gestalt
	cho	----->*	
		+Blickwechsel von SCW/M zu REG+	
036		*=ich weiß nicht ob du das MEINST?	⇒ +RÜCKVERSICHERUNG
	cho	*Hände in Tanzhaltung----->	
037	REG	WELche,	
038	CHO	das äh (.) dass die sich quasi *(--) präsenTIERen, ←Abb. 21.2	
	cho	-->*tanzt-->>	⇒ TANZENDE- RÜCKVERSICHERUNG

a) *Herstellen des (neuen) Teilnehmenden- und Aktivitätsrahmens durch (Re-)Orientierung (Z.033–034)*: Zu Beginn des Transkriptausschnitts realisiert die Choreographin die Ensemble-Multiaktivität des TANZENDEN-VORSCHLAGS. Dazu führt sie zunächst für eine Sekunde sprachfrei (Z.033) eine der Teil-Aktivitäten (TANZEN) aus und koordiniert dann die verbale Beteiligungsweise des VORSCHLAGS mit dieser simultan (Z.034). Beide Teil-Aktivitäten der entstehenden Multiaktivität liefern unterschiedliche Informationen für den zu realisierenden TANZ. Während die TANZ-Gestalt in Bezug auf Körperhaltung, Schrittfolge, Tanzrichtung etc. informiert (Abb. 21.1), zeigt die verbale Beteiligungsweise des VORSCHLAGS zusätzlich zur bereits in der TANZ-Aktivität kodierten Richtung („nach HINten“, Z.034) an, dass sowohl Schauspieler als auch Schauspielerin als Adressierte des VORSCHLAGS gemeint sind („könnt ihr“, Z.034). Als die Choreographin neben Schauspieler und Schauspielerin zum Stehen kommt, ändert sich ihre visuelle Orientierung und der Adressatenzuschnitt (Z.035). Die Schauspielerin reagiert auf diesen Wechsel, indem sie einen Schritt zurück geht und sich neben den Schauspieler stellt (Abb. 21.2). Beide monitoren die Choreographin zwar weiterhin, beteiligen sich aber weder verbal noch proxemisch an der Ensembleaktivität. Sie zeigen damit an, dass sie sich nach der Reorientierung der Choreographin nicht mehr als ratifizierte Teilnehmende der laufenden Interaktion verstehen und behandeln die zuvor relevante Aktivität VORSCHLAG dadurch als für sich lokal nicht mehr relevant.

b) *Aufrechterhalten der laufenden Gestalt (Z.035–36)*: Wesentlich für den Übergang einer Ensemble-Multiaktivität zu einer anderen Ensemble-Multiaktivität ist, dass das *engagement display* von mindestens einer der Teil-Aktivitäten beibehalten wird. Dadurch, dass die Choreographin hier ihre TANZ-Teil-Aktivität aufrecht erhält, zeigt sie dem Interaktionsensemble an, dass sie dieser Aktivität nach wie vor Relevanz zuschreibt. Sie hält ihre Gestalt aus dem TANZ aktiv und wendet sich dem Regisseur zu, den sie nach einer von ihm vorgeschlagenen Tanzfigur („der präsentATION“, Z.035) fragt. Die Choreographin eröffnet mit ihrer Äußerung „ich weiß nicht ob du das MEINST“ (Z.036) die Ensembleaktivität RÜCKVERSICHERUNG, im Zuge derer sie überprüft, ob und inwiefern ihre Choreographie bis zu diesem Zeitpunkt mit der Vorstellung des Regisseurs übereinstimmt

c) *Bearbeitung der lokalen Relevanz innerhalb der neuen Aktivität (Z.037–38)*: Die Gegenfrage des Regisseurs „WELche“ (Z.037) liefert jedoch nicht die im Sinne einer konditionellen Relevanz erwartbare Bestätigung oder Ablehnung, sondern fordert im Rahmen einer Nebensequenz (Jefferson 1972) zunächst eine Erläuterung von der Choreographin ein. In deren Vollzug integriert die Choreographin ihren TANZ in die RÜCKVERSICHERUNG. Die Choreographin reagiert damit auf die

neue Relevantsetzung innerhalb der Ensembleaktivität, indem sie eine TANZENDE-RÜCKVERSICHERUNG herstellt und damit die Verständnisfrage des Regisseurs bearbeitet. Dazu reaktiviert sie in einer kurzen Pause der verbalen Beteiligungsweise (Z.038) die aufrechterhaltene TANZ-Gestalt als *syntactic-bodily gestalt* (Keevallik 2015), um dem Regisseur VORZUTANZEN, während sie mit ihm Blickkontakt hält (Abb. 21.2). Sie bearbeitet damit die Frage des Regisseurs im Rahmen der gemeinsamen Teil-Aktivität RÜCKVERSICHERUNG dadurch, dass sie ihm zunächst die Gestalt der erfragten Figur VORTANZT und dann eine verbale Beschreibung derselben liefert. Dabei setzt sie sich körperlich und verbal als Platzhalter für den Schauspieler und die Schauspielerin ein: „*das äh (.) dass **die** sich quasi (-) präsenTIERen*“ (Z.038). Die Multiaktivität TANZENDE-RÜCKVERSICHERUNG leistet somit zweierlei: Zum einen erfragt die Choreographin, ob die von ihr vorgeschlagene Figur im Sinne des Regisseurs sei und zum anderen bearbeitet die Choreographin dadurch die vom Regisseur eingeforderte epistemische Relevantsetzung. Die Choreographin realisiert den Übergang von einer Ensemble-Multiaktivität zur nächsten mittels zweier Praktiken. Zunächst markiert sie durch körperliche Reorientierung (Z.035) einen neuen Teilnehmer- und Aktivitätsrahmen. Sie behält dann die Gestalt einer der Teil-Aktivitäten bei (Z.036), sodass sie nur eine der Teil-Aktivitäten in eine andere überführen muss (Z.038), um mithilfe der neu entstandenen Multiaktivität ein interaktionales Problem bearbeiten zu können.

Die nachfolgende Sequenz funktioniert nach dem gleichen Muster wie diese, wenngleich sie hinsichtlich der zu koordinierenden Aktivitäten und Teilnehmendenrahmungen komplexer organisiert ist. In ihr vollzieht die Choreographin a) den Übergang von einer TANZENDEN-ANWEISUNG zu einer TANZENDEN-ERKLÄRUNG und b) wieder zurück zur TANZENDEN-ANWEISUNG, während sie innerhalb beider Ensemble-Multiaktivitäten unterschiedliche Teilnehmendenrahmungen (Schauspielerin und Schauspieler gemeinsam vs. nur Schauspielerin vs. nur Schauspieler) bearbeitet. Wie im oberen Fall wird hierbei eine der Teil-Aktivitäten (TANZEN) und damit deren multimodale Gestalt aufrechterhalten, wodurch lediglich Übergänge zwischen den anderen Teil-Aktivitäten geleistet werden müssen.

Transkript 22: Zweifacher Multiaktivitätsübergang durch Beibehaltung einer Teil-Aktivität



Abb. 22.1: CHO, SCW & SCM tanzen vorwärts.



Abb. 22.2: CHO & SCW drehen sich um.

029 CHO wenn man (-) % °h dieses * EINS zwei drei ➡ TANZENDE-ANWEISUNG
 EINS +[zwei drei EINS zwei drei-]
 %fasst SCMs Hand-->>
 cho *tanzt-->>
 scw/m +tanzen-->>
 030 SCM [wenn wir hier @VORne +sind+,] ➡ TANZENDE-ERKLÄRUNG
 cho @Blick zu SCM-->
 +nicken+
 031 CHO GENau; ←Abb. 22.1
 032 =[ei]ns zwei DREI? ➡ (wieder) Relevant-
 033 SCM [hm] setzen der TANZ-Gestalt
 034 CHO und dann vielleicht @drehst du DICH um? ➡ TANZENDE-ANWEISUNG
 cho -->@Blick zu SCW---->>
 035 SCW ja; ←Abb. 22.2

a) *Übergang von einer TANZENDEN-ANWEISUNG zu einer TANZENDEN-ERKLÄRUNG (Z.029–031):* Die Choreographin erarbeitet mit Schauspielerin und Schauspieler die Choreographie des Eröffnungstanzes des Stücks. Sie leistet dies, indem sie die betreffende Tanzfigur (*nach vorne tanzen*) TANZEND und im Rahmen einer an Schauspielerin und Schauspieler adressierten ANWEISUNG beschreibend als Ensemble-Multiaktivität innerhalb der Choreographie verortet. Im Unterschied zu Transkript 21 hält sie hier mit ihrer linken Hand die Hand des Schauspielers gefasst (Abb. 22.1) und integriert damit einen der Teilnehmenden interkorporal in diese Ensemble-Multiaktivität. Wie bereits zuvor organisiert die Choreographin ihre Beteiligungsweisen dergestalt, dass beide Teil-Aktivitäten simultan möglich sind. Während sie zu Beginn des Transkriptausschnitts ihre verbale Beteiligungsweise kurz pausiert und hörbar einatmet (Z.029), verschafft sie sich Zeit, um die Hand des Schauspielers zu greifen und ihre Füße in Tanzposition zu bringen. Nach Abschluss der Ressourcenmobilisierung koordiniert sie die verbale Beteiligung an

der ANWEISUNG und die kinästhetische Beteiligung an der TANZ-Aktivität so, dass beide in einem Simultanstart zusammenfallen, wenn sie den Walzer-Rhythmus zählend beschreibt (Z.029–31), den sie gleichzeitig TANZEND vollzieht (Abb. 22.1). Die zählende Beschreibung fungiert an dieser Stelle als Verfahren zur Synchronisierung der Beteiligungsweisen der Beteiligten⁵⁵ dieser Ensembleaktivität, sodass sowohl Schauspieler:in als auch der an der Hand geführte Schauspieler nach Abschluss des ersten $\frac{3}{4}$ -Takts der ANWEISUNG TANZEND Folge leisten (Z.029). Obwohl der Schauspieler im Unterschied zur Schauspieler:in die von der Choreographin in ihrer Gestalt vorgegebenen Tanzhaltung nicht nachahmt, setzt auch er seine Schritte im Rhythmus ihrer Beschreibung, sodass er pro betonter Takt-Zählung einen Fuß nach vorne setzt. Mithilfe dieser rhythmischen Koordination gelingt es ihm, sich ebenfalls TANZEND neben der Choreographin zu bewegen. Zusätzlich zu seiner interaktiven Anforderung, sich mit der TANZ-Aktivität der Choreographin zu synchronisieren, stellt er während des TANZENS eine Verständnisfrage, die mit ihrer zählenden ANWEISUNG überlappt: „*wenn wir hier VORne sind*,“ (Z.030). Diese Frage stellt er in genau dem Moment, in dem sein Schrittempo (seine Beteiligung an der Ensembleaktivität TANZEN mit der Choreographin) mit dem rhythmischen Zählen ihrer ANWEISUNG synchronisiert ist und seine körperlichen Ressourcen die Integration einer verbalen Beteiligung zulassen. Er initiiert damit die Ensemble-Multiaktivität der TANZEN-ERKLÄRUNG, die eine erweiterte Anforderung an die Choreographin stellt. Sie muss nun einerseits TANZEN, im Rahmen der ANWEISUNG die gemeinsame TANZ-Aktivität zählend beschreiben und nun zusätzlich die weitere Aktivität ERKLÄRUNG mit der bestehenden Aktivitätskonstellation koordinieren, welche zur Bearbeitung eine verbale Beteiligungsweise erfordert. Sie begegnet dieser interaktionalen Herausforderung der simultanen Koordination zweier in Bezug auf die verbale Beteiligungsweise strukturell inkompatiblen Ensembleaktivitäten ANWEISEN und ERKLÄREN dadurch, dass sie den Schauspieler noch während seiner Realisierung der Frage anschaut und ihm zunicht (Z.030), bevor sie den zeitlich knappen Zwischenraum zwischen Takt-Abschluss und Takt-Beginn (zwischen dem unbetonten dritten Schlag und dem betonten ersten Schlag) auswählt, um eine verbal reduzierte Antwort („*Genau*“, Z.031) auf seine als Entscheidungsfrage formulierte Äußerung zu liefern. Der Schauspieler ratifiziert ihre Reaktion mit einer Rückmeldepartikel „*hm*“ (Z.033), leistet keine weitere Beteiligung an der ERKLÄRUNG und behandelt diese Aktivität so als abgeschlossen. Die strukturelle Inkompatibilität der ko-relevanten Teil-Aktivitäten wird also dadurch aufgelöst, dass die

55 Vgl. Abb. 22.1: Weder Regisseur noch Regieassistentin verstehen sich als ratifizierte Teilnehmende der Ensembleaktivität, sondern monitoren das Geschehen als *bystander* (Goffman 1979).

Choreographin einen erwartbaren Slot innerhalb der Zähllogik des ANWEISENS dafür verwendet, um dort ihre verbale Beteiligung an der ERKLÄRUNG zu platzieren. Zeitgleich vollzieht sie weiterhin ihre kinästhetischen Beteiligungsweisen am TANZ, die sich sowohl zum ANWEISEN als auch ERKLÄREN strukturell kompatibel verhalten.

b) Übergang von einer TANZENDEN-ERKLÄRUNG zu einer TANZENDEN-ANWEISUNG (Z.032–035): Unmittelbar nach dem Einlösen der konditionellen Relevanz der Frage des Schauspielers setzt die Choreographin die TANZ-Gestalt wieder relevant, indem sie per unmittelbarem Anschluss (Z.032) in ihrer zählenden, den TANZ beschreibenden Beteiligungsweise der ANWEISUNG fortfährt. Die abweichende Betonung auf dem letzten Schlag des $\frac{3}{4}$ -Takts und die stark steigende Tonhöhenbewegung am Ende der Intonationsphrase deuten dabei darauf hin, dass der Choreographin, die seit dem Einatmen (Z.029) keine Luft mehr geholt hat, „die Puste“ ausgeht. Die Organisation ihrer Lungenkapazität in Relation zu den zu bearbeitenden Ensemble-Multiaktivitäten fügt eine weitere Komponente zu dieser koordinativ ohnehin schon sehr komplexen Situation hinzu. Sie geht im Rahmen ihrer ANWEISUNG dazu über, die nächste Tanzfigur (*sich umdrehen*) einzuführen, die sie abermals simultan zur verbalen Beschreibung TANZEND realisiert. Um anzuzeigen, wen sie nun adressiert, nimmt sie Blickkontakt mit der Schauspielerin auf und desambiguiert damit die pronominale Adressierung (Z.034). Die adressierte Schauspielerin reagiert auf diese neue ANWEISUNG, indem sie diese verbal ratifiziert (Z.035) und die ANGEWIESENE Tanzfigur gleichzeitig umsetzt (Abb. 22.2).

Das Interaktionsensemble vollzieht in dieser Sequenz die Übergänge zwischen drei Ensemble-Multiaktivitäten, die jeweils unterschiedliche Funktionen im Rahmen des Projekts *Tanzerarbeitung* erfüllen und innerhalb unterschiedlicher Teilnehmendenrahmungen bearbeitet werden. Die Herstellung der ersten Ensemble-Multiaktivität TANZENDE-ANWEISUNG vollzieht die Choreographin, wie bereits in 6.1.1 beschrieben, als Übergang von einer Mono- zu einer Multiaktivität in drei Schritten. Zunächst stellt sie dafür den *task-transition space* her, indem sie durch Pausieren der verbalen Beteiligung und Einatmen die Integrierbarkeit der laufenden Aktivität ermöglicht. Danach mobilisiert sie die nötigen Ressourcen der zu integrierenden Aktivität und startet nach Abschluss der Ressourcenmobilisierung beide Teil-Aktivitäten als Ensemble-Multiaktivität simultan. Darauf reagieren die Ko-Teilnehmenden der Ensemble-Multiaktivität, indem sie nur kurz nach dem Simultanstart ihre Beteiligungsweisen an diesen neu entstanden Aktivitätskomplex anpassen. Auch die vom Schauspieler initiierte Ensemble-Multiaktivität verläuft nach diesem Muster: Erst nachdem er sich anhand der

zählenden Beteiligungsweise der Choreographin mit dem gemeinsamen TANZ hinsichtlich interkorporaler und kinästhetischer Beteiligungsweisen synchronisiert hat (=Ressourcenmobilisierung), beginnt er mit einer Frage eine ERKLÄRUNG zu evozieren (=Simultanstart). Die Bearbeitung dieser Frage durch die Choreographin wird von ihr als Aktivitätsübergang zweier Ensemble-Multiaktivitäten bearbeitet und verläuft funktional analog zur in Transkript 21 vorgestellten Koordinationsorganisation. Dazu aktualisiert die Choreographin mittels körperlicher Reorientierung zunächst den neuen Teilnehmenden- und Aktivitätsrahmen. Währenddessen behält sie die Gestalt der TANZ-Aktivität bei und gibt nur die zählende Beteiligungsweise zugunsten einer verbalen Minimalantwort auf. Die Rückführung dieser TANZENDEN-ERKLÄRUNG in die TANZENDE-ANWEISUNG durch die Choreographin erfolgt nach ebendiesem Muster. Dazu integriert sie die zählende Beteiligungsweise wieder in die aufrechterhaltende TANZ-Aktivität, setzt diese dadurch erneut relevant und erzeugt kurz darauf per körperlicher Reorientierung einen neuen Teilnehmenden- und Aktivitätsrahmen (Tab. 24). Möglich wird die Herstellung dieser Ensemble-Multiaktivitäten dadurch, dass die Teilnehmenden beim simultanen Vollzug der gleichzeitig relevanten Ensembleaktivitäten auf jeweils unterschiedliche, miteinander strukturell kompatible Beteiligungsweisen zurückgreifen.

Tab. 24: Übersicht zur Herstellung von Ensemble-Multiaktivitäten als Übergänge zwischen Mono/Multi-Aktivitäten.

Übergang von Mono- zu Multiaktivität	Übergang von Multi- zu Multiaktivität
1. Herstellen des <i>task-transition space</i> in der Startphase der neu hinzukommenden Teil-Aktivität	1. Herstellen des (neuen) Teilnehmenden- und Aktivitätsrahmens durch (Re-) Orientierung
2. Ressourcenmobilisierung der neuen Aktivität	2. Aufrechterhalten der laufenden Gestalt
3. Simultanstart der Teil-Aktivitäten der Multiaktivität	3. Bearbeitung der lokalen Relevanz innerhalb der neuen Aktivität
☞ Ensemble-Multiaktivitäten werden dadurch möglich, dass Interagierende eine bestehende Monoaktivität mit einer neu hinzukommenden Aktivität zu einer Multiaktivität erweitern und damit komplexe Interaktionsaufgaben bearbeiten können. Dazu gleichen die Interagierenden in der Startphase der hinzukommenden Aktivität diese dergestalt an die bestehende Aktivität an, dass beide simultan gestartet werden können.	☞ Übergänge zwischen Ensemble-Multiaktivitäten werden dadurch möglich, dass Interagierende eine der Teil-Aktivitäten der Multiaktivität beibehalten und lediglich den Übergang der anderen Teil-Aktivität vollziehen müssen. Dadurch können veränderte Relevanzen der Situation bearbeitet werden, ohne die Multiaktivität gänzlich aufzulösen.

6.2 Aufrechterhalten von Ensemble-Multiaktivitäten durch Synchronisierung

Multiaktivitäten, deren Teil-Aktivitäten als Ensembleaktivitäten auf Beteiligungsweisen anderer Teilnehmenden ausgerichtet sind, stellen also komplexe Prozesse konstanter intra- und interpersoneller Koordinierung dar und können darüber hinaus auch interkorporale Koordinierungspraktiken erfordern. So wie ihre Herstellung einer passgenauen Abstimmung der multimodalen Ressourcen bzw. Beteiligungsweisen der beteiligten Teil-Aktivitäten einer Multiaktivität bedarf (vgl. 6.1), erfordert das Aufrechterhalten ebenfalls eine koordinative Dauerleistung. Hierzu zeigen Teilnehmende gleichzeitige Involvierung in zwei (oder mehr) simultan koordinierte Aktivitäten an, sogenannte Multiaktivitäten. Interagierende stehen dabei vor der Anforderung, die Teil-Aktivitäten der laufenden Multiaktivitäten immer wieder neu aufeinander anzupassen und sich mit den anderen Beteiligten „aufeinander ein[zu]schwingen“ (vgl. Schumann 2017: 162) – zu *synchronisieren*. Wie in den bisherigen Analysen bereits mehrfach angeklungen ist, stellt die Synchronisierung der Beteiligungsweisen ein zentrales Verfahren dar, mit dem Teilnehmende multiple Aktivitäten simultan zu Multiaktivitäten koordinieren können. Da die Synchronisierung bislang ausschließlich für die multimodale Organisation von Mono-Aktivitäten beschrieben worden ist, sollen in diesem Abschnitt anhand von sieben Fällen zum einen die koordinativen Praktiken demonstriert werden, mit denen Interagierende ihre Beteiligungsweisen synchronisieren und zum anderen die kommunikativen Funktionen synchronisierter Multiaktivitäten aufgezeigt werden, die solcherart vollzogene Multiaktivitäten für die Bearbeitung gemeinsamer Projekte haben können. Dafür soll zunächst ein kurzer Überblick zum aktuellen Stand der Forschung zu Synchronisierungsprozessen in Interaktionen gegeben werden, um das Konzept auf die simultane Koordinierung von multiplen Aktivitäten übertragen zu können.

Synchronisation als „dynamic and reciprocal adaption of the temporal structure of behaviors between interactive partners“ (Delaherche et al. 2012: 351) umfasst Prozesse, bei denen Interagierende ihre Beteiligungsweisen in Bezug auf Geschwindigkeit der Ausführung (z. B. Tempo des Sprechens oder einer Gestenphase), Intensität des Vollzugs (z. B. Lautstärke/Prosodie oder die Entfernung eines Gesten-Peaks relativ zur *home position*) und/oder die Form der Realisierung (z. B. der Wortlaut/syntaktische Konstruktion oder die Handhaltung einer Geste) einander angleichen. Diese Angleichung als „eine Art sozialer Resonanz“ (vgl. Tschacher & Ramseyer 2017: 319) kann so vollzogen werden, dass die aufeinander „eingeschwungenen“ Beteiligungsweisen synchron vollzogen werden, z. B. wenn Interagierende beim *chiming in* (Pfänder & Couper-Kuhlen 2019) Äußerungsbeiträge unisono zu Ende sprechen (=gleichzeitiges Synchronisieren) oder

wenn Gesten in einem Gespräch von anderen Sprechenden als *gestural matching* (vgl. Lerner 2002; vgl. Sidnell 2006) aufgenommen werden (=nachzeitliches Synchronisieren). Wenn also Simultanität den Aspekt der zeitlichen Relation beschreibt, in der zwei oder mehr Beteiligungsweisen zueinanderstehen, bezieht sich Synchronität eher auf den Aspekt der gestalthaften Ähnlichkeit solcher Beteiligungsweisen. Synchronität simultaner Beteiligungsweisen wird dadurch möglich, dass Interagierende einen gemeinsamen Aufmerksamkeitsfokus etabliert haben, der mindestens für die Dauer der Synchronisierung aufrechterhalten wird (vgl. Chetouani et al. 2017: 204). Aber auch Routinisierungen (Streeck & Jordan 2009) oder Vorbereitungsmarker, die bestimmte Beteiligungsweisen projizieren (Auer 2005), ermöglichen es den Teilnehmenden, auf eine Handlung zu reagieren, noch bevor sie ausgeführt wird. Simultane Beteiligungsweisen zu synchronisieren, kann dabei bedeuten, dass Teilnehmende simultan gestalthaft ähnliche Beteiligungsweisen vollziehen (sogenannte *symmetrische Synchronisierung*, Kim 2015), z. B. beim chorischen Sprechen (Lerner 2002), beim Spiegeln der Körperhaltungen zweier Teilnehmender (*mirroring*, Kendon 1970) oder beim gleichzeitigen Setzen der Füße im Rahmen eines Tanzes zum Takt der Musik (in diesem Kapitel). Teilnehmende können simultane Beteiligungsweisen aber auch dadurch synchronisieren, dass sie gestalthaft verschiedene Beteiligungsweisen vollziehen (*asymmetrische Synchronisierung*, Kim 2015), die dann beispielsweise in Bezug auf Rhythmus oder Geschwindigkeit mit der zu synchronisierenden Beteiligungsweise ähnlich sind. Beispiele dafür sind das Nicken in Relation zur Sprache (Whitehead 2011) oder das Setzen der Fußschritte in einem gezählten Takt (in diesem Kapitel).

Wie Condon & Ogston (1966) erstmals anhand von Filmaufnahmen einer isolierten Äußerung mit 48 Bildern pro Sekunden zeigen konnten, entsteht Synchronität in kommunikativen Situationen dann, wenn sich im kinästhetischen Verhalten sogenannte „patterns of change“ (Condon & Ogston 1966: 338) zum unmittelbaren zeitlichen Davor beobachten lassen. Diese Veränderungsmuster lassen sich in die psychologischen Kategorien der *Selbst-Synchronität* (Kongruenz von Sprache und Körperbewegung) und der *interaktionalen Synchronität* (Änderung der Körperkonfiguration durch Hörende in Relation zu Sprechenden) unterteilen (Condon 1970). Damit weist Synchronität in Interaktionen als Spezialfall der personellen Koordinierung die gleiche Unterscheidung in intra- und interpersonelle Synchronisierung auf, wie es auch bei der Koordinierung der Fall ist (vgl. Deppermann & Schmitt 2007). Die Koordination ist dabei das der Synchronisierung übergeordnete Prinzip, denn jede (interaktionale) Synchronisierung erfordert sowohl intra- als auch interpersonelle Koordinierungsprozesse, aber nicht jede intra- und interpersonelle Koordinierung hat eine Synchronität der Interagierenden zur Folge. Synchronität ist lediglich der interaktionale Zustand bzw. Prozess, der eintritt, wenn Teilnehmende ihre multimodalen Ressourcen sowohl in Form, als auch in

Bezug auf das Timing aufeinander abgestimmt haben (McDowall 1978; Kim 2015). Pfänder & Couper-Kuhlen (2019: 25) beschreiben die Synchronität von Sprache und non-verbalem Verhalten zweier Beteiligter als „choral performance“ und (re)integrieren damit die Ressourcen der verbalen Modalität in das Synchronitätskonzept, womit die Untersuchung von Synchronität auch in der multimodal-konversationsanalytischen Methodologie möglich wird. Mit dieser Perspektive lässt sich beobachten, dass Interagierende Synchronität herstellen, wenn sie ihre Gestalten entweder spiegeln oder angleichen, z. B. wenn SchauspielerIn und Schauspieler die Tanzhaltung der Choreographin einnehmen. Die Synchronisierung umfasst dabei ähnliche Formen, Intensitäten, Frequenzen und Geschwindigkeiten der Beteiligungsweisen an den Teil-Aktivitäten einer Multiaktivität. Um diese Synchronität herstellen zu können, bedienen sich Interagierende unterschiedlicher Verfahren der temporalen Relation wie Pausen, Verzögerungen oder Beschleunigungen einzelner Bewegungstrajektorien (6.2.1). Dass die Beteiligten der *Tanzerarbeit* auf solche Synchronisierungsverfahren zurückgreifen, ist kein Zufall, sondern lässt sich damit begründen, dass es für die Anwesenden bei diesem Projekt essentiell ist, sich den multimodalen Gestalten der Ko-Interagierenden anzugleichen, um die Ensembleaktivität TANZ herstellen zu können. Synchronisierung ist nicht nur in Aktivitäten wie dem PAARTANZ, sondern auch in alltäglichen Settings beobachtbar etwa in Bewerbungs- (Delaherche et al. 2012) und Paargesprächen (Schumann 2017; Pfänder & Couper-Kuhlen 2019), in der Paartherapie (Tschacher & Ramseyer 2017) oder in triadischen Situationen des gemeinsamen Erzählens (Zima 2017). Dort werden zum Beispiel *echoing* als sprachliche Markierung von Synchronisierung (Schumann 2017: 172) oder die Resonanz von Äußerungen (Du Bois 2014) bzw. Gesten (Zima 2017) beschrieben. Die aufgeführten Studien lassen erkennen, dass Synchronisierende sich sowohl in Bezug auf sprachliche wie auch auf sprachfreie Beteiligungsweisen angleichen können.⁵⁶ Ein dabei immer wieder angeführter Grund für Synchronität in sozialen Interaktionen ist der einer positiven Beziehungsarbeit – je synchronisierter, desto positiver (Kim 2015). Im Kontext multipler Aktivitäten ermöglicht Synchronisierung darüber hinaus die gleichzeitige Bearbeitung mehrerer lokaler Interaktionsaufgaben und damit komplexer Projekte beispielsweise eine *Tanzerarbeit*. Mithilfe verschiedener Synchronisierungsverfahren bringen Interagierende ihre Beteiligungsweisen an den Teil-Aktivitäten einer Multiaktivität einerseits so zusammen, dass die Teil-Aktivitäten simultan vollzogen und andererseits mit ihnen funktional divergent unterschiedliche Interaktions-

⁵⁶ Zur Frage, inwiefern Synchronisierungsverfahren intentional sind, siehe Zima (2017: 180): „SprecherInnen übernehmen Strukturen der Gesprächsbeiträge ihrer GesprächspartnerInnen im Falle der Resonanzaktivierung [...] nicht automatisch und unbewusst, sondern [s]ie reinstanciieren sie im Sinne ihrer pragmatisch-rhetorischen Ziele.“

aufgaben gleichzeitig bewältigt werden können (6.2.2). Voraussetzung dafür ist die strukturelle Kompatibilität der Beteiligungsweisen der ko-relevanten Aktivitäten. Während also die intra- und interpersonelle Koordination die Organisation der Beteiligungsweisen bzw. Aktivitäten beschreibt, die Teil jeder Face-to-Face-Interaktion ist (vgl. Deppermann & Schmitt 2007), stellt die Synchronisierung das Verhältnis von Beteiligungsweisen bzw. Aktivitäten in den Fokus. Wenn diese sich in Bezug auf Gestalt und Funktion ähneln, gelten Beteiligungsweisen bzw. Aktivitäten als synchron. Im Folgenden soll das anhand monoaktiver Interaktionen entwickelte Synchronisierungskonzept auf simultane Koordinationsprozesse von multiplen Aktivitäten übertragen werden. Im Fokus stehen dabei neben den Funktionen der Synchronisierung für die Bearbeitung gemeinsamer Projekte vor allem die Praktiken, mit denen Interagierende die miteinander strukturell kompatiblen Beteiligungsweisen der Teil-Aktivitäten ihrer Multiaktivitäten in Bezug auf Form, Intensität und Geschwindigkeit anpassen.

6.2.1 Synchronisierung durch Angleichen von Form, Intensität und Geschwindigkeit

Die Herstellung von Synchronität durch die Interagierenden lässt sich auf unterschiedlichen koordinativen Ebenen beobachten. Erstens kann bereits die Realisierung einer Monoaktivität die Synchronisierung der einzelnen multimodalen Ressourcen via intrapersoneller Koordinierung erfordern. Kommt zweitens eine Aktivität hinzu, die simultan mit der ersten Aktivität synchronisiert werden soll, addiert sich eine weitere Koordinierungsebene. Schließlich kann die Synchronisierung mit den (Multi-)Aktivitäten ko-präsenter Interagierender auf der dritten Ebene eine interpersonelle bzw. interkorporale Koordinierung erfordern. Diese drei Ebenen werden in sozialen Interaktionen in der Regel nicht nacheinander, sondern gleichzeitig relevant. Kontraintuitiv erscheint dabei, dass Interagierende die Anpassung an diese gleichzeitigen Koordinierungsrelevanzen hingegen oft nicht gleichzeitig, sondern vielmehr vor allem im Rahmen nachzeitig realisierter Verfahren leisten: „often what are treated as *simultaneous* courses of action are in fact constituted by dynamic alternations of *successive* micro-actions“ (Mondada 2014c: 71–72). Mithilfe dieser sukzessiv realisierten Mikro-Prozesse ist es Interagierenden möglich, die temporale Relation einer Teil-Aktivität mit der einer anderen Teil-Aktivität derselben Multiaktivität zu synchronisieren. Dazu können Interagierende auf eine Reihe an temporalen Synchronisationspraktiken zurückgreifen, mit denen sie die Beteiligungsweisen an einer Teil-Aktivität durch Pausen oder Verzögerungen dehnen (Transkript 23 & Transkript 24) oder mithilfe von Beschleunigungen temporal stauchen (Transkript 25 & Transkript 26). Syn-

chronität ist dann erreicht, wenn sich die Beteiligungsweisen an den simultan relevanten Teil-Aktivitäten einer Multiaktivität in Gestalt und Funktion kongruent zueinander verhalten (Transkript 27).

Im folgenden Transkriptausschnitt demonstriert die Choreographin im Zuge einer TANZENDEN-ERKLÄRUNG die Tanzfigur *sich eindrehen*. Um ihre Teil-Aktivitäten im Rahmen einer Selbst-Synchronisierung aufeinander abzustimmen, greift sie auf a) Pausen, b) gedehnte Partikeln und c) Sprachmaterial-Recycling als Verzögerungspraktiken der sprachlichen Beteiligungsweise an der Ensemble-Multiaktivität zurück.

Transkript 23: Verzögerungspraktiken der sprachlichen Beteiligungsweise als Synchronisierungsverfahren

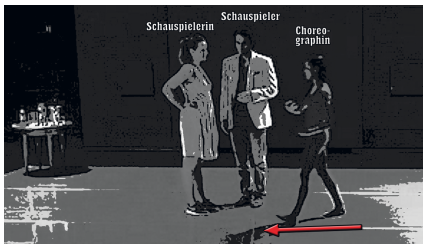


Abb. 23.1: CHO geht zu SCW & SCM.

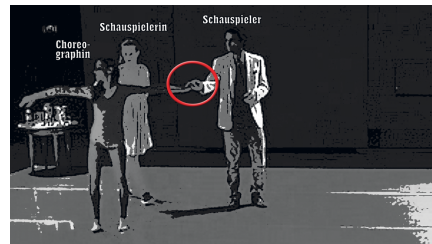


Abb. 23.2: CHO nimmt Tanzhaltung ein.

018 CHO ähm-
 019 SCW also wenn das PASST wenn das passt;
 020 wenn nicht [(unverständlich)]
 021 ASS [((hustet))]
 022 CHO wir können das so MACHen,
 023 *(---)
 cho *geht auf SCW und SCM zu-->
 024 äh: *wenn man dann zum BEispiel, <Abb. 23.1
 cho -->*greift SCMs Hand----->
 025 *wenn man (.) HIER ist,* <Abb. 23.2
 cho *dreht sich in Tanzhaltung-->*

 026 *dass man EINFach nur-*
 cho *dreht sich in SCMs Arm*
 027 SCW geNAU; (-)
 028 das is [SCHÖN];
 029 REG [JA:] (.) das is schön;

a) Pause als Verzögerungspraktik der sprachlichen Beteiligungsweise (Z.018–023): Die Sequenz schließt an die in Transkript 20 dargestellte Situation an. Darin

ERBITTET die SchauspielerIn die Vorführung einer Drehung. Diese BITTE wird zunächst von der ChoreographIn abgelehnt, worauf die SchauspielerIn die Anfrage als TANZENDE-BITTE aktualisiert. Der aktuelle Transkriptausschnitt setzt damit ein, dass die ChoreographIn darauf zunächst die Bearbeitung dieser Anfrage im Rahmen einer Ensembleaktivität („*wir können das so MACHen*“, Z.022) projiziert. Sie betritt die Spielfläche und geht verbal abstinert auf SchauspielerIn und Schauspieler zu (Z.023). Die verbale Pause zwischen der Bearbeitungsprojektion (Z.022) und der Folgeäußerung (Z.024) ermöglicht ihr also intrapersonell koordinierend die Teil-Aktivität ERKLÄRUNG kurzzeitig zurückzustellen, bis die Ressourcen der zweiten Teil-Aktivität TANZEN mobilisiert worden sind und ermöglicht die folgende Synchronisierung der Beteiligungsweisen.

b) Dehnung als Verzögerungspraktik der sprachlichen Beteiligungsweise (Z.024): Die ChoreographIn greift die Hand des Schauspielers (Z.024), um ihn als eine weitere interkorporale Ressource für die TANZ-Aktivität zu akquirieren. Sie beginnt mit ihrer ERKLÄRUNG, noch bevor sie die Hand des Schauspielers gefasst hat (Abb. 23.1). Um den unfertigen Status der noch nicht vollständig mobilisierten TANZ-Gestalt zu überbrücken, greift sie auf eine weitere Verzögerungspraktik zurück. Sie realisiert eine Partikel, die sie solange dehnt, bis ihre Hand die des Schauspielers gegriffen hat (Z.024). Damit dient neben der Pause auch die Dehnung an dieser Stelle dazu, die Synchronisierung der sprachlichen mit der interkorporal-kinästhetischen Beteiligungsweise vorzubereiten.

c) Sprachmaterial-Recycling als Verzögerungspraktik der sprachlichen Beteiligungsweise (Z.025–029): Damit hat die ChoreographIn die interkorporale Ressource des Paartanzes akquiriert, muss allerdings noch die Tanzhaltung annehmen. Sie bricht daraufhin die verbale Beteiligungsweise an der ERKLÄRUNG ab, weshalb die Äußerung „*äh: wenn man dann zum BEIspiel*“ (Z.024) syntaktisch unvollständig bleibt. Während sie sich daraufhin in Tanzhaltung eindreht, setzt sie ihre verbale Beteiligungsweise an der ERKLÄRUNG neu an und recycelt Sprachmaterial aus ihrer vorherigen Äußerung („*wenn man*“, Z.025). So verschafft sie sich abermals Zeit, die für die Multiaktivität TANZENDE-ERKLÄRUNG notwendige Startgestalt einzunehmen. Darüber hinaus nutzt sie abermals eine Pause, um die ERKLÄRUNG zugunsten der noch nicht vollständig ausgebildeten TANZ-Gestalt zu verzögern. Die Mikropause vor dem betonten Lokaldeiktikum innerhalb ihrer TCU „*wenn man (.) HIER is,*“ (Z.025) nutzt die ChoreographIn, um ihre beiden Teil-Aktivitäten ERKLÄREN und TANZEN miteinander zu synchronisieren. Auf diese Weise stimmt sie die beiden Teil-Aktivitäten so aufeinander ab, dass die Kernphasen beider Aktivitäten im gleichen Moment („*HIER*“, Z.025) realisiert werden können und die Multiaktivität mit der nächsten TCU (Z.026) als synchronisierte *syntactic-bodily*

gestalt (Keevallik 2015: 309) möglich wird: Sie verweist ERKLÄREND auf das, was sie TANZT und TANZT, was sie ERKLÄRT. Sowohl Schauspielerin (Z.027/28) als auch Regisseur (Z.029) reagieren positiv evaluierend auf die Vorführung der Drehung im Rahmen der TANZENDE-ERKLÄRUNG, womit sie deren Status als öffentliche Ensemble-Multiaktivität ratifizieren. Dies geschieht in dem Moment, in dem die Choreographin ihre Teil-Aktivitäten TANZEN und ERKLÄRUNG miteinander synchronisiert und beide Aktivitäten zusammen realisiert hat. Sie zeigen damit an, dass sie die Multiaktivität erst dann als bewertbar behandeln, als die Choreographin ihre Beteiligungsweisen der Teil-Aktivitäten synchronisiert und die Gestalt der TANZENDE-ERKLÄRUNG ausgebildet hat. In den Reaktionen von Regisseur und Schauspielerin ist erkennbar, dass sie die synchronisierten Teil-Aktivitäten nicht als separate, sondern als eine zusammengehörige Aktivität (eine Multiaktivität) behandeln. Es ist nicht möglich zu unterscheiden, auf welche der Teil-Aktivitäten sich ihre visuellen und verbalen Beteiligungsweisen beziehen. Grund dafür ist die enge Angleichung der Teil-Aktivitäten, die einander bedingen und gegenseitig aufeinander verweisen. Die Selbst-Synchronisierung erreicht die Choreographin in dem Transkriptausschnitt also dadurch, dass sie mithilfe der Verzögerungspraktiken der gedehnten Partikel, Phasen verbaler Abstinenz und Sprachmaterial-Recycling die verbale Beteiligungsweise an der ERKLÄRUNG zugunsten der sprachfreien TANZ-Aktivität verlangsamt. Verzögerungspraktiken sind aber auch bei sprachfreien Beteiligungsweisen wie im folgenden Transkriptausschnitt zu beobachten. In diesem a) verlangsamt die Choreographin ihre kinästhetischen Beteiligungsweisen, bis b) die Schauspielerin einen bestimmten Moment innerhalb der Choreographie (*sich umdrehen*) erreicht hat. Damit ermöglicht die Choreographin der Schauspielerin, dass diese ihre Beteiligungsweise an der TANZENDE-ANWEISUNG mit denen von Choreographin und Schauspieler synchronisieren kann.

Transkript 24: Verzögerung der sprachfreien Beteiligungsweise als Synchronisierungsverfahren



Abb. 24.1: SCW dreht sich um.

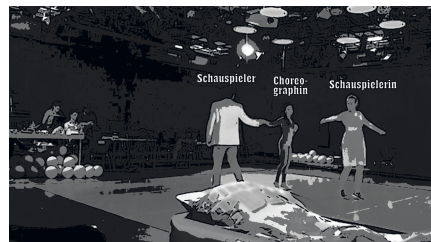


Abb. 24.2: CHO, SCW und SCM tanzen zurück.

031 CHO GEnau;
 032 =[ei]ns zwei DREI?
 033 SCM [hm]
 034 CHO und dann vielleicht *drehst +du DICH* um? ➡ Pausieren des TANZES
 cho *dreht sich um->* beginnt
 scw +dreht sich-->
 035 SCW ja;+ ←Abb. 24.1
 scw -->+
 036 *(---) ➡ Pausieren des TANZES
 cho *greift Tanzhand um--> endet
 037 CHO und gehst +so (-)* in die HAND,+
 cho -->+
 scw +richtet Tanzhand auf+
 038 und dann *(---) ←Abb. 24.2
 cho *tanzt-->>
 scw +tanzt-->>

a) *Pausieren der sprachfreien Beteiligungsweise (Z.031–035)*: In dem Transkriptausschnitt sind Choreographin, Schauspielerin und Schauspieler in die Ensemble-Multiaktivität TANZENDE-ANWEISUNG involviert. Die Choreographin gibt zählend den $\frac{3}{4}$ -Takt des Walzers vor, an dem sich sowohl der Schauspieler, den sie interkorporal an der Hand führt, als auch die Schauspielerin, die allein tanzt, orientieren. Indem die Choreographin die Anweisungen der Sequenz *sich umdrehen* (Z.034) oder *Tanzhand umfassen* (Z.037) an die Schauspielerin adressiert, wird die besondere Teilnehmendenrahmung dieser Ensemble-Multiaktivität deutlich. Es ist die Schauspielerin, die die Anweisungen ausführen soll. Damit muss die Choreographin sicherstellen, dass die Schauspielerin sich mit der Ensemble-Multiaktivität synchronisieren kann, während die Choreographin gleichzeitig den Schauspieler an der Hand führt. Dies erreicht die Choreographin, indem sie zunächst ihre zählende Beteiligungsweise zugunsten einer Ankündigung „und dann vielleicht drehst du dich UM“ (Z.034) variiert und die beschriebene Figur (*Drehung*) selbst umsetzt. Anstatt aber sofort den nächsten Schritt in der Choreographie (*Tanzhand umfassen*) anzuschließen, verharret die Choreographin mit dem Schauspieler an der Hand in dieser Position und verzögert auf diese Weise die Beteiligungsweise an der TANZ-Teil-Aktivität. Damit zeigt sie einerseits dem Schauspieler interkorporal eine Pausierung des gemeinsamen TANZES an und gibt andererseits der Schauspielerin die Möglichkeit, die Drehung selbst zu realisieren und sich so mit dem Fortschritt der Ensemble-Multiaktivität (bzw. der multimodalen Gestalt der Choreographin als Gestaltgeberin) zu synchronisieren. Die Choreographin setzt die TANZ-Aktivität erst dann fort, als die Schauspielerin sich gedreht und per Rückmeldepartikel die Drehung ratifiziert hat („ja“, Z.035). Diese Partikel fungiert, in Kombination mit dem hergestellten Blickkontakt (Abb. 24.1),

an dieser Stelle als Synchronitätsmarker, welcher der Choreographin anzeigt, dass die Schauspielerin sich wieder mit der Ensemble-Multiaktivität (bzw. der Gestalt der Choreographin) synchronisiert hat und die Choreographin in ihrer ANWEISUNG fortfahren kann.

b) Fortsetzen der sprachfreien Beteiligungsweise (Z.036–038): Mit bestehendem Blickkontakt zwischen der Schauspielerin und der Choreographin greift letztere zunächst ihre eigene Tanzhand verbal abstinert um (Z.036) und liefert erst kurz vor Abschluss dieser Handlung eine Beschreibung derselben nach („und gehst so (-) in die HAND“, Z.037). Noch bevor das Ziel-Objekt der Handlung (*Hand*) von der Choreographin eingeführt wird, beginnt die Schauspielerin die gezeigte, aber noch nicht beschriebene Handlung (mit imaginiertem Tanzpartner) nachzuahmen. Die Nachahmung leistet die Schauspielerin als Gestaltübernehmende dadurch, dass sie die Choreographin als Gestaltgebende körperlich spiegelt, aber dabei ihren Kopf und Blick weiterhin so ausrichten muss, dass sie die weiteren Bewegungen der Choreographin monitoren kann. Damit wird deutlich, dass sich die Schauspielerin nicht nur an der verbalen Beteiligungsweise der ANWEISUNG, sondern ebenfalls an der gestisch-proxemischen Beteiligungsweise des TANZES orientiert. Auf diese Weise tragen in der Sequenz beide Teil-Aktivitäten der Multiaktivität dazu bei, das Projekt der *Tanzerarbeitung* durchzuführen. Auch die Choreographin organisiert ihre Beteiligungsweisen an der Ensemble-Multiaktivität derart, dass sie den Fortschritt der Schauspielerin monitoren kann. Das ermöglicht der Choreographin das *Tanzhand-Umgreifen* der Schauspielerin abzuwarten und ihre Ankündigung des nächsten Schritts innerhalb der Choreographie („und dann“, Z.038) erst nach dem Vollzug der Tanzhandlung der Schauspielerin zu realisieren. Diese Ankündigung erfolgt abermals als verbal unvollständige *syntactic-bodily gestalt*, die alle drei Teilnehmenden des Interaktionsensembles simultan vollziehen und dadurch gegenseitige Synchronisierung anzeigen. Die Choreographin ermöglicht der Schauspielerin die Synchronisierung mit der Ensemble-Multiaktivität, indem die Choreographin im Unterschied zum vorherigen Transkript (23) nicht die verbale, sondern die kinästhetische Beteiligung verzögert bzw. pausiert. Die Verzögerung erfolgt in diesem Fall als *Stop-and-Go*-Verfahren. In dessen Rahmen realisiert die Choreographin zunächst einen Schritt der Choreographie und friert dann ihre Gestalt solange ein, bis die Schauspielerin diesen Schritt ebenfalls umgesetzt hat. Damit ist es an dieser Stelle sowohl die Schauspielerin, die sich mit der Beteiligungsweise der Choreographin synchronisiert, als auch die Choreographin, die ihre Beteiligung an der Ensemble-Multiaktivität auf die der Schauspielerin ausrichtet, während sie sich interkorporal mit dem Schauspieler abstimmt.

Bei der Synchronisierung sind darüber hinaus nicht nur Praktiken der Verzögerung, sondern auch der Beschleunigung beobachtbar. Im folgenden Transkriptausschnitt greift der Schauspieler auf eine solche Beschleunigungspraktik zurück, indem er einen Tanzschritt überspringt, um sich mit seiner Tanzpartnerin (diesmal mit der Schauspielerin) zu synchronisieren. Die Synchronisierung wird möglich, weil der Schauspieler vorausahnen kann, wo sich der Fuß seiner Tanzpartnerin beim nächsten Taktschlag befinden wird. Eine solche Vorausahnung entsteht nach Streeck & Jordan (2009: 94) durch Routinisierung, die eine Projektion der nächsten Schritte und dadurch eine Synchronisierung der Beteiligungsweisen möglich macht: „specific types of interaction episodes – in fact, formalization and routinization alone – serve to make interaction predictable to some extent.“

Transkript 25: Beschleunigungspraktik der sprachfreien Beteiligungsweise als Synchronisierungsverfahren

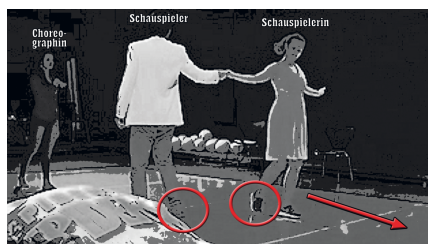


Abb. 25.1: SCW realisiert Zwischenschritt.

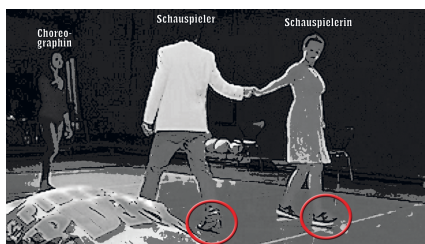


Abb. 25.2: SCM ist mit SCW synchronisiert.

060 CHO und dann,
 061 (---)
 062 CHO CHA cha cha,
 063 *CHA +cha cha, ←Abb. 25.1
 scw *realisiert Zwischenschritt-->
 scm +setzt rechten Fuß nach hinten-->
 064 CHO *CHA, *+ ←Abb. 25.2
 scw *setzt rechten Fuß vor*
 scm -->+
 065 (---)
 066 und dann drehst du dich wieder UM,

In diesem Transkriptausschnitt ist die Choreographin die einzige Interagierende, die sich mit einer verbalen Beteiligungsweise an der Ensemble-Multiaktivität TANZENDE-ANWEISUNG beteiligt. Sie gibt den $\frac{3}{4}$ -Takt des Walzers vor, indem sie

jeden Schlag mit einem *Cha* vokalisiert und dabei jeweils den ersten Schlag eines neuen Takts betont („*CHA cha cha*“, Z.062), während sie selbst pro Taktschlag einen Schritt nach vorne setzt (vgl. Abb. 25.1 & 25.2). Die Schauspielerin hat ihre TANZENDE Beteiligungsweise auf diese rhythmische, aus non-lexikalischen Vokalisationen (Keevallik 2018) bestehende ANWEISUNG ebenfalls ausgerichtet und damit synchronisiert. Dass auch der Schauspieler sich sowohl interpersonell an der verbalen Beteiligung der Choreographin als auch interkorporal an seiner Tanzpartnerin orientiert, wird deutlich, als die Schauspielerin passend zum neuen Taktbeginn einen Zwischenschritt improvisiert (Z.063), wodurch sich ihre Fußstellung ändert. Anstatt diesen Zwischenschritt TANZEND nachzuholen und so Asynchronität mit der Ensemble-Multiaktivität zu riskieren, überspringt der Schauspieler diesen Schritt und beschleunigt auf diese Weise einen kleinen Teil seiner Choreographie. Er setzt dazu seinen rechten Fuß, den er aufgrund des vorherigen, regulären Schritts bereits hinten angestellt hat (Abb. 25.1), in einem größeren Schritt rückwärts (Abb. 25.2). Dadurch ist er zum nächsten betonten Taktschlag sowohl mit seiner Tanzpartnerin als auch mit der ANWEISUNG der Choreographin synchronisiert.

Indem der Schauspieler in dieser Sequenz einen Tanzschritt überspringt und damit seinen Teil der Choreographie „vorspult“, synchronisiert er sich mit der Ensemble-Multiaktivität. Das ist in dieser Situation möglich, weil innerhalb der Aktivität TANZEN die jeweils nächsten Schritte bereits vorher festgelegt sind und vom jeweils vorherigen Schritt projiziert werden. Der Schauspieler kann also mithilfe des in der ANWEISUNG der Choreographin kodierten Rhythmus vorausahnen, wo sich die Schauspielerin beim nächsten Schlag befinden wird. Die Routinisierung der mit der zählenden Beteiligungsweise der Choreographin synchronisierten Tanzbewegung ermöglicht es dem Schauspieler vorherzusagen, wohin die Schauspielerin beim nächsten Schlag ihren Fuß setzen wird und dementsprechend zu agieren. Somit tragen beide Teil-Aktivitäten der Ensemble-Multiaktivität dazu bei, dass der Schauspieler die Beschleunigungspraktik anwenden kann. Denn während die ANWEISUNG den Rhythmus und damit den zeitlichen Rahmen der erwartbaren Handlungen vorgibt, liefert der TANZ Informationen über die konkrete Realisierungsform der kinästhetischen Beteiligungsweise. Der Schauspieler synchronisiert sich also sowohl hinsichtlich der in der verbalen Beteiligungsweise vorgegebenen Geschwindigkeit als auch bezüglich der durch die kinästhetische Beteiligungsweise vorgegebenen Form.

Das Antizipieren und Abschätzen von Bewegungstrajektorien ist nicht allein für TANZENDE oder andere mehr oder weniger normierte Aktivitäten konstitutiv, sondern eine Grundanforderung bei der Synchronisierung in interaktionalen Situationen. Dies zeigt das folgende Beispiel, in dem die Choreographin auf eine Synchronisationspraktik der Beschleunigung zurückgreift, während sie sich inter-

korporal mit dem Schauspieler koordiniert und gleichzeitig eine Anfrage von ihm simultan koordiniert.⁵⁷ Diese Synchronisierungspraktik setzt die Choreographin ein während a) das Interaktionsensemble eine Synchronität zwischen den Teil-Aktivitäten TANZEN und ANWEISEN der Ensemble-Multiaktivität TANZEN-DE-ANWEISUNG hergestellt hat. Die in diesem koordinativen Rahmen eingesetzte b) Beschleunigung der verbalen Beteiligungsweise durch schnellem Anschluss der Äußerungssegmente ermöglicht ihr eine neue Relevanz zu bearbeiten, ohne die Synchronität der Multiaktivität aufzulösen.

Transkript 26: Beschleunigungspraktik der verbalen Beteiligungsweise als Synchronisierungsverfahren



Abb. 26.1: CHO & SCM halten Blickkontakt.



Abb. 26.2: CHO schaut an SCM vorbei.

029	CHO	wenn man (-) °h dieses * EINS zwei drei EINS +[zwei drei EINS zwei drei-] cho *tanzt-->> scw/m +tanzen-->>	➔ Synchronität zwischen ANWEISEN und TANZEN hergestellt
030	SCM	[wenn wir hier @VORne +sind,@+]←Abb. cho @Blick zu SCM@ +nicken+	26.1
031	CHO	GE nau; ←Abb. 26.2	
032		=[ei]ns zwei DREI?	➔ Beschleunigung der verbalen Beteiligung
033	SCM	[hm]	

a) Herstellung der Synchronität zwischen den Teil-Aktivitäten der Ensemble-Multiaktivität durch Abstimmung der Beteiligungsweisen im Interaktionsensemble (Z.029–031): Zu Beginn des Transkriptausschnitts (Z.029) synchronisiert die Choreographin ihre rhythmische Beteiligungsweise am TANZ und ihre zählend-

⁵⁷ Die Sequenz wurde bereits in Transkriptausschnitt 22 mit dem Fokus auf der Herstellung von bzw. der Übergänge zwischen Ensemble-Multiaktivitäten diskutiert.

beschreibende Beteiligungsweise an der ANWEISUNG, indem sie ihre Füße synchron mit ihrer Taktzählung nach vorne setzt (siehe dazu auch das folgende Transkript 27). Sowohl die Schauspieler:in als auch der Schauspieler, den die Choreographin an der Hand führt, synchronisieren sich als Gestaltübernehmende nach einem gezählten Takt mit der Choreographin als Gestaltgeber:in. Im Zuge der TANZENDEN-ANWEISUNG etabliert der Schauspieler mittels einer Frage eine weitere Teil-Aktivität (Z.030). Die Choreographin reagiert auf diese koordinative Anforderung dergestalt, dass sie, während sie weiterhin den Takt zählt und ihre Füße im Takt bewegt, zunächst Blickkontakt mit dem Schauspieler aufnimmt (Abb. 26.1), ihm nickend auf seine Entscheidungsfrage antwortet und zusätzlich eine Bestätigung verbalisiert (Z.031).

b) Beschleunigung der verbalen Beteiligungsweise zum Aufrechterhalten der Synchronität der Teil-Aktivitäten der Ensemble-Multiaktivität (Z.032–033): Die zweisilbige Rückmeldepartikel „*Genau*“ (Z.031) erfolgt in jenem Slot, der innerhalb der zählend-beschreibenden Beteiligungsweise der TANZENDEN-ANWEISUNG eigentlich für den (einsilbigen) betonten Taktbeginn (*eins*) vorgesehen ist. An dieser Stelle entsteht für die Choreographin ein Synchronisationsproblem, das sie löst, indem sie mithilfe eines schnellen, verbalen Anschlusses (Z.032) die Geschwindigkeit des TANZES beibehält und gleichzeitig die Synchronität ihrer kinästhetischen Bewegungspraktiken und der zählenden Beteiligungsweise wiederherstellen kann. Sie „überspringt“ damit in dem Moment einen halben Schlag, als sie den Blickkontakt mit dem Schauspieler auflöst (Abb. 26.2) und kann in der Folge die Aktivität gleichmäßig zählend fortsetzen (Z.032). Der schnelle Anschluss der zählenden (Z.032) an die bestätigende Handlung (Z.031) ermöglicht an dieser Stelle also eine Beschleunigung der verbalen Beteiligungsweise, womit die Choreographin die ANWEISUNG wieder mit der TANZ-Aktivität synchronisieren kann, an der sich die anderen beiden Interagierenden (ebenfalls synchronisierend) orientieren. Der Fall zeigt damit die Verfahren, die die Choreographin einsetzt, um die strukturelle Inkompatibilität der ko-relevanten Ensembleaktivitäten dergestalt zu bearbeiten, dass eine Synchronisation der Beteiligungsweisen (wieder) möglich wird. Dass die Choreographin diese Synchronität zwischen den beiden Teil-Aktivitäten ANWEISEN und TANZEN die gesamte Dauer der Sequenz beibehält, zeigt der folgende Transkriptausschnitt. Dieser fokussiert die Füße der Choreographin zum Zeitpunkt der Betonungen der zählenden Beteiligungsweise.

Transkript 27: Symmetrische Synchronität der Teil-Aktivitäten durch gleichzeitige Betonung

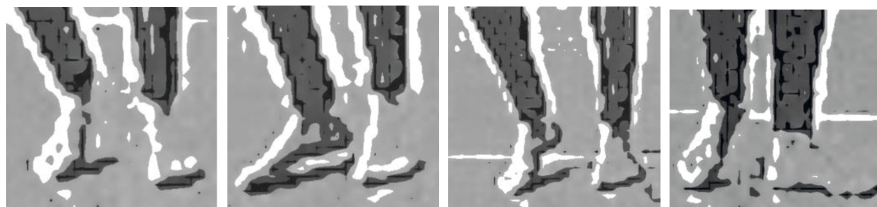


Abb. 27.1: CHOs Füße. **Abb. 27.2:** CHOs Füße. **Abb. 27.3:** CHOs Füße. **Abb. 27.4:** CHOs Füße.

029 CHO wenn man (-) °h dieses
 EINS zwei drei ←Abb. 27.1
 EINS [⁵⁹zwei drei ←Abb. 27.2
 EINS zwei drei-] ←Abb. 27.3
 031/032 GENau=[ei]ns zwei DREI? ←Abb. 27.4

Die Choreographin TANZT gemeinsam mit dem Schauspieler, während sie ihre eigene Bewegung in Hinblick auf Rhythmus und Geschwindigkeit zählend beschreibt, was die Schauspielerin und der Schauspieler als ANWEISUNG verstehen, diese Bewegungen nachzuahmen. Im Rahmen der Äußerung der Choreographin „*wenn man (-) °h dieses EINS zwei drei EINS zwei drei EINS zwei drei*“ (Z.029) synchronisiert sie ihre Aktivitäten dergestalt, dass sie ihre Füße mit den betonten Zählschlägen bewegt und gleichzeitig in der Geschwindigkeit ihres TANZES zählt. Ihr gleichzeitiger Vollzug von Tanzschritt und betontem Wort unterscheidet sich vom sonst bei redebegleitenden Gesten beobachteten zeitlichen Versatz von Gestenpeak und dem *speech-affiliate* (Schegloff 1984), das meist erst dann realisiert wird, wenn der Peak einer Geste bereits in eine Retraction übergeht (Streeck 1993). Die Choreographin erzeugt dadurch die Synchronisierungspraktik der Betonung, die sich für die jeweiligen Beteiligungsweisen an den Teil-Aktivitäten der Ensemble-Multiaktivität unterscheidet. Die Betonung innerhalb der ANWEISUNG markiert sie stimmlich, während sie die Betonung innerhalb des TANZES durch das Setzen des jeweiligen Schritts vollzieht. Das Zusammenfallen der beiden betonten Beteiligungsweisen stellt hier die Synchronisierung der Teil-Aktivitäten ANWEISEN und TANZEN her. Andererseits ist diese Synchronisierung nicht nur ein temporaler Prozess, sondern in der Situation funktional: Indem die

58 Die überlappenden Äußerungen des Schauspielers sind hier aus Gründen der Übersichtlichkeit ausgelassen (vgl. Transkript 26).

Choreographin während ihres TANZES den Walzer-Rhythmus zusätzlich zählend beschreibt („*dieses EINS zwei drei EINS zwei drei EINS zwei drei*“, Z.029), liefert sie ähnliche Informationen in Bezug auf den TANZ. Anhand ihrer Tanz-Gestalt können Schauspielerinnen und Schauspieler neben der Tanzhaltung auch die Bewegungsrichtung und den Rhythmus erkennen. Die verbale Modalität liefert im Zuge der akustischen Referenz für die betonten Schläge ebenfalls Informationen über den Rhythmus des TANZES. Diese funktionale Ähnlichkeit ist allerdings keine bloße Dopplung, sondern ermöglicht einen interaktionalen Mehrwert. So nutzt der Schauspieler, der die Tanzhaltung der Choreographin nicht nachahmt, vor allem die akustische Referenz als Ressource mit deren Hilfe er seine Schritte im Rhythmus der Beschreibung bewegt, sodass er pro betonter Takt-Zählung einen Fuß nach vorne setzt – mit der Tanzhaltung der Choreographin kann er sich aber aufgrund seiner Perspektive nicht synchronisieren. Vermutlich nutzt er stattdessen für seine Tanzhaltung primär die Berührung seiner Hand mit der Hand der Choreographin als interkorporalen Synchronisierungshinweis (vgl. Transkript 26). Die verbale Betonung in den Momenten des Taktbeginns, der hier mit einer bestimmten Fußstellung (linker Fuß als Standbein, rechter Fuß angehoben, vgl. Abb. 27.1–4) zusammenfällt, ist damit zum einen ein Mittel zur Selbst-Synchronisierung der Teil-Aktivitäten TANZEN und ANWEISEN der Ensemble-Multiaktivität. Zum anderen macht dieses Synchronisationsverfahren innerhalb des Interaktionsensembles den Fortschritt der Multiaktivität TANZENDE-ANWEISUNG antizipierbar und ermöglicht es dadurch Schauspielerinnen und Schauspieler die temporalen Relationen ihrer Beteiligungsweisen mit denen der Choreographin in Form, Frequenz und Geschwindigkeit zu synchronisieren. Diese Synchronisierung der Beteiligungsweisen und Teil-Aktivitäten ermöglicht eine gestalthafte Konvergenz der Teil-Aktivitäten der Multiaktivität, bei der sich die Beteiligungsweisen in Bezug auf Formen, Intensitäten und Geschwindigkeiten angleichen. Dadurch stellen die Teilnehmenden synchronisierte Ensembleaktivitäten her, mit denen sie mehrere Interaktionsaufgaben gleichzeitig bearbeiten können.

6.2.2 Bearbeitung mehrerer Interaktionsaufgaben in synchronisierten Ensemble-Multiaktivitäten

Eine Multiaktivität als simultan koordinierte interaktionale Einheit im konstanten Abstimmungsprozess aufrechtzuerhalten, stellt im Vergleich zu monoaktiven Interaktionen erweiterte multimodale Anforderungen an alle Beteiligten. Eine Ensembleaktivität mit einer anderen zu einer Ensemble-Multiaktivität zu verbinden, geht für die Teilnehmenden mit einem funktionalen Mehrwert einher, der den Einsatz einer Multiaktivität im laufenden Geschehen erfordern bzw. rechtfertigen kann.

tigen kann. Der funktionale Mehrwert besteht für die Teilnehmenden in den analysierten Sequenzen in der Bearbeitung komplexer Aufgaben, die mithilfe einer simultanen Koordinierung multipler Aktivitäten möglich wird. Wie die oberen Beispiele bereits gezeigt haben, können die Teil-Aktivitäten einer Ensemble-Multiaktivität unterschiedliche Informationen im Rahmen des aktuellen Projekts liefern, z. B. wenn die Teil-Aktivität ANWEISUNG einer TANZENDE-ANWEISUNG den Takt vorgibt, während die Beteiligungsweisen an der Teil-Aktivität TANZ unter anderem die Tanzhaltung oder die Tanzrichtung anzeigt (vgl. Transkripte 24, 26 & 27). Darüber hinaus verweisen synchronisierte Teil-Aktivitäten reflexiv aufeinander. Damit kann das gemeinsame Projekt in Form einer *syntactic-bodily gestalt* bearbeitet werden, auch wenn eine der Beteiligungsweisen nicht vollzogen wird (vgl. Transkript 23: obwohl die verbale Beteiligung an der Teil-Aktivität ERKLÄRUNG aussetzt und lediglich die kinästhetischen Beteiligungsweisen am TANZ fortgesetzt werden, behandeln die Teilnehmenden die ERKLÄRUNG trotzdem als vollzogen, indem sie positiv bewertend darauf reagieren). Diese Selbstreferenzialität der Multiaktivitäten ermöglicht aber auch ein adaptives Design der ERKLÄRUNGEN bzw. ANWEISUNGEN, wenn ein Aspekt einer der Teil-Aktivitäten einer Ensemble-Multiaktivität hervorgehoben wird, während die andere (nicht explizit relevant gesetzte) Teil-Aktivität von allen darauf synchronisierten Teilnehmenden ohne Unterbrechung fortgesetzt wird (Transkript 28). Interagierende können Multiaktivitäten aber auch so organisieren, dass sie mit jeder Teil-Aktivität eine separate lokale Interaktionsaufgabe eines gemeinsamen Projekts bearbeiten (Transkript 29).

Innerhalb des Projekts *Tanzerarbeitung* ist die Choreographie des TANZENS als Ensembleaktivität durch die Beteiligten etabliert worden. Damit kann sich die Choreographin im fortgeschrittenen Verlauf der *Tanzerarbeitung* in ihren ANWEISUNGEN jeweils auf diejenigen Aspekte konzentrieren, die sie als wesentlich erachtet, z. B. die Tanzrichtung („nach VORne“, Z.062), den Tanzrhythmus („EINS zwei drei“, Z.063–65) oder die Tanzkonfiguration („also zuSAMmen“, Z.066). Sie bedient sich dabei im Rahmen ihrer *professional vision* (Goodwin 1994) der Praktik *highlighting*, mit der sie relevante Aspekte einer der laufenden Teil-Aktivitäten innerhalb des Settings hervorhebt: „Practices such as highlighting link relevant features of a setting to the activity being performed in that setting“ (Goodwin 1994: 628). Sie markiert die relevanten Aspekte (Tanzrichtung, -rhythmus und -konfiguration) einer der Teil-Aktivitäten (TANZEN), in die sie gleichzeitig involviert ist, mithilfe der simultan koordinierten zweiten Teil-Aktivität (ANWEISEN) der Ensemble-Multiaktivität TANZENDE-ANWEISUNG. Mithilfe von *highlighting* als Synchronisierungspraktik baut die Choreographin sukzessive die Choreographie auf. Schauspielerinnen und Schauspieler können dadurch die markierten Aspekte beibehalten und additiv neue Aspekte mit der TANZ-Gestalt synchronisieren, die

in der Folge schrittweise wie folgt an Komplexität zunimmt: a) Tanzrichtung plus b) Tanzrhythmus plus c) Tanzhaltung (nur bei SCW) plus d) Tanzkonfiguration.

Transkript 28: Hervorheben eines Aspekts einer Teil-Aktivität in einer synchronisierten Ensemble-Multiaktivität

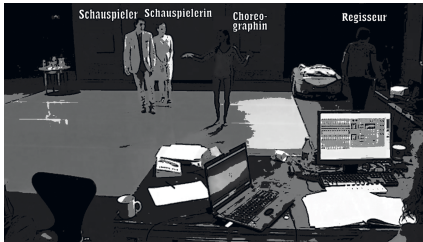


Abb. 28.1: CHO TANZT nach vorne.



Abb. 28.2: CHO, SCW und SCM TANZEN.

```

062 CHO *dann (--) macht +ihr nach VOR%ne,* ←Abb. 28.1
    cho *nimmt Tanzhaltung ein----->*
    scm +dreht sich in Tanzrichtung-->
    scw %dreht sich in Tanzrichtung-->
063 CHO *dieses +%EINS zwei drei,
    cho *tanzt----->>
    scm -->+setzt Füße im Takt-->>
    scw -->%setzt Füße im Takt-->
064 CHO EINS zwei drei,
065 %EINS zwei drei; ←Abb. 28.2
    scw %nimmt Tanzhaltung ein-->
066 CHO *%also zuSAMmen wie wir eben geMACHT haben,
    cho *tanzt rückwärts----->>
    scw %tanzt rückwärts----->>

```

a) *Hervorheben der Tanzrichtung innerhalb der laufenden Ensemble-Multiaktivität (Z.062):* Deutlich wird das adaptive Design der Multiaktivität, als sich Schauspielerin und Schauspieler in die ANGEWIESENE Tanzrichtung drehen, die mittels verbaler und proxemischer Beteiligungsweisen der Choreographin per *highlighting* angezeigt worden ist (Z.062, Abb. 28.1). Interessant ist an dieser Stelle, dass der Schauspieler bereits beginnt sich in Tanzrichtung zu drehen, noch bevor die Choreographin die Richtung („nach VORne“, Z.062) verbal markiert hat. Möglich wird diese *early response* (Mondada 2014b) des Schauspielers dadurch, dass die Choreographin mit ihrer Gestalt die kommende Handlung als multimodales *pre* (vgl. Auer 2005) projiziert. Dies evoziert sie sprachlich mithilfe des Konnektors

dann, der darauf hindeutet, dass eine vorher bereits etablierte Aktivität (TANZEN) innerhalb des Projekts wieder aufgegriffen wird. Zusätzlich zeigt auch die Konjugation des Verbs *machen* in der 2. Person Plural an, dass sowohl Schauspielerin als auch Schauspieler Teil der Handlung sein werden. Außerdem beginnt die Choreographin zeitgleich (und selbst-synchronisiert) die Tanzhaltung einzunehmen. Die Schauspielerin reagiert auf dieses multimodale *foreshadowing* der Folgehandlung zwar später als der Schauspieler, aber im Verhältnis zur Äußerung der Choreographin immer noch früh.

b) *Hervorheben des Tanzrhythmus innerhalb der laufenden Ensemble-Multiaktivität (Z.063–064)*: Schauspielerin und Schauspieler haben sich bereits in Tanzrichtung gedreht, als die Choreographin den Takt zu zählen beginnt und dadurch den Tanzrhythmus gestalthaft als nächsten relevanten Aspekt einführt (Z.063). Schauspielerin und Schauspieler beginnen zeitgleich damit ihre Füße im angegebenen Rhythmus zu setzen, während die Choreographin den Rhythmus zählt. Die Schauspielerin und der Schauspieler beginnen beide mit dem ersten betonten Schlag des angezählten $\frac{3}{4}$ -Taks zu TANZEN. Sie zeigen damit, dass sie den rhythmischen Aspekt der Taktzählung im Sinne eines prosodischen *format tyings* in ihre kinästhetischen Beteiligungsweisen übersetzen. Diese Beobachtung deckt sich mit der Analyse rhythmischer Übergänge in Tänzen bei Dittmann (2018: 357–361). Dort können Tanzende anhand eines regelmäßigen Taktrhythmus Slots zum Verbalisieren von Kommandos antizipieren und mit der rhythmischen Gestalt des Interaktionsensembles synchronisieren. Auch die Choreographin synchronisiert ihre kinästhetische Beteiligungsweise der TANZ-Aktivität mit ihrer verbalen Beteiligungsweise der ANWEISUNG, indem sie ihre Tanzschritte rhythmisch synchron mit der prosodischen Gestaltung ihrer Äußerungen koordiniert (vgl. Transkript 27). Die Choreographin fungiert auf diese Weise als Gestaltgeberin innerhalb des Interaktionsensembles, auf die sich Schauspielerin und Schauspieler visuell und auditiv orientieren und ihre kinästhetischen Beteiligungsweisen als Gestaltübernehmende diesbezüglich anpassen, indem sie Schrittfolge und -tempo übernehmen.

c) *Abgleich der kinästhetischen Beteiligungsweise zur Synchronisierung der Tanzhaltung innerhalb der laufenden Ensemble-Multiaktivität (Z.065)*: Im Unterschied zum Schauspieler, der jeweils nur die im Rahmen der ANWEISUNG hervorgehobenen Aspekte in seine TANZ-Gestalt inkorporiert, passt die Schauspielerin darüber hinaus auch ihre Tanzhaltung an die der Choreographin an (Abb. 28.2), während diese noch den Tanzrhythmus als relevanten Aspekt markiert (Z.065). Die Anpassung ihrer kinästhetischen Beteiligungsweise durch die Schauspielerin in Bezug auf die Tanzhaltung der Tänzerin erfolgt somit an dieser Stelle nicht durch eine

explizite Hervorhebung durch die Choreographin im Rahmen einer der Teil-Aktivitäten, sondern wird dadurch möglich, dass die Schauspielerin eine ihrer mit einer der Beteiligungsweisen der Gestaltgeberin sowohl in Bezug auf Form als auch Geschwindigkeit synchronisiert.

d) Hervorheben der Tanzkonfiguration der laufenden Ensemble-Multiaktivität (Z.066): Im Anschluss daran beginnt die Choreographin rückwärts zu TANZEN, unterdessen sie als dritten Aspekt die Tanzkonfiguration einführt („zuSAMmen wie wir eben geMACHT haben“, Z.066) und dies gestalthaft in beiden Teil-Aktivitäten der Multiaktivität anzeigt. Schauspielerin und Schauspieler reagieren auf diesen dritten Aspekt sowohl in Bezug auf die in der verbalen Beteiligungsweise an der ANWEISUNG eingeführten Konfiguration *zusammen* als auch auf die im TANZ angezeigten Tanzrichtung *nach hinten*. Beide Schauspielenden setzen in der Folge zeitgleich (also *zusammen*) die nicht verbal markierte Tanzrichtungsänderung (*nach hinten*) der Choreographin um (Z.066). Sie zeigen auf diese Weise an, dass sie beide Teil-Aktivitäten monitoren, was es ihnen ermöglicht, die Choreographie nachzuvollziehen und sich mit ihr zu synchronisieren. Die Synchronität der Teil-Aktivitäten der Ensemble-Multiaktivität TANZENDE-ANWEISUNG wird also dadurch ermöglicht, dass sich beide Teil-Aktivitäten auf dasselbe Projekt *Tanzerarbeitung* beziehen, das den interaktionalen Rahmen für die multiplen Aktivitäten definiert. Es ist für die Interagierenden nicht notwendig, dass sich beide Teil-Aktivitäten funktional doppeln. Stattdessen erlaubt die Rahmung das Hervorheben einzelner Aspekte einer der Teil-Aktivitäten, die mittels *highlighting* markiert werden, während die andere Teil-Aktivität ununterbrochen fortgesetzt wird. Eine Fokussierung der Teilnehmenden auf einzelne Aspekte einer der Teil-Aktivitäten ist demnach möglich, wenn die Relevanz der anderen Teil-Aktivität bereits etabliert wurde und zeigt an, dass die Beteiligten die Ensemble-Multiaktivität, in die sie involviert sind, als *eine* Aktivität wahrnehmen (und nicht als zwei voneinander getrennte Aktivitäten).

Im folgenden Transkript divergieren die Funktionen der Teil-Aktivitäten der Ensemble-Multiaktivitäten noch mehr. Haben die Teil-Aktivitäten der Ensemble-Multiaktivität in Transkript 28 noch wechselseitig und gestalthaft aufeinander verwiesen, ermöglichen in Transkript 29 die innerhalb des Interaktionsensembles synchronisierte Ensemble-Multiaktivität TANZENDE-RECHTFERTIGUNG, dass eine der Teil-Aktivitäten (RECHTFERTIGUNG) sich eher global auf das Projekt *Tanzerarbeitung* (vielleicht sogar auch auf das übergeordnete Projekt *Theaterstück*) bezieht, während die andere Teil-Aktivität (TANZEN) kurzzeitig autonom weiterläuft. Infolgedessen ist a) die Synchronität innerhalb der laufenden Ensemble-Multiaktivität gefährdet, was von der Choreographin dadurch bearbeitet wird, dass sie b) die

asynchrone TANZ-Aktivität wieder lokal relevant setzt. Das Beispiel liefert damit einen Hinweis darauf, dass Synchronisierung eine Daueraufgabe der Interagierenden darstellt und in Gefahr ist, sich aufzulösen, sobald die Funktionen, die die Teil-Aktivitäten im Rahmen der Multiaktivität erfüllen, zu stark divergieren.

Transkript 29: Bearbeitung mehrerer Interaktionsaufgaben durch funktionale Divergenz der Teil-Aktivitäten einer synchronisierten Ensemble-Multiaktivität

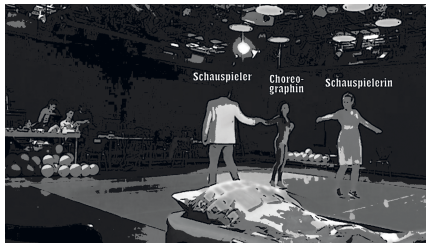


Abb. 29.1: CHO, SCW und SCM tanzen zurück.



Abb. 29.2: CHO dreht sich um. SCW tanzt weiter.

```

036 CHO    und gehst zurück in die HAND und dann-
037        **(--)
        cho    *tanzt-->>
        scw/m  +tanzt-->>
038 CHO    dass man ein bisschen was Anderes macht, <Abb. 29.1
039 SCW    ja genau man (.) man tut & (jive/steif) TANzen,
        cho    &dreht sich----->
040 CHO    und dann (1.5) [drehst aber % wieder WEG, %&] <Abb. 29.2
041 SCM    [dr (.) dreht % sie WEG, %&]
        scw    %dreht sich-->%
        cho    -->&
042        und DENN-
043 CHO    und dann [(--)] DREHST du dich wieder;
044 SCM    [ah: ]

```

a) *Asynchronität der kinästhetischen Beteiligungsweisen des Interaktionsensembles einer laufenden Ensemble-Multiaktivität (Z.036–039)*: Zu Beginn des Transkriptausschnitts bewegen sich Choreographin und Schauspieler als Tanzpaar, während die Schauspielerin solo in Richtung der Hinterbühne TANZT, wodurch sich die Choreographin hinter ihr befindet. Da letztere sich außerhalb des Blickfeldes der Schauspielerin bewegt, kann diese die Choreographin nun nur noch akustisch monitoren (Abb. 29.1). Wie sich zeigen wird, wirkt sich diese räumliche

Konfiguration des Interaktionsensembles sowohl auf die Teilnehmendenrahmung als auch auf die Organisation der Ensemble-Multiaktivität aus. Zunächst synchronisiert die Choreographin den als Ensembleaktivität organisierten TANZ mit der ANWEISUNG „und gehst zurück in die HAND und dann“ (Z.036), die zwar syntaktisch unvollständig bleibt, jedoch als *syntactic-bodily gestalt* zur Folge hat, dass sich alle drei Beteiligten zeitlich und miteinander synchronisiert kinästhetisch an der TANZ-Teil-Aktivität der Ensemble-Multiaktivität beteiligen (Z.037). In dieser synchronisierten Konstellation äußert die Choreographin während des TANZENS, „dass man ein bisschen was Anderes macht“ (Z.038) und begründet auf diese Weise die Variation des aktuellen TANZES innerhalb der Choreographie (vgl. Gohl 2006 für dass-Konstruktionen als Begründungspraktik), die von der Schauspielerin bestätigt wird (Z.039). Damit geht dieses Beispiel über die bislang diskutierten Fälle hinaus, da hier die Teil-Aktivitäten der Ensemble-Multiaktivität zwei unterschiedliche Funktionen haben: Zum einen liefert die TANZ-Teil-Aktivität Körper-Information bzgl. Tanzhaltung, Bewegungsrichtung und Tanzrhythmus des aktuellen TANZES (auf die sich der Schauspieler orientiert). Zum anderen initiiert die Choreographin eine begründende Information, die den aktuellen (variieren) TANZ RECHTFERTIGT. Die Schauspielerin behandelt dies als Account, auf den sie verbal reagiert (Z.039). Infolge der fehlenden Beschreibung des TANZES divergieren die Beteiligungsweisen an den Teil-Aktivitäten der Ensemble-Multiaktivität. Diese weichen nun im Vergleich zu den vorherigen Multiaktivitäten, bei denen der TANZ (bzw. einzelne Aspekte davon) simultan beschrieben wurde, in Bezug auf Rhythmus und Geschwindigkeit bei Choreographin und Schauspielerin voneinander ab: Die Schritte der Schauspielerin werden größer, womit „ihr“ TANZ an Geschwindigkeit verliert und in einem anderen imaginierten $\frac{3}{4}$ -Takt als dem der Choreographin-Schauspieler-Dyade vollzogen wird. Im Zuge dessen löst sich die Synchronität der temporalen Relation zwischen den Beteiligungsweisen von Choreographin und Schauspielerin auf, während sie beide trotzdem gleichermaßen Involvierung in die bestehenden Teil-Aktivitäten der gemeinsamen Multiaktivität anzeigen. Schauspielerin und Choreographin beteiligen sich mithilfe kinästhetischer Praktiken am TANZ, während sie miteinander vor allem per verbaler Beteiligungsweisen die RECHTFERTIGUNG der aktuellen Tanzfigur aushandeln (Z.038–039). Sie zeigen damit gegenseitig Involvierung in Bezug auf die RECHTFERTIGUNG an, sind aber nun vor allem in Relation zur Geschwindigkeit asynchron bzgl. des TANZES. Rein temporal betrachtet koordinieren sie damit weiterhin simultan die beiden Teil-Aktivitäten als Ensemble-Multiaktivität, sind aber gestalthaft divergent und asynchron. Dies wird eklatant deutlich, als die Choreographin die RECHTFERTIGUNG in eine ANWEISUNG überführt (Z.040), während sie die Teil-Aktivität

TANZEN aufrechterhält (vgl. 6.1.2). Sie beginnt sich bereits zu drehen, während die Schauspieler:in die RECHTFERTIGUNG noch verbal bearbeitet (Z.039), was zur Folge hat, dass sich nun auch die Tanzhaltungen voneinander unterscheiden (Abb. 29.2).

b) Wiederherstellen der Synchronität der kinästhetischen Beteiligungsweisen innerhalb der laufenden Ensemble-Multiaktivität (Z.040–044): Die Interagierenden stellen die Synchronität schließlich dadurch wieder her, dass sie ihre Beteiligungsweisen erneut aufeinander ausrichten. Dazu beginnt die Choreograph:in zum einen den TANZ wieder beschreibend ANZUWEISEN (Selbst-Synchronisierung) und andererseits mittels einer 1,5-sekündigen Verzögerung ihre ANWEISUNG zu retardieren (Z.040), was der Schauspieler:in ermöglicht, sich interaktional nochmals mit dem TANZ zu synchronisieren und der ANWEISUNG per Drehung nachzukommen (Z.041). Auch der Schauspieler zeigt Synchronisierung bzgl. der Ensemble-Multiaktivität an, indem er zum einen seine für den TANZ notwendige interkorporale Beteiligungsweise aufrechterhält und auf die Choreograph:in ausrichtet und zum anderen dadurch, dass er die Drehfigur der Schauspieler:in per „chiming in“ (Pfänder & Couper-Kuhlen 2019: 46) funktional nachvollzieht (Z.041).

In dieser Sequenz umfassen die beiden Teil-Aktivitäten der Ensemble-Multiaktivität also unterschiedliche Teilnehmendenrahmungen (Choreograph:in & Schauspieler:in und Choreograph:in & Schauspieler), die jeweils andere Koordinationsverfahren aufweisen und so unterschiedliche Synchronisierungspraktiken zur Folge haben. Beide Teil-Aktivitäten bearbeiten unterschiedliche Aspekte desselben Projekts: Während der TANZ unmittelbar relevant ist, bezieht sich die RECHTFERTIGUNG der aktuellen Variation der Tanzfigur eher auf das gesamte Projekt *Tanzerarbeit*. Die Schauspieler:in und der Schauspieler reagieren entsprechend ihrer Einbettung in die Teilnehmendenrahmungen der Teil-Aktivitäten darauf. Während der Schauspieler sich weiterhin interpersonell koordinierend die Beteiligungsweisen der Ko-Beteiligten im Zuge der Synchronisierung am TANZ fokussiert, kann die Schauspieler:in aufgrund der räumlichen Konfiguration den TANZ zwar weiterhin bearbeiten und die RECHTFERTIGUNG in die Ensemble-Multiaktivität integrieren, verliert aber aufgrund des fehlenden visuellen Zugangs zur Gestaltgerber:in und der fehlenden akustischen Takt-Referenz ihre Synchronisierung mit den anderen Teilnehmenden der Multi-Ensembleaktivität. Das bedeutet, dass sich die Beteiligungsweisen hier in Bezug auf die Synchronisierung strukturell inkompatibel zueinander verhalten. Um synchronisieren zu können, muss also zuerst die strukturelle Inkompatibilität aufgelöst werden. Dies wird in diesem Beispiel dadurch erreicht, dass die lokal weniger relevante Aktivität zurückgestellt wird (vgl. Kap. 5).

Synchronisierung innerhalb des Interaktionsensembles tritt hier deutlich als eine Dauerleistung der Beteiligten hervor, die sich schnell auflösen kann, wenn der Zugang zum*r Gestaltgebenden fehlt. In dem Moment, in dem der visuelle Zugang zur Gestaltgeberin für die Schauspielerin wiederhergestellt ist, kann sie sich wieder mit dem TANZ synchronisieren – dies geschieht hier aber auf Kosten der RECHTFERTIGUNG und zugunsten der lokalen Aufgabe *eine Drehung zu erarbeiten*, die nun wieder von beiden Teil-Aktivitäten TANZENDE-ANWEISUNG gleichermaßen bearbeitet wird. Mit diese

Wie die Analysen dieses Abschnitts gezeigt haben, kann die simultane Koordinierung von Ensemble-Multiaktivitäten von den Beteiligten mit einer Synchronisierung der Beteiligungsweisen einhergehen, sofern sich diese strukturell kompatibel zueinander verhalten (also keine Beteiligungsweise für mehr als eine ko-relevante Aktivität gleichzeitig erforderlich wird). Diese Synchronisierung kann als Angleichung von Formen, Intensitäten sowie Geschwindigkeiten der Beteiligungsweisen geschehen (6.2.1) und ermöglicht die Bearbeitung mehrerer Interaktionsaufgaben (6.2.2). Synchronität liegt dann vor, wenn sich die Bewegungstrajektorien und Beteiligungsweisen einer multimodalen Gestalt in Bezug auf Formen, Intensitäten und Geschwindigkeiten ähneln. Dies erreichen Interagierende, indem sie auf solche Synchronisierungspraktiken zurückgreifen, die die temporale Relation der Beteiligungsweisen oder Teil-Aktivitäten in Einklang bringen. Dazu verzögern Koordinierende ihre verbalen (Transkript 23) und sprachfreien Beteiligungsweisen (Transkript 24) oder beschleunigen ihre Bewegungen (Transkript 25) bzw. schließen verbale Äußerungen schnell an (Transkript 26), um die Beteiligungsweisen der Teil-Aktivitäten aufeinander abzustimmen (Transkript 27). Dies hat zur Folge, dass mittels der unterschiedlichen Teil-Aktivitäten der Ensemble-Multiaktivität verschiedene Interaktionsaufgaben bearbeitet werden können, sodass einzelne Aspekte der laufenden Ensemble-Multiaktivität hervorgehoben (Transkript 28) oder lokal verschieden gelagerte Interaktionsaufgaben innerhalb derselben Gestalt der Multiaktivität bearbeitet werden können (Transkript 29). Besonders das letzte Beispiel macht deutlich, dass interaktionale Synchronisierung stark von einem visuellen und/oder akustischen Zugang zum*r Gestaltgebenden abhängig ist. Fehlt dieser Zugang, divergieren die Beteiligungsweisen innerhalb der Ensemble-Multiaktivität und werden asynchron. Teilnehmende können Synchronität erneut herstellen, indem sie zum einen die Interaktionsaufgaben wieder lokal relevant setzen und zum anderen, indem sie die Beteiligungsweisen durch Veränderungen in der temporalen Relation innerhalb des Interaktionsensembles wieder aufeinander ausrichten (Tab. 25).

Tab. 25: Übersicht über die besprochenen Verfahren zur Synchronisierung von Ensemble-Multiaktivitäten.

Synchronisierung als Verfahren zum Aufrechterhalten von Ensemble-Multiaktivitäten		
☞ <i>Synchronisierung bezeichnet den Prozess des Angleichens kommunikativer Prozesse in Bezug auf Formen, Intensitäten und Geschwindigkeiten.</i>		
Synchronisierungsart	Synchronisierungsherstellung	Synchronisierungsfunktion
1. <i>Selbst-Synchronisierung</i>	<ul style="list-style-type: none"> – Veränderung der temporalen Relation einer Beteiligungsweise an einer der Teil-Aktivitäten bis die zweite Teil-Aktivität integrierbar ist – z. B. durch Verzögerung: gedehnte Partikeln, verbale Pausen, SprachmaterialRecycling (Transkript 23) oder gleichzeitige Betonung beider Teil-Aktivitäten (Fokusakzent zeitgleich mit Fußschritt, Transkript 27) 	<ul style="list-style-type: none"> – ermöglicht intrakoodinative Abstimmung der Beteiligungsweisen zur simultanen Realisierung der Teil-Aktivitäten als Multiaktivität – Teil-Aktivitäten verweisen reflexiv aufeinander (z. B. als <i>bodily syntactic gestalt</i>) – erzeugt gestalthafte Kongruenz der Teil-Aktivitäten, auf die andere Teilnehmende als eine multimodale Gestalt reagieren können
2. <i>Interaktionale Synchronisierung</i>		
a) Verzögerungspraktiken	<ul style="list-style-type: none"> – Gestaltgebende: Verzögerung der Ensemble-Multiaktivität bis Interagierende sich mit der aktuellen Gestalt synchronisiert haben – Gestaltübernehmende: Nachahmung der Gestalt bei konstantem Monitoring – z. B. per <i>Stop and Go</i> der kinästhetischen Beteiligungsweisen (Transkript 24) 	<ul style="list-style-type: none"> – resultiert im Angleichen der multimodalen Gestalten innerhalb des Interaktionsensembles – ermöglicht <i>highlighting</i> relevanter Aspekte durch Hervorheben einzelner Aspekte einer Teil-Aktivität, während die andere Teil-Aktivität weiterläuft (Transkript 28)
b) Beschleunigungspraktiken	<ul style="list-style-type: none"> – Gestaltgebende: Projektion der unmittelbar nächsten (Teil-) Handlungen/ Bewegungstrajektorien 	<ul style="list-style-type: none"> – ermöglicht Angleichen der multimodalen Gestalten innerhalb des Interaktionsensembles

Tab. 25 (fortgesetzt)

Synchronisierung als Verfahren zum Aufrechterhalten von Ensemble-Multiaktivitäten	
<ul style="list-style-type: none">– Gestaltübernehmende: Antizipation der nächsten Handlungen und Beschleunigung der eigenen Beteiligungsweise bis Synchronität hergestellt ist– z. B. durch „Vorspulen“ der Choreographie (Transkript 25) oder Rückgriff auf schnelleres Sprechen/ schnelle Anschlüsse (Transkript 26)	<ul style="list-style-type: none">– Teil-Aktivitäten einer Multiaktivität können verschiedene lokale Interaktionsaufgaben bearbeiten bzw. unterschiedliche Informationen in Bezug auf das gemeinsame Projekt liefern (Transkripte 24, 26, 29)
<p>☞ Interagierende synchronisieren ihre Beteiligungsweisen an den Teil-Aktivitäten der Multiaktivitäten einerseits intrakoordinativ mit sich selbst (Selbstsynchronisierung) als auch interkoordinativ mit anderen Teilnehmenden des Interaktionsensembles (interaktionale Synchronisierung). Dies ermöglicht die Herstellung von Ensemble-Multiaktivitäten, wenn sich alle Beteiligten der Situation auf die Beteiligungsweisen der anderen Mitglieder der Ensemble-Multiaktivität ausrichten. Diese Ausrichtung erfolgt mittels Angleichung in Bezug auf Form, Intensität und Geschwindigkeit der Beteiligungsweisen.</p>	
<p>☞ Die synchronisierende Angleichung hat den funktionalen Mehrwert, dass Interagierende mithilfe einer Multiaktivität mehrere kommunikative Funktionen gleichzeitig bearbeiten oder einen Aspekt einer der Teil-Aktivitäten hervorheben können, während die zweite Teil-Aktivität fortgeführt wird und damit deren gleichzeitige Relevanz aufrechterhalten bleibt.</p>	

6.3 Abschließen von Ensemble-Multiaktivitäten

Nachdem das gemeinsame Projekt, zu dessen Verwirklichung die Multiaktivität hergestellt worden ist, aus Sicht der Teilnehmenden genügend bearbeitet worden ist, handeln die Beteiligten den Abschluss der aktuellen Multiaktivität aus. Wie die Analysen zu Aktivitätsabbrüchen und -wiederaufnahmen in Kapitel 5 gezeigt haben, sind Abschlüsse multipler Aktivitäten sequentiell geordnete Vorgänge, bei denen Teilnehmende einander jeweils nur ein *engagement display* bzgl. einer der gleichzeitig relevanten Aktivitäten anzeigen. Die jeweils andere Aktivität wird dabei für die Dauer der Bearbeitung zurückgestellt, wodurch eine Aktivitätsserie entsteht. Die Aktivitätsabschlüsse unterscheiden sich strukturell jeweils darin, inwiefern sie für andere *accountable* gemacht werden. Einzelaktivitäten können dabei deutlich einfacher ohne Account abgebrochen werden als Ensembleaktivitäten (vgl. 5.1.1). Abschlüsse von Ensemble-Multiaktivitäten, also Aktivitätskom-

plexen, die aus simultan koordinierten multiplen Ensembleaktivitäten bestehen, erfordern von allen Teilnehmenden darüber hinaus eine Beteiligung an den (*pre-*) *closings* (Schegloff & Sacks 1973) aller zu beendenden Aktivitäten. Dazu können die Interagierenden auf zwei verschiedene Verfahren zurückgreifen, die im Folgenden vorgestellt werden. Entweder geben Teilnehmende ihre Involvierung in lediglich eine der Teil-Aktivitäten der Multiaktivität auf, während die andere Teil-Aktivität als Monoaktivität weiterbestehen bleibt (6.3.1). Oder sie lösen die Gestalt der Multiaktivität auf, wenn keine der Teil-Aktivitäten weiterhin aufrechterhalten werden soll (6.3.2). Beide Verfahren werden durch eine sukzessive Reduktion der Beteiligung an den betreffenden Teil-Aktivitäten der Multiaktivität vollzogen und beinhalten die Möglichkeit, den neuen Status der Aktivität mithilfe eines Aktivitätsübergangsmarkers (*activity transition marker*, Keevallik 2010b) anzuzeigen.

6.3.1 Übergänge von Ensemble-Multiaktivitäten zu Ensemble-Monoaktivitäten

Ratifizierte Mitglieder von Interaktionsensembles können Ensemble-Multiaktivitäten auflösen, indem sie Multi- in Monoaktivitäten überführen. Dazu reduzieren sie die Gestalt der Multiaktivität und lösen eine der Teil-Aktivitäten auf, während die übrigbleibende Teil-Aktivität als Monoaktivität weitergeführt wird (Transkript 30). Dieser Prozess vollzieht sich entgegengesetzt der Übergänge von Mono- zu Multiaktivitäten (6.1.1). Während dort in der Startphase der Aktivität zunächst ein *task-transition space* etabliert, die Mobilisierung der Ressourcen abgeschlossen und dann die Teil-Aktivitäten gemeinsam gestartet werden, geht mit Übergängen von Multi- zu Monoaktivitäten in der Endphase von Aktivitäten ein Freiwerden multimodaler Ressourcen einher, die vorher an die Beteiligungsweisen der jeweiligen Aktivitäten gebunden gewesen sind. Diese nun wieder verfügbaren Ressourcen können dann in die entstandene Monoaktivität integriert und als neue Beteiligungsweisen genutzt werden (Transkript 31).

Im folgenden Transkriptausschnitt führt die Choreographin im Rahmen einer TANZENDEN-RÜCKVERSICHERUNG eine vom Regisseur zu evaluierende Tanzfigur (*die Präsentation*) vor. Kurz vor Abschluss ihres Turns gibt sie a) ihre TANZ-Gestalt auf und stellt sich neben den Regisseur. Damit löst sie die Teil-Aktivität TANZ in genau dem Moment auf, in dem ihre Funktion (das Vorführen der zu evaluierenden Tanzfigur) erfüllt ist. Regisseur und Choreographin bearbeiten b) die RÜCKVERSICHERUNGSsequenz daraufhin monoaktiv weiter.

Transkript 30: Übergang zur Monoaktivität ohne Aktivitätsübergangsmarker

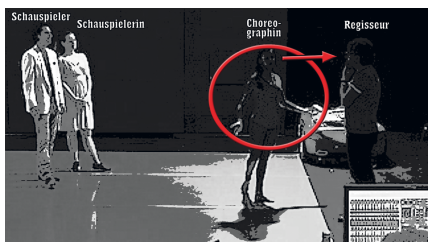


Abb. 30.1: CHO präsentiert sich REG.



Abb. 30.2: CHO löst TANZ-Gestalt auf.

<p>035 CHO und DENN vielleicht kommt dieses mit der RÜCKVERSICHERUNG präsentatTION; 036 =ich weiß nicht ob du das MEINST? 037 REG WELche, 038 CHO das äh (.) dass die sich quasi *(--) präsentIERen, ←Abb. 30.1 cho *tanzt--> 039 oder [(-)] sich ZEigen, (-)* cho -->*</p>	<p>⇒TANZENDE- RÜCKVERSICHERUNG</p>
<p>040 REG [hmm] 041 *vielLEICHT,* ←Abb. 20.2 cho *löst Tanzhaltung auf* 042 REG vielLEICHT ganz zum schlu- 043 das kann ganz zum SCHL[USS kommen;] 044 CHO [zum SCHLUSS.]</p>	<p>⇒Auflösen der TANZ-Gestalt ⇒RÜCKVERSICHERUNG</p>

a) *Gestaltreduzierung der Ensemble-Multiaktivität durch Auflösen einer der Teil-Aktivitäten (Z.035–041)*: Im Verlauf der Sequenz stellen Regisseur und Choreographin zunächst die Ensembleaktivität RÜCKVERSICHERUNG her, mit der sie die nächste Figur innerhalb der Choreographie aushandeln (Z.035–36). Als der Regisseur mit einer Nachfrage einen unsicheren epistemischen Status in Bezug auf die Tanzfigur anzeigt (Z.037), mobilisiert die Choreographin die nötigen Ressourcen, um die Figur zusätzlich zur RÜCKVERSICHERUNG VORZUTANZEN (Abb. 30.1). Indem sie den TANZ realisiert und gleichzeitig für den Regisseur beschreibt (Z.038), stellt die Choreographin die Ensemble-Multiaktivität TANZENDE-RÜCKVERSICHERUNG her. Hierauf zeigt der Regisseur mit einem Rezipientensignal (Z.40) an, dass er nun versteht, um welche Figur es sich handelt. Die Teil-Aktivität TANZEN wird nun nicht mehr benötigt, weshalb die Choreographin zunächst ihre Arme senkt, dann ihre TANZ-Körperhaltung aufgibt und neben dem Regisseur zum Stehen kommt (Abb. 30.2). Die Multiaktivität TANZENDE-RÜCKVERSICHERUNG wird hier also zur

Bearbeitung des lokalen Problems *Identifizierung einer Tanzfigur innerhalb der Choreographie* hervorgebracht. Sobald die kommunikative Funktion der Teil-Aktivität TANZEN erfüllt ist, werden die daran beteiligten kinästhetischen Beteiligungsweisen (Körper- und Armhaltung, Schrittfolge etc.) aufgelöst; allerdings nicht abrupt, sondern allmählich im Verlauf des Vagheitsmarkers „*vielleicht*“ (Z.041). Dazu führt die Choreographin in der Endphase der Aktivität TANZEN ihre Arme, Beine und den Oberkörper in ihre *home position* zurück (Abb. 30.2). Diese Rückführung der Bewegungstrajektorien zurück zum Körper der Interagierenden als Verfahren des Aktivitätsabschlusses (Mondada 2015) markiert hier die Endphase der sprachfreien Teil-Aktivität (TANZEN), während die sprachliche Beteiligungsweise der Teil-Aktivität RÜCKVERSICHERUNG ohne eine solche Markierung weitergeführt wird. Die verbalen und visuellen Beteiligungsweisen, mit denen Regisseur und Choreographin an der RÜCKVERSICHERUNG partizipieren, bleiben demnach bestehen, sodass nur die kinästhetische Beteiligungsweise der aufgelösten Teil-Aktivität TANZEN aufgegeben wird. Somit werden TANZEN und RÜCKVERSICHERN zwar simultan koordiniert und synchronisiert, können aber separat voneinander abgeschlossen werden, nachdem die kommunikative Funktion einer der Teil-Aktivitäten erloschen ist.

b) Fortführung der übrigbleibenden Teil-Aktivität als Monoaktivität (Z.042–044): Dass die kommunikative Funktion der Teil-Aktivität erfüllt ist und die TANZENDE Vorführung der Figur dem Regisseur dabei geholfen hat, die betreffende Figur innerhalb der Choreographie zu identifizieren, wird deutlich, als er im Rahmen der (nun als Ensemble-Monoaktivität weitergeführten) RÜCKVERSICHERUNG die Tanzfigur innerhalb der Choreographie (*zum Schluss*, Z.043) verorten kann, was von der Choreographin chorisch sprechend bestätigt wird (Z.044). In diesem Fallbeispiel ist die Choreographin die Interagierende, die sowohl beide Teil-Aktivitäten per Selbst-Synchronisierung miteinander abgleicht, als auch diejenige, die eine der Teil-Aktivitäten mithilfe ihrer körperlichen Beteiligungsweisen auflöst, als die kommunikative Funktion von den Teilnehmenden als erfüllt behandelt wird.

Im folgenden Transkriptausschnitt ist es hingegen die Choreographin, die eine solche Auflösung einer der Teil-Aktivitäten von anderen Mitgliedern des Interaktionsensembles *einfordert*. Sie initiiert dazu a) den Abschluss einer TANZEN-ANWEISUNG und markiert dies zum einen mit einem multimodal organisierten Aktivitätsübergangsmarker als auch mit einer Kopfgeste als *pre-closing* Marker. In der Folge geben die Teilnehmenden die Beteiligungen an der Ensembleaktivität TANZEN auf und führen b) die Ensembleaktivität ANWEISEN als (Mono) Ensembleaktivität fort.

Transkript 31: Übergang zur Monoaktivität mit Aktivitätsübergangsmarker



Abb. 31.1: CHO hebt den Zeigefinger.



Abb. 31.2: Die Beteiligten bewegen sich aufeinander zu.

001	*%(3.0)	
	cho *tanzt am Rand-->	
	scw/m %tanzen zusammen-->	
002	CHO und weg;	➡TANZENDE-ANWEISUNG
003	+(0.1) +	
	scw +dreht Kopf+	
004	(10.0)	
005	(0.2)*	
	cho -->*	➡Auflösen der
006	*(0.1) @ (0.3)*	TANZ-Gestalt
	cho *nickt----->*	
	scw/m @schauen zu CHO-->>	
007	CHO *GUT; ←Abb. 31.1	➡Aktivitätsübergangs-
	cho *hebt Finger-->	marker
008	(0.2) % * (0.6)	
	cho -->*stellt Tasse weg-->	
	scw/m -->%lösen Tanzhaltung auf-->	
009	CHO GUT;%	
	scw/m -->%	
010	CHO *JETZT wollen wir mal sehen,	➡ANWEISUNG
	cho *geht auf SCW & SCM zu---->	
011	(1.0)*	
	cho ---->*	
012	CHO MACHT ihr gleich (noch) mal- (-) ←Abb. 31.2	
	dieses zwei drei ACHT,	

a) *Gestaltreduzierung der Ensemble-Multiaktivität durch Auflösen einer der Teil-Aktivitäten nach Aktivitätsübergangsmarker (Z.001–008):* Zu Beginn des Transkriptausschnitts TANZEN Schauspielerin und Schauspieler miteinander, während die Choreographin am Rand der Spielfläche die Bewegungen ebenfalls TANZEND nachvollzieht (Z.001) – das heißt, sie macht die Tanzbewegungen der Schau-

spielerin mit. Dass es sich hierbei um eine TANZENDE-ANWEISUNG handelt, wird deutlich, als die Choreographin eine knappe *on the fly* Instruktion (Krug 2020b) realisiert („und weg“, Z.002), auf die die Schauspielerin in der nächsten Position reagiert und ihren Kopf vom Schauspieler weg und in Tanzhaltung dreht (Z.003). Nach zehn Sekunden TANZ löst die Choreographin ihre TANZ-Gestalt auf (Z.005). Dazu gibt sie ihre fließenden, langsamen Bewegungen auf und nickt Schauspielerin und Schauspieler zu (Z.006), was sich als Beteiligungsweise deutlich von der vorherigen TANZ-Gestalt unterscheidet. Die nickende Gestalt zieht die visuelle Aufmerksamkeit von Schauspielerin und Schauspieler auf sich, die daraufhin ihre Köpfe auf die Choreographin ausrichten. Die Veränderung der multimodalen Gestalt der Choreographin (inklusive Nicken) fungiert hier als ein *pre-closing* Marker, der eine unmittelbar bevorstehende Modifikation des Aktivitätsrahmens wahrscheinlich macht. Unmittelbar an diesen *pre-closing* Marker schließt die Choreographin einen Aktivitätsübergangsmarker an (Z.007), den sie mithilfe verschiedener Ressourcen organisiert: Sie hebt ihren Zeigefinger, während sie das Gesehene verbal mit „gut“ (Z.007) evaluiert und sich wegdreht, um die Tasse abzustellen, die sie seit Beginn des Transkriptausschnitts in der Hand hält (Abb. 31.1). Diese Gestalt wird von Schauspielerin und Schauspieler als Signal verstanden sich voneinander zu lösen, die interkorporal organisierte kinästhetische Beteiligungsweise aufzugeben und in Folge dessen die TANZ-Aktivität abzuschließen. Aktivitätsübergangsmarker treten in vergleichbaren Studien (Broth & Keevallik 2014; Keevallik 2010a, 2010b, 2013; Reed, Reed & Haddon 2013; Reed 2015) prominent dann auf, wenn Interagierende von einer Aktivität zur nächsten wechseln und damit eine Veränderung im Aktivitäts-, Handlungs- oder Teilnehmerrahmen einhergeht. Auch hier ist der Aktivitätsübergangsmarker sequentiell an einer solchen Position zu beobachten, in der er die Grenze zwischen der Ensemble-Multiaktivität TANZENDE-ANWEISUNG (Z.001–006) und der Ensemble-Monoaktivität ANWEISUNG (Z.008–012) markiert. Diese sequentielle Position des Aktivitätsübergangsmarkers deckt sich darüber hinaus mit der Beobachtung von Keevallik (2010b), nach der Aktivitätsübergangsmarker turn-initial genau dann produziert werden, wenn die letzte Handlung der abzuschließenden Aktivität realisiert worden ist. Bei Keevallik (2010b) schließt an einen Aktivitätsübergangsmarker direkt die Folgeaktivität an. Hier hingegen läuft die Folgeaktivität ANWEISUNG bereits als Teil-Aktivität der Multiaktivität, während der Aktivitätsübergangsmarker realisiert wird. Der Aktivitätsübergangsmarker markiert damit in dieser Sequenz keinen Übergang zwischen zwei Monoaktivitäten an, sondern etabliert für die Beteiligten einen neuen Aktivitäts- bzw. Handlungsrahmen (*action frame transition*, Reed 2015). Dies zeigt sich besonders in der Reaktion von Schauspielerin und Schauspieler, die ihre Beteiligungsweisen zunächst mit dem Nicken der Choreographin als *pre-closing* Signal visuell auf die Choreographin orientieren

(Z.006) und dann mit der Realisierung ihres multimodalen Aktivitätsübergangsmarkers (Z.007) ihre TANZ-Gestalten auflösen.

b) Fortführung der übrigbleibenden Teil-Aktivität als Monoaktivität (Z.009–012): Als die Choreographin ihre Tasse schließlich weggestellt hat (Z.008), beginnt sie die ANWEISUNG als Monoaktivität fortzuführen. Im Rahmen dieser Aktivität fordert sie die Tanzenden auf, eine bestimmte, vorher verabredete Tanzfigur („*dieses zwei drei ACHT*“, Z.012) noch einmal zu wiederholen. Auch Schauspielerin und Schauspieler behandeln diese ANWEISUNG als Mono-Ensembleaktivität. Beide lösen die Tanzhaltung auf, gehen auf die Choreographin zu und bilden damit eine für Face-to-Face-Interaktionen typische *f-formation* (Kendon 1990), innerhalb welcher sie den weiteren Verlauf der ANWEISUNG aushandeln (Abb. 31.2).

Der multimodal organisierte Aktivitätsübergangsmarker hat in dieser Sequenz also zur Folge, dass diejenigen Interagierenden, die an der Teil-Aktivität TANZEN interkorporal beteiligt sind, diese Interkorporalität aufgeben. Erst nachdem alle Teilnehmenden des Interaktionsensembles die Teil-Aktivität TANZEN aufgelöst haben, bearbeiten sie gemeinsam die verbleibende Ensembleaktivität als Monoaktivität. Die Gestaltreduzierung der Ensemble-Multiaktivität, bei der eine der Teil-Aktivitäten aufgelöst, indes die andere beibehalten wird, ermöglicht den Teilnehmenden sich als *f-formation* organisieren zu können. Da die interkorporal-kinästhetische Beteiligungsweise nicht mehr aufrechterhalten werden muss, können die Beteiligten die Mono-Aktivität nun so vollziehen, dass sie neben den verbalen und visuellen auch solche Beteiligungsweisen verwenden können, die vorher nicht möglich waren wie die proxemische oder gestische Beteiligungsweise.

Die analysierten Transkripte 30 und 31 zeigen jeweils Gestaltreduzierungen von Ensemble-Multiaktivitäten. Dabei wird eine der Teil-Aktivitäten der Ensemble-Multiaktivität aufgelöst und die andere Teil-Aktivität als Ensemble-Monoaktivität fortgeführt. Die beiden Transkripte unterscheiden sich insofern voneinander, als in Transkript 30 diejenige Interagierende die Gestaltreduzierung vornimmt, die mithilfe von Selbst-Synchronisierung der Teil-Aktivitäten dazu beiträgt, dass die Multiaktivität aufrechterhalten werden kann. Sie vollzieht die Gestaltreduzierung an einem Punkt, an dem sie mit ihrem Interaktionspartner die Funktion der betreffenden Teil-Aktivität als erfüllt ausgehandelt hat. Da nur sie für die Synchronisierung verantwortlich ist, bedient sie sich keines Aktivitätsübergangsmarkers, um die Auflösung der Teil-Aktivität anzukündigen. Darin liegt der Unterschied zu Transkript 31, in dem ein Aktivitätsübergangsmarker (neben weiterer Praktiken zur Aushandlung des bevorstehenden Aktivitätsabschlusses wie Nicken, Wegdrehen, etc.) verwendet wird, um eine Gestaltreduzierung für diejenigen Interagierenden anzuzeigen, die die Ensemble-Multiaktivität interkorporal synchronisierend auf-

rechterhalten. Mit dem Aktivitätsübergangsmarker beginnt dabei die Auflösung der Teil-Aktivität, nach deren Abschluss die andere Teil-Aktivität als Monoaktivität fortgeführt wird. In beiden Fällen wird die sprachfreie Aktivität aufgelöst.

6.3.2 Auflösen beider Teil-Aktivitäten einer Ensemble-Multiaktivität

Werden beide Teil-Aktivitäten einer Multiaktivität aufgelöst, ohne dass eine davon als Monoaktivität weitergeführt wird, lösen die Interagierenden die Gestalt der gesamten Multiaktivität auf. Dass sich die Beteiligten auf solch einen Abschluss interaktional verständigt haben, zeigt sich immer dann, wenn eine neue Aktivität eingeführt wird, an der sich die Interagierenden beteiligen, ohne die vorher relevanten Aktivitäten weiter zu bearbeiten. Diese Gestaltauflösung vollzieht sich insofern geordnet, als zunächst beide Teil-Aktivitäten nacheinander gemeinsam abgeschlossen werden, bevor eine neue Aktivität hergestellt wird (Transkript 32). Dabei ist, wie bereits bei der Gestaltreduzierung (6.3.1), für die Initiierung der Auflösung von Bedeutung, welche*r der Beteiligten einen Aktivitätsübergangsmarker realisiert (Transkript 33). Da es sich in den Fällen dieses Kapitels simultan koordinierte, ko-relevante multiple Aktivitäten mehrerer Beteiligter handelt, erfordert die Auflösung der Teil-Aktivitäten wie bei der Gestaltreduzierung eine Aushandlung durch das Interaktionsensemble.

In der folgenden Sequenz organisieren die Beteiligten gemeinsam den Ausstieg aus der Multiaktivität TANZENDE-ANWEISUNG, sodass sie sukzessiv ihre Beteiligungsweisen daran reduzieren. Dazu löst a) die Choreographin als Gestaltgebende zunächst ihre TANZ-Gestalt auf, was die mit ihr synchronisierten Gestaltübernehmenden ihr nachmachen und im Anschluss b) die übrigbleibende Ensembleaktivität ANWEISUNG in einen VORSCHLAG überführen.

Transkript 32: Ausstieg aus den Beteiligungen beider Teil-Aktivitäten ohne Aktivitätsübergangsmarker

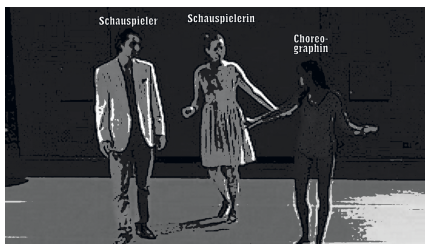


Abb. 32.1: Vollzug der TANZENDE-ANWEISUNG.

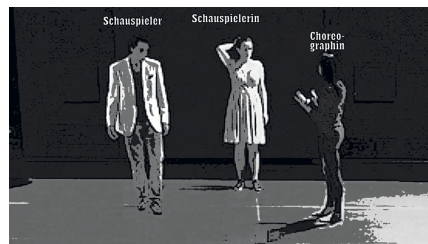


Abb. 32.2: CHO und SCW bearbeiten den VORSCHLAG.

063	CHO	*dieses +EINS zwei drei,	⇒ TANZENDE-ANWEISUNG
	cho	*tanzt----->	
	scw/m	+tanzen----->	
064		EINS zwei drei,	
065		EINS zwei drei ; ←Abb. 32.1	
066		also zuSAMmen wie wir * eben geMACHT haben,*	
	cho	-->*löst Tanz auf----->*	
067		+((-)+	⇒ Auflösen des TANZES
	scw/m	+lösen Tanzhaltung auf+	
068		und dann kann man vielleicht %ein bisschen	⇒ Auflösen der
		was TRINKen,	ANWEISUNG / ⇒ VORSCHLAG
	scm	%tanzt-->>	
069	SCW	hmm, ←Abb. 32.2	

a) *Gestaltreduzierung der Ensemble-Multiaktivität durch Auflösen einer der Teil-Aktivitäten (Z.063–067)*: Zu Beginn des Transkriptausschnitts TANZT die Choreographin, während sie simultan Schauspielerin und Schauspieler im Rahmen der ANWEISUNG Informationen bzgl. Takt, Geschwindigkeit und Rhythmus gibt (Abb. 32.1). Indem sich Schauspielerin und Schauspieler an beiden Informationsquellen orientieren,⁵⁹ stellen sie gemeinsam mit der Choreographin die Ensemble-Multiaktivität der TANZENDEN-ANWEISUNG her (Z.063–65). Nach Ende des dritten Taktes löst die Choreographin ihre TANZ-Gestalt auf und dreht sich zu Schauspielerin und Schauspieler um. Unterdessen fasst die Choreographin den eben realisierten TANZ zusammen: „also zusammen wie wir eben geMACHT haben“ (Z.066). Nach Ende der zählenden, verbalen Beteiligungsweise der Choreographin an der TANZENDEN-ANWEISUNG lösen auch Schauspielerin und Schauspieler ihre TANZ-Gestalten auf (Z.067). Gemeinsam mit der Choreographin bewegen sie sich rückwärts, bis diese zum Stehen kommt und die kinästhetische Beteiligungsweise aufgibt, woraufhin das Interaktionsensemble die TANZ-Teil-Aktivität miteinander synchronisiert auflöst.

b) *Auflösen der übrigbleibenden Teil-Aktivität durch Transformation in eine neue Mono-Ensembleaktivität (Z.068–069)*: Die daran anschließende Auflösung der Teil-Aktivität ANWEISEN wird in dem Moment erkennbar, in dem die Choreographin die Folgeaktivität VORSCHLAGEN initiiert und die Schauspielerin das Vorgeschlagene nicht umsetzt (was zu erwarten gewesen wäre, wenn sie die Akti-

⁵⁹ In Abb. 32.1 ist der unterschiedliche Grad deutlich zu sehen, zu dem sich Schauspielerin und Schauspieler mit der multimodalen Gestalt der Choreographin synchronisieren: Während die Schauspielerin sich der Choreographin in Bezug auf Tanzhaltung, Rhythmus und Bewegungsrichtung angleicht, beschränkt sich der Schauspieler darauf, die Schritte im angezählten Rhythmus und in der vorgetanzten Bewegungsrichtung zu setzen.

vität als ANWEISUNG behandelt hätte), sondern per Rückmeldepartikel ratifiziert (Z.069). Die Auflösung der ANWEISUNG als Transformation in einen VORSCHLAG zeigt sich an dieser Stelle im *engagement display* der Choreographin. Währenddessen sie ihre visuelle Orientierung auf die Ko-Interagierenden beibehält, markiert vor allem die Modifikation der verbalen Beteiligungsweise eine wesentliche Veränderung in ihrer Beteiligungsanzeige. Diese verwendet die Choreographin nun nicht mehr zum Zählen des Taktes, sondern nutzt sie unter anderem dafür, die laufende Aktivität mit dem Verknüpfungssignal (Quasthoff 1979; Deppermann & Helmer 2013; Mazeland 2019) „und dann“ (Z.068) als etwas Neues zu rahmen. Zusätzlich gestaltet die Choreographin ihren Turn unter anderem per Rückgriff auf die Vagheitsmarker „vielleicht“ (Z.068) und „ein bisschen“ (Z.068) so, dass für Schauspielerin und Schauspieler ersichtlich wird, dass sie nicht ANGEWIESEN werden etwas zu trinken, sondern dass dies ein VORSCHLAG ist, den sie im Rahmen von SZENISCHEN SPIEL-Aktivitäten in der Zukunft umsetzen können. Im Zuge dessen greift die Choreographin nun auch auf gestische Beteiligungsweisen zur Realisierung von „beschwichtigenden“ Gesten (Abb. 32.2) zurück und nutzt somit eine Beteiligungsweise, die vorher im Rahmen der Ensemble-Multiaktivität durch die kinästhetische Beteiligungsweise am TANZ blockiert war. Die Veränderung der Ensembleaktivität zeigt sich ebenfalls in den Reaktionen von Schauspieler und Schauspielerin auf diese neue Relevantsetzung. Während er die veränderte Aktivität dazu nutzt, um das eben Geprobte noch einmal für sich im Rahmen einer TANZ-Einzelaktivität zu wiederholen (Z.068, Abb. 32.2), ratifiziert die Schauspielerin den VORSCHLAG verbal (Z.069) und KRATZT sich per gestischer Beteiligungsweise am Hinterkopf (Abb. 32.2). Die Schauspielerin nutzt damit die durch die Auflösung freigewordenen gestisch-haptischen und verbalen Beteiligungsweisen und setzt sie zur Bearbeitung von neuen Aktivitäten ein. Im Vergleich dazu behält der Schauspieler seine kinästhetischen Beteiligungsweisen der ehemaligen Ensemble-Multiaktivität bei, vollzieht diese aber ohne Synchronisierung mit dem Interaktionsensemble. Er bleibt allerdings weiterhin visuell auf die Choreographin orientiert (Abb. 32.2), wodurch er ein *engagement display* bzgl. der Ensembleaktivität VORSCHLAG herstellt. Sowohl Schauspielerin als auch Schauspieler behandeln die laufende Aktivität damit als etwas, das von ihnen erfordert, das Gesagte nicht sofort umsetzen zu müssen. Die Schauspielerin realisiert dazu mit der verbalen Ratifikation und der Selbstberührung zwei Handlungen, die in dieser Form weder in diesem TANZ noch während einer zuvor vollzogenen ANWEISUNG erwartbar gewesen wären, während der Schauspieler den neuen Handlungsrahmen für eine Wiederholung nutzt. Indes die Teilnehmenden die TANZ-Teil-Aktivitäten also dadurch synchronisiert auflösen, dass sie gemeinsam die kinästhetischen Beteiligungsweisen aufgeben (bzw. in Bezug auf den Schauspieler voneinander entkoppeln), halten die Interagierenden bei der Auflösung

der ANWEISUNG solange an den bestehenden Beteiligungsweisen der zuletzt ausgehandelten Ensembleaktivität fest, bis sich eine Alternative gebildet hat. Dieses Verhalten findet sich als *et cetera clause* beschrieben bereits bei Garfinkel:

The *et cetera* clause provides for the certainty that unknown conditions are at every hand in terms of which an agreement, as of any particular moment, can be retrospectively reread to find out in light of present practical circumstances what the agreement “really” consisted of “in the first place” and “all along.” (Garfinkel 1967: 74)

Die Übereinkunft darüber, dass die alte Ensembleaktivität ANWEISEN nicht mehr gilt und stattdessen die neue Aktivität VORSCHLAGEN deren Platz eingenommen hat, wird somit erst in dem Moment erkennbar, in dem alle Interagierenden ihre Beteiligungsweisen darauf ausgerichtet haben. Die Gestaltauflösung der Ensemble-Multiaktivität TANZENDE-ANWEISUNG vollzieht sich also zunächst als Gestaltreduzierung und ist erst dann als abgeschlossen erkennbar, nachdem die Interagierenden die Phase der Unsicherheit (*et cetera clause*) überwunden und ihre Beteiligungsweisen auf den neuen Handlungsrahmen ausgerichtet haben. Die Gestaltauflösung der Ensemble-Multiaktivität wird in der Sequenz ohne expliziten Aktivitätsübergangsmarker und vorrangig mithilfe der Gestaltreduzierung und Reorientierung der Choreographin initiiert.

Der folgende Transkriptausschnitt zeigt einen gegensätzlichen Fall. In diesem ist es die Schauspielerin, die während eines TANZENDEN-VORSCHLAGS einen Aktivitätsübergangsmarker realisiert, der eine Gestaltauflösung der Ensemble-Multiaktivität nach sich zieht. Diese Auflösung wird wie im Transkript 32 dergestalt vom Interaktionsensemble vollzogen, dass zunächst a) eine der Teil-Aktivitäten im Sinne einer Gestaltreduzierung der Multiaktivität eingestellt wird, bevor b) die übrigbleibende Aktivität in eine neue Aktivität überführt wird.

Transkript 33: Ausstieg aus den Beteiligungen beider Teil-Aktivitäten mit Aktivitätsübergangsmarker

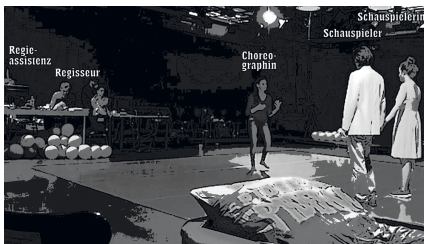


Abb. 33.1: CHO TANZT SCW & SCM vor.

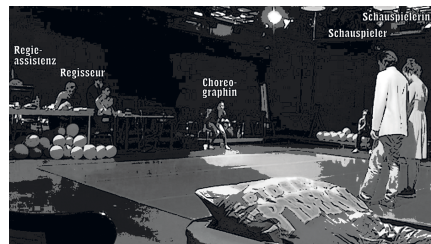


Abb. 33.2: CHO setzt sich, ASS schaltet Musik an.

001	CHO	*ihr habt (.) DAS gemacht? ←Abb. 33.1	⇒TANZENDER-VORSCHLAG
	cho	*tanzt----->	
002		und jetzt EY::;	
003		(---)	
004	SCW	hmhm,*	
	cho	---->*	⇒Auflösen des TANZES
005	CHO	*und dann *KÖNNT+ ihr-	
	cho	*geht rückwärts---->	
	scw	+nickt+	
006		dis [hier;]	
007	SCW	+[Okay;]	⇒Aktivitätsübergangsmarker
	scw	+schaut auf ihre Füße-->>	
008	CHO	⚡vielleICHT;	
	ass	⚡beugt sich zur Musikanlage-->	
009	REG	&ja;	⇒Auflösen des VORSCHLAGS
	scw	&schlägt rhythmisch auf Oberschenkel-->>	
010		(1.0)* ⚡ ←Abb. 33.2	
	cho	-->*	
	ass	-->⚡schaltet Musik an-->>	⇒SZENISCHE PROBE
011		%(64.0)	
	scw/m	%tanzen-->>	

a) *Gestaltreduzierung der Ensemble-Multiaktivität durch Auflösen eine der Teil-Aktivitäten (Z.001–004)*: Im Rahmen eines TANZEN-DER-VORSCHLAGS schlägt die Choreographin der Schauspielerin und dem Schauspieler vor, wie sie eine nächste Tanzfigur anschließen können (Z.001–2). Sie realisiert dies als *syntactic-bodily gestalt*, in deren Rahmen sie die Figur per kinästhetischer Beteiligungsweise vortanzte und dabei verbal darauf verweist: „ihr habt (.) DAS gemacht?“ (Z.001, Abb. 33.1). Dass diese Ensemble-Multiaktivität eine spezifische kommunikative Funktion erfüllt, zeigt sich im Moment ihrer Auflösung. Diese findet statt, als die Schauspielerin eine verbale Ratifizierung vollzieht („hmhm“, Z.004). Dadurch zeigt sie an, dass für sie innerhalb des Interaktionsensembles desambiguiert ist, welche Tanzfigur „DAS“ (Z.001) repräsentiert. Die Choreographin löst ihre TANZ-Gestalt daraufhin auf und behandelt die kommunikative Funktion der Teil-Aktivität TANZEN damit als erfüllt.

b) *Auflösen der übrigbleibenden Teil-Aktivität durch Transformation in eine neue Ensemble-Monoaktivität durch Aktivitätsübergangsmarker (Z.005–011)*: Die Choreographin ist nur noch in den VORSCHLAG als Ensemble-Monoaktivität involviert, als sie sich rückwärts von der Spielfläche auf einen Platz im Zuschauersaal zubewegt (Z.005). Diese Rückwärtsbewegung aus dem gemeinsamen Interaktionsraum auf der Bühne projiziert bereits den Abschluss dieser Aktivität, was von der Schauspielerin mit einem nickenden *pre-closing* Signal (Z.005) begleitet wird. Die verbalen Beteiligungen (Z.006) der Choreographin am VORSCHLAG werden in der Folge

immer knapper und syntaktisch unvollständiger (vgl. Button 1990; für closings in deutschen Daten: Harren & Raitaniemi 2008), bis die Schauspielerin mit „Okay“ (Z.007) einen Aktivitätsübergangsmarker produziert. Mit diesem gehen zwei Veränderungen in den *engagement displays* der Mitglieder des Interaktionsensembles einher. Zunächst verändern sich die Beteiligungsweisen der Schauspielerin. Sie löst zeitgleich mit ihrer verbalen Äußerung zunächst ihre visuelle Orientierung von der Choreographin und neigt ihren Kopf Richtung Bühnenboden. Dort schaut sie wahrscheinlich auf ihre Füße, die in der folgenden TANZ-Aktivität relevant werden (Z.007), womit sie ihre Orientierung auf die Folgeaktivität SZENISCHE PROBE ausrichtet. Kurz darauf beginnt die Schauspielerin mit ihrer rechten Hand rhythmisch auf ihren rechten Oberschenkel zu schlagen und damit für sich und den Schauspieler den Takt des kommenden TANZES einzuzählen (Z.009). Die zweite Veränderung in den Beteiligungsweisen, die mit dem Aktivitätsübergangsmarker einhergeht, sind jene der Regieassistentin. Diese hat während der Tanzproben den Verlauf der *Tanzerarbeitung* auf der Spielfläche gemonitort, ohne für Schauspielerin, Schauspieler und Choreographin eine Beteiligung anzuzeigen. Dies ändert sich mit dem Aktivitätsübergangsmarker (*Okay + Orientierung auf Füße*) der Schauspielerin, mit dessen Realisierung sie sich zunächst zur Musikanlage beugt (Z.008) und eine Sekunde später die passende Musik für die SZENISCHE PROBE einschaltet (Z.010), an der sich Schauspielerin und Schauspieler TANZEND beteiligen (Z.011). Diese Veränderungen in den Beteiligungsweisen führen schließlich zur Gestaltauflösung der Ensemble-Multiaktivität. Diese ist abgeschlossen, als keine Beteiligungsweisen mehr in Bezug auf den VORSCHLAG hör- und sichtbar sind (Z.010, Abb. 33.2). Die Gestalt des TANZENDEN-VORSCHLAGS ist gänzlich in dem Moment aufgelöst, in dem die Regieassistentin die Musik für den Tanz startet und Schauspielerin und Schauspieler damit beginnen, das bis dahin Erarbeitete im Rahmen einer SZENISCHEN PROBE umzusetzen (Z.011). Die Beispiele zeigen unter anderem, dass selbst-synchronisierte Ensemble-Multiaktivitäten nicht zwingend Aktivitätsübergangsmarker bedürfen, während es für interaktional synchronisierte Ensemble-Multiaktivitäten in Bezug auf die Synchronisierung relevant ist, ob und wie Aktivitätsübergänge intersubjektiv verfügbar gemacht werden.

Um Ensemble-Multiaktivitäten aufzulösen, können sich Interagierende zweier Verfahren bedienen: Erstens der Gestaltreduzierung, bei der nur eine der Teil-Aktivitäten aufgelöst wird, während die andere Aktivität als Monoaktivität fortgeführt wird (6.3.1) und zweitens der Gestaltauflösung, bei der alle Teil-Aktivitäten abgeschlossen werden (6.3.2). Die Gestaltreduzierung in den Transkripten 30–33 erfolgt stets dann, wenn die kommunikative Funktion der aufzulösenden Teil-Aktivität von den Teilnehmenden als eingelöst behandelt wird. Gestaltauflösung hingegen treten dann auf, wenn die Ensembleaktivität als Ganzes nicht mehr relevant ist und

eine neue Aktivität gestartet wird (Transkripte 32 & 33). Interagierende orientieren sich an den Gestalten der Ensembleaktivitäten, deren Mitglieder sie sind. Werden diese Gestalten aufgelöst, können sich die Interagierenden an der Auflösung der Ensembleaktivität beteiligen, indem sie ihre Gestalten ebenfalls auflösen (Transkript 31). Für die Beteiligten scheint es dabei einfacher zu sein, einer Auflösung einer Ensembleaktivität zu folgen, die primär mit kinästhetisch-proxemischen bzw. visuellen Beteiligungsweisen hergestellt wird, als einer Ensembleaktivität, die vor allem sprachliche Beteiligungsweisen erfordert (Transkript 32). Je nachdem, ob die Interagierenden die Teil-Aktivitäten der Ensemble-Multiaktivitäten selbst-synchronisieren oder sich interaktional synchronisiert darauf ausrichten, stehen sie vor der Aufgabe, die Gestaltreduzierung oder Gestaltauflösung den anderen Teilnehmenden anzuzeigen. Zur Bearbeitung dieser Aufgabe machen die Beteiligten von Aktivitätsübergangsmarkern Gebrauch, die Interagierende zur Initiierung von Gestaltreduzierung (Transkript 31) oder Gestaltauflösung (Transkript 33) einsetzen können (Tab. 26).

Tab. 26: Übersicht der Auflösung von Ensemble-Multiaktivitäten mittels Gestaltreduzierung und -auflösung.

Übergang von Multi- zu Monoaktivität	Übergang von Multi- zu neuer Aktivität
<p>➞ <i>Gestaltreduzierung der Ensemble-Multiaktivität</i></p> <ul style="list-style-type: none"> – Eine Teil-Aktivität wird aufgelöst, eine andere Teil-Aktivität wird als Monoaktivität fortgeführt – Reduzierung, wenn kommunikative Funktion erfüllt ist – Einsatz eines multimodal organisierten Aktivitätsübergangsmarkers, um Ko-Interagierenden die Auflösung anzuzeigen 	<p>➞ <i>Gestaltauflösung der Ensemble-Multiaktivität</i></p> <ul style="list-style-type: none"> – Alle gleichzeitig relevanten, simultan koordinierten Teil-Aktivitäten werden aufgelöst – Auflösung zunächst als Gestaltreduzierung, im Anschluss Auflösung der übriggebliebenen Aktivität – Einsatz eines multimodal organisierten Aktivitätsübergangsmarkers ermöglicht den koordinierten Abschluss der Multiaktivität und den Start einer neuen Aktivität
<p>☞ Bei der Gestaltreduzierung wird die Komplexität einer Multiaktivität verringert, indem einzelne Teil-Aktivitäten aufgelöst werden. Die Relevanz mindestens einer der Teil-Aktivitäten bleibt dabei aber bestehen.</p>	<p>☞ Bei der Gestaltauflösung erlischt die Relevanz aller Teil-Aktivitäten einer Multiaktivität. Die Gestalt derselben wird schrittweise reduziert, bis alle Teil-Aktivitäten aufgelöst sind und die multimodalen Ressourcen für Folge-Aktivitäten neu verteilt werden können.</p>

Der Abschluss von Ensemble-Multiaktivitäten wird dadurch als ein Prozess erkennbar, in dem die Beteiligten geordnet und aufeinander bezogen ihre Beteiligungs-

weisen so aufeinander abstimmen, dass je nach situativer Anforderung die Multiaktivität in eine Monoaktivität überführt werden kann oder die Multiaktivität aufgelöst wird, sodass im Anschluss daran eine neue Ensemble-Multiaktivität hergestellt werden kann.

6.4 Zwischenfazit: Koordinierungspraktiken von Ensemble-Multiaktivitäten durch das Interaktionsensemble

Eine Ensemble-Multiaktivität interaktional herzustellen, aufrechtzuerhalten und schließlich wieder abzuschließen, ist eine aufwendige Dauerleistung des Interaktionsensembles. Die Beteiligten stellen diese simultan koordinierten Aktivitätsverbünde vor allem dann her, wenn es darum geht, gemeinsam eine komplexe Interaktionsaufgabe zu bearbeiten, welche die gleichzeitige Relevanz multipler Aktivitäten erfordert. Dies ist beispielsweise der Fall, wenn Teilnehmende anderen etwas erklären, während sie es gleichzeitig vorführen. Dies trifft auf die meisten der in diesem Kapitel analysierten Sequenzen zu. In diesen liefern beispielsweise die sprachfrei und als Ensembleaktivitäten organisierten TÄNZE den Teilnehmenden andere Informationen als die primär mithilfe sprachlicher Beteiligungsweisen hergestellten Ensembleaktivitäten des ANWEISENS oder VORSCHLAGENS.

Die zentrale Funktion von Multiaktivitäten, komplexe Projekte mithilfe multipler Handlungsrahmen zu bearbeiten, zeigt sich bereits in der Herstellung von Multiaktivitäten (6.1). Je nachdem, ob ein gemeinsames Projekt eine weitere Aktivität relevant setzt oder sich die Relevanz innerhalb einer bestehenden Multiaktivität verschiebt, werden Multiaktivitäten entweder als Upgrade von Monoaktivitäten (6.1.1) oder als Wechsel von einer komplexen Aufgabe zu anderen (6.1.2) hergestellt. Um diese komplexen Aufgaben bearbeiten zu können, müssen die Multiaktivitäten von den Teilnehmenden aufrechterhalten werden (6.2). Dazu synchronisieren die Beteiligten ihre Beteiligungsweisen an den Teil-Aktivitäten, um diese aufeinander auszurichten und sich innerhalb des Interaktionsensembles miteinander abzustimmen (6.2.1). Diese Synchronisierung, bei der sich die Beteiligungsweisen in Bezug auf Formen, Intensitäten und Geschwindigkeiten angleichen, ermöglicht in den Fallbeispielen die simultane Koordination der TÄNZE. Auf diese Weise können die Teilnehmenden gleichzeitig unterschiedliche lokale Aufgaben bearbeiten, die eine simultane Koordination der Teil-Aktivitäten erfordern, deren Umsetzung mithilfe seriell koordinierter Monoaktivitäten nicht oder nur schwer möglich wären (6.2.2). Damit kann innerhalb der Gestalt einer Multiaktivität indexikalisch auf einzelne Aspekte verwiesen werden, die reflexiv unmittelbar relevant gesetzt werden. Divergieren die Funktionen der Teil-Aktivitäten einer Multiaktivität jedoch zu stark, sodass die Synchronisierung

gefährdet ist, gleichen die Teilnehmenden die Funktionen entweder einander an oder organisieren die betreffenden Beteiligungsweisen so, dass die Synchronität wiederhergestellt werden kann. Synchronisierung wird damit als ein zentrales Verfahren erkennbar, mit dem Interagierende die Balance in intra- und interpersoneller Koordinierung im Interaktionsensemble aufrechterhalten können. Ist die komplexe Aufgabe schließlich abgeschlossen, werden die gebildeten Multiaktivitäten von den Interagierenden wieder aufgelöst (6.3). Dabei wird die Gestalt der Multiaktivität auf eine Monoaktivität reduziert sobald die kommunikative Funktion einer der Teil-Aktivitäten erloschen ist, wobei die Relevanz der anderen Teil-Aktivität bestehen bleibt (6.3.1). Erfordert die Situation die Bearbeitung einer neuen (komplexen) Aufgabe, lösen Interagierende die Beteiligungsweisen der Teil-Aktivitäten vollständig auf (6.3.2), um mit den freiwerdenden Ressourcen neue Beteiligungsweisen und dadurch neue (Multi-)Aktivitäten herstellen zu können. Je nach Form der Synchronisierung können Interagierende auch von Aktivitätsübergangsmarkern Gebrauch machen, die geordnete Modifikationen der Synchronisierungen ermöglichen können.

Voraussetzung für die Verfahren des Herstellens, Aufrechterhaltens und Auflösens von Ensemble-Multiaktivitäten ist die strukturelle Kompatibilität der verwendeten Beteiligungsweisen. Diese wird in den in diesem Kapitel analysierten Daten dadurch gewährleistet, dass TANZEN vor allem kinästhetische Beteiligungsweisen und ERKLÄREN/VORSCHLAGEN/ANWEISEN/BITTEN primär verbale Beteiligungsweisen erfordern. Wird die verbale Beteiligungsweise während des TANZENS für zwei von diesen Aktivitäten gleichzeitig relevant (z. B. ERKLÄREN und ANWEISEN während des TANZENS in Transkript 22), muss das nicht zwangsläufig zum Abbruch der Ensemble-Multiaktivität führen. Das zeigt sich in Transkript 22, in dem die Choreographin ihre verbalen Beteiligungsweisen so organisiert, dass in der rhythmischen Pause der ANWEISUNG die Realisierung der ERKLÄRUNG erfolgen kann. Daran anschließend werden nun im folgenden Kapitel 7 jene Praktiken im Fokus stehen, auf die Teilnehmende zurückgreifen können, um strukturell inkompatible ko-relevante Aktivitäten simultan zu koordinieren.

7 Simultane Koordination strukturell inkompatibler Einzelaktivitäten am Beispiel der SOUFFLAGE-Multiaktivität

Die simultane Koordination multipler Einzelaktivitäten wie beim TRINKENDEN-IM NEWSFEED LESEN (vgl. Kap. 5, Transkript 16) wird dadurch möglich, dass Interagierende ihre multimodalen Ressourcen aufteilen und sich per Mikroanpassungen an den jeweiligen Einzelaktivitäten beteiligen. Dies geht mit einer engen Verzahnung der jeweils ko-relevanten Aktivitäten einher, die eine Aufteilung der Beteiligungsweisen auf die Aktivitäten zur Folge haben können. Sind die gleichzeitig relevanten Aktivitäten jedoch hinsichtlich der Beteiligungsweisen, auf die Teilnehmende zum Vollzug der Aktivitäten zurückgreifen, strukturell inkompatibel, können Interagierende dieser koordinativen Anforderung dadurch begegnen, dass sie eine der ko-relevanten Aktivitäten zugunsten einer anderen zurückstellen, indem sie diese abbrechen (vgl. Kap. 5). Während in Kapitel 6 strukturell kompatible Aktivitäten fokussiert worden sind, die von den Beteiligten simultan koordiniert werden konnten und dementsprechend keine strukturell bedingten Abbrüche zur Folge hatten, liegt der Schwerpunkt dieses Kapitels auf solchen Situationen, in denen strukturell inkompatible Aktivitäten im Zuge des Projekts *Spielprobe* simultan koordiniert werden. Dazu liegt dem Kapitel eine Fallkollektion mit zehn Beispielen zugrunde, in denen Einzelaktivitäten – also Aktivitäten, die nur von den Beteiligungsweisen einer Person hervorgebracht werden – visuelle Beteiligungsweisen voraussetzen, z. B. SCHREIBEN und LESEN. In den ausgewählten Fällen werden je mindestens zwei strukturell inkompatible Einzelaktivitäten gleichzeitig relevant und erfordern von den Beteiligten zudem eine simultane Koordination. Das heißt, dass die ko-relevanten Aktivitäten trotz struktureller Inkompatibilität nicht abgebrochen werden können, ohne den Vollzug des laufenden Projekts zu gefährden. Für die Fallkollektion werden solche Situationen ausgewählt, in denen diese simultan koordinierten multiplen Einzelaktivitäten (Einzel-Multiaktivitäten) nicht nur intrapersonell koordiniert (wie beim TRINKENDEN-IM NEWSFEED LESEN in Kap. 5, Transkript 16), sondern zusätzlich auch interpersonell koordiniert und dabei auf eine Ensembleaktivität des Interaktionsensembles (das SZENISCHE SPIEL auf der Bühne) ausgerichtet werden. Ziel des Kapitels ist es, mithilfe des Messinstruments *Eye-Tracking* (beschrieben in 7.1) zu analysieren, wie solche Verbünde simultan koordinierter Einzelaktivitäten bei struktureller Inkompatibilität hergestellt werden (7.2). Im zweiten Schritt werden komplexe Situationen analysiert, in denen Einzel-Multiaktivitäten mit ko-relevanten Ensembleaktivitäten koordiniert werden (7.3). Ein solcher Aktivitätsver-

bund aus multiplen, simultan koordinierten Einzel- und Ensembleaktivitäten, der in den vorliegenden Theaterdaten regelmäßig⁶⁰ beobachtet werden kann, ist die sogenannte SOUFFLAGE. Hierbei handelt es sich um eine Multiaktivität, bei der multiple Aktivitäten (MITLESEN, SCHREIBEN, SZENISCHES SPIEL und REINGEBEN) für eine*n der Beteiligten gleichzeitig relevant werden können. Die SOUFFLAGE ist deshalb für die Untersuchung der simultanen Koordinationen von Einzel-Aktivitätsverbünden mit Ensembleaktivitäten besonders gut geeignet. Da es sich hierbei um eine Multiaktivität handelt, die ohne Settingwissen unter Umständen nicht ohne Weiteres verstanden werden kann, soll der Rest dieses Abschnitts dafür verwendet werden, die Relevanz, Funktion und Organisation der SOUFFLAGE für und im Projekt *Spielprobe* zu beschreiben.

Die SOUFFLAGE-Multiaktivität besteht aus mehreren ko-relevanten Teil-Aktivitäten. Während es sich bei der Teil-Aktivität SZENISCHES SPIEL (Krug et al. 2020; Schmidt 2017, 2018; Wessel 2020) um eine theaterspezifische Aktivität handelt, sind die übrigen Teil-Aktivitäten der Multiaktivität REINGEBEN, (MIT)LESEN und (MIT)SCHREIBEN Aktivitäten, die auch außerhalb des Theaters und SOUFFLAGE-Situationen auftreten können. Das REINGEBEN von Stücktext während einer Spielprobe kann am Theater durch den Regisseur sowohl als Instruktion (Krug 2020b) als auch in Form des Mitspielens als künstlerische Erarbeitungspraxis (Krug 2020a) vollzogen werden. Der typische Anwendungsfall des REINGEBENS am Theater, der in diesem Kapitel präsentiert wird, tritt immer dann ein, wenn ein*e Souffleur*euse einem*r Schauspieler*in durch Vorsagen des Stücktexts dabei hilft, textliche Schwierigkeiten zu überwinden und im vorgegebenen Text fortzufahren. Dass es sich beim REINGEBEN um keine Aktivität handelt, die nur im Theater zu beobachten ist, zeigen die Daten von Stokoe & Sikveland (2019) zu SELBSTMORDVERHANDLUNGEN. Dort ist ein*e Polizist*in im Gespräch mit einer selbstmordgefährdeten Person, während ein*e andere*r Polizist*in Äußerungsvorschläge REINGIBT, die die*der verhandelnde Polizist*in in sein*ihr laufendes VERHANDLUNGSGESPRÄCH mit der selbstmordgefährdeten Person integriert, ohne die VERHANDLUNG abzubrechen oder zu pausieren. Das REINGEBEN in diesen Daten ist dem REINGEBEN am Theater insofern ähnlich, als in beiden Settings das jeweils laufende Projekt dadurch aufrechterhalten werden kann. Die zweite Teil-Aktivität der SOUFFLAGE-Multiaktivität ist das LESEN. LESEN wird innerhalb der Interaktionsforschung als eine Aktivität beschrieben, die entweder bewusst oder unbewusst vollzogen werden kann (Atkinson 1988). Sie ist eine Aktivität, die typischerweise von nur einer Person realisiert wird und jederzeit abgebrochen und wiederaufgenommen werden kann, sobald eine andere Aktivität lokal wichtiger wird (Goffman 1981: 85–86). Eine Aus-

60 Insgesamt wird während des gesamten Probenprozesses 67 Mal SOUFFLIERT.

nahme hiervon bildet das MITLESEN als eine besondere Form des LESENS. Sie setzt nicht nur voraus, dass der*die Leser*in verbalisiert, was er*sie visuell geschrieben wahrnimmt (*reading aloud*, Heuser, Arend & Sunnen 2020), sondern erfordert auch, dass andere diese Verbalisierungen im eigenen Text visuell nachvollziehen („listening-to-where-the-reader-is in the text“, Heap 1990: 62). Analog dazu kann auch SCHREIBEN in interaktionalen Situationen sprachfrei als MITSCHREIBEN vollzogen (Pitsch & Ayaß 2008) oder per Verbalisierung als LAUTES SCHREIBEN (*writing aloud*, Mortensen 2013) öffentlich gemacht werden. In beiden Beispielen wird im SCHREIBEN etwas sichtbar, das zu einem gewissen Maße bereits Teil eines Diskurses der Beteiligten ist. Im Rahmen der SOUFLAGE-Multiaktivität greifen Teilnehmende sowohl auf das MITLESEN als auch das MITSCHREIBEN zurück und koordinieren diese beiden Aktivitäten, die jeweils visuelle Beteiligungsweisen zum Vollzug erfordern, simultan mit den Aktivitäten REINGEBEN und SZENISCHES SPIEL. Wie Rossié (2013) in einem Handbuch für Regieassistent*innen angibt, handelt es sich beim Souffleur*der Souffleuse um einen eigenständigen und für den Theaterbetrieb wichtigen Beruf, der aber oft (so auch in der beobachteten Produktion) aus Kostengründen während der Probenzeiten von der Regieassistenten übernommen wird:

Souffleur/Souffleuse ist ein eigener Beruf. Sie signalisieren dem Darsteller die Einsätze und helfen über Hänger hinweg. Jeder, der am Theater gearbeitet hat, weiß, wie schwer dieser Beruf ist. Stundenlang liest der Souffleur den Text mit. Dafür ist nicht nur absolute Konzentration, sondern auch absolutes Fingerspitzengefühl erforderlich: Hat der Schauspieler den Text tatsächlich vergessen, oder pausiert er, um eine eindrucksvollere Wirkung zu erzielen? Ein Souffleur braucht viel Gelassenheit und Einfühlungsvermögen. Seien Sie froh, wenn da jemand ist, der das schon einmal gemacht hat. Sollten Sie aber trotzdem diese schwierige Aufgabe übernehmen müssen, gibt es einiges zu beachten, damit Frau Staatsschauspielerin nicht noch nervöser wird. (Rossié 2013: 119–120)

Was *genau* beachtet werden sollte, gibt Rossié dann aber nicht an. Befragt man Theaterschaffende danach, wie Soufflierende wissen, dass ein *Hänger* vorliegt, erhält man neben einer Differenzierung der strukturell verschiedenen Aufgaben von Souffleur*euse und Regieassistent*in vor allem einen Hinweis darauf, dass Soufflierende „spüren“, wann ein *Hänger* vorliegt. Beim folgenden Interviewauszug (Tab. 27) handelt es sich um eine leitfadengestützte Befragung einer nicht an der Produktion beteiligten Schauspielerin.⁶¹

Auch die Regieassistentin der beobachteten Produktion differenziert im Rahmen eines leitfadengestützten Interviews, von dem ein Auszug in Tab. 28 abgebildet ist, bei der Beschreibung ihrer Tätigkeiten während der Proben zwischen einer MITSCHREIBENDEN und einer SOUFLIERENDEN Aktivität. Zusätzlich

61 Dieses sowie das folgende Interview liegen als audiovisuelle Aufzeichnungen vor.

gibt sie an, anhand der Mimik der Schauspieler*innen (z. B. *schockiert gucken*) oder durch deren stockende Performance Hinweise auf mögliche *Hänger* zu erhalten. Beide Interviewte beschreiben die SOUFFLAGE als einen komplexen Prozess, der hohe koordinative Anforderungen an den*die Souffleur*euse stellt und vor allem deshalb funktioniert, weil die *hängende* Person bestimmte Hinweise liefert.

Tab. 27: Auszug aus einem Interview mit einer nicht an der Produktion beteiligten Schauspielerin.

Interview mit einer Schauspielerin (SCW)

(geführt am 02.09.2017; Gesamtlänge: 58 Minuten; Ausschnitt: 09:28-10:17)

Interviewer (INT = MK) zeigt Standbild einer Probe der beobachteten Produktion

SCW: Ist die Regieassistentin hier „nur“ Regieassistentin oder muss sie auch soufflieren?

INT: Sie muss auch soufflieren.

SCW: Das ist natürlich der ungünstigste Fall. [...] Weil du kannst entweder schreiben oder professionell soufflieren. Eins von beiden geht nur. Denn wenn du schreibst, guckst du wie sind die Positionen, musst schreiben, was der Regisseur sagt, musst schreiben, was der Schauspieler [sagt]. Was der zum Beispiel für eine Haltung hat oder eine Geste gemacht hat. Das musst du alles mit aufschreiben. Und beim Soufflieren guckst du ja nur auf die Wörter und musst vorausschauend denken und auch spüren, wann hängt er jetzt. Oder wo braucht er mich. Oder wo ist eine Pause.

Tab. 28: Auszug aus dem Interview mit der Regieassistentin der Produktion.

Skype-Interview mit der Regieassistentin (ASS) der Produktion

(geführt am 13.09.2017; Gesamtlänge: 25 Minuten; Ausschnitt: 04:34-05:20)

Interviewer (INT = MK) zeigt Standbild einer Probe der beobachteten Produktion

INT: Hast du eine Idee, was das für Aufgaben sein könnten [die du da hattest] oder gewesen sein könnten?

ASS: Ja, ich glaub da war ich grad am Mitschreiben, was er so improvisiert. Und auch so mitsoufflieren so ein bisschen. Ich weiß, ich hab drauf geachtet, ob ich in der Mimik sehe ob er grad am Stocken bleibt, so textmäßig. [...]

INT: Wie kannst du in der Mimik sehen, ob er hängt?

ASS: Es sind so kurze Augenblicke in den Augen. Wenn jemand kurz so schockiert guckt. Oder kurz stockt einfach.

Mit einem Blick in die Daten zeigt sich, dass SOUFFLAGE-Multiaktivitäten interaktiv von der *hängenden* und der SOUFFLIERENDEN Person gleichermaßen organisiert werden. Anhand des folgenden Transkriptausschnitts (Transkript 34) aus der achten Probe wird erkennbar, dass der Schauspieler der Regieassistentin seinen *Texthänger* sowohl verbal wie auch visuell anzeigt, während sie im Gegenzug ebenfalls ihre multimodalen Beteiligungsweisen an der SOUFFLAGE so organisiert,

dass sie bei verschiedenen Hinweisen auf *Hänger* zeitnah reagieren kann. Im Transkriptausschnitt SPIELT der Schauspieler im Rahmen einer Einzelprobe, bei der die Beteiligten an einem Monolog der Figur des Schauspielers (er stellt einen Arzt dar) arbeiten. Im Rahmen von Theaterproben werden nicht nur die Dialoge auf der Bühne, sondern ebenfalls monologische SPIEL-Aktivitäten von den Theater-schaffenden als Ensembleaktivitäten organisiert. Beim SPIEL stehen Schauspieler*innen für gewöhnlich auf der Spielfläche vor den Anwesenden (hier: Regisseur, Regieassistentin, Hospitantin, Videograph) und performen Stücktext, den sie mit verschiedenen multimodalen Ressourcen (u. a. stimmliche Modulation, Körperhaltung und Gestik) verkörpern. Insofern sie keine Spielpartner*innen auf der Bühne zur Verfügung haben, nutzen Schauspieler*innen die Anwesenden der Probe zum Anspielen. Auf diese nehmen sie in Ermangelung eines echten Publikums als „prospektive Zuschauer“ (Schmidt 2017) Bezug, indem sie ihre visuelle Aufmerksamkeit auf diese ausrichten. Anwesende, die ihnen (visuell) Beteiligung an ihrem SPIEL anzeigen, werden im Gegenzug auch von den Schauspieler*innen angeschaut (vgl. Krug 2020a). Von besonderer Wichtigkeit ist dabei der*die Regisseur*in, der*die mithilfe von „on the fly“ Instruktionen“ (Krug 2020b) direkt auf das SPIEL Einfluss nehmen kann und deshalb zunächst auch im untenstehenden Transkript vom Schauspieler angeschaut wird.⁶² Wie sich zeigen wird, ändert sich dieses Blickverhalten in dem Moment, in dem der Schauspieler *hängt* und gemeinsam mit der Regieassistentin die SOUFFLAGE initiiert. Die folgenden drei Fälle zeigen die besondere Bedeutung der visuellen Beteiligungsweise für das Gelingen der SOUFFLAGE. Sowohl LESEN und SCHREIBEN als auch die visuelle Beteiligung der Regieassistentin am ko-relevanten SZENISCHEN SPIEL setzt ihre visuelle Orientierung auf das Textbuch bzw. den Schauspieler voraus. Die Aktivitäten sind demgemäß strukturell inkompatibel, da die Regieassistentin sich immer nur an einer der gleichzeitig relevanten Aktivitäten visuell beteiligen kann (Transkript 34). Das Ausbleiben einer visuellen Beteiligung am SZENISCHEN SPIEL kann dazu führen, dass Text REINGEGEBEN wird, obwohl kein *Hänger* vorgelegen hat (Transkript 35) oder dass Text zu spät REINGEGEBEN wird (Transkript 36), was in beiden Fällen zu Spielabbrüchen führt. Damit illustrieren die drei initialen Fälle dieses Kapitels die koordinative Anforderung der Regieassistentin, die Teil-Aktivitäten der SOUFFLAGE trotz deren strukturellen Inkompatibilitäten simultan zu realisieren, um den Fluss des Projekts *Spielprobe* nicht zu gefährden.

Im folgenden Transkriptausschnitt zeigt sich, dass die Regieassistentin dazu vor allem das Muster „Sprechpause + Hässitationssignal“ in den Beteiligungsweisen

⁶² In den folgenden Transkripten ist deshalb nur angegeben, wenn sich der Blick des Schauspielers von dieser Standardposition auf den Regisseur zu einer/m anderen Person/Objekt hin ändert.

des Schauspielers am SZENISCHEN SPIEL auditiv monitort, um einen Hinweis auf einen *Hänger* zu erhalten. Sie überprüft diese Hinweise, indem sie ihre visuelle Beteiligungsweise auf den Schauspieler orientiert. Wenn a) der Schauspieler sie ebenfalls anschaut und/oder in seinem SPIEL einfriert, interpretiert sie dies als *Hänger* und GIBT den fehlenden Stücktext REIN. Setzt der Schauspieler hingegen b) sein SPIEL fort, behandelt die Regieassistentin die Situation als dramatische Pause, die keine Bearbeitung im Rahmen der SOUFFLAGE benötigt und reorientiert ihre visuelle Beteiligung wieder auf ihre LESE-Aktivität.

Transkript 34: SOUFFLAGE als interaktional organisierte Multiaktivität

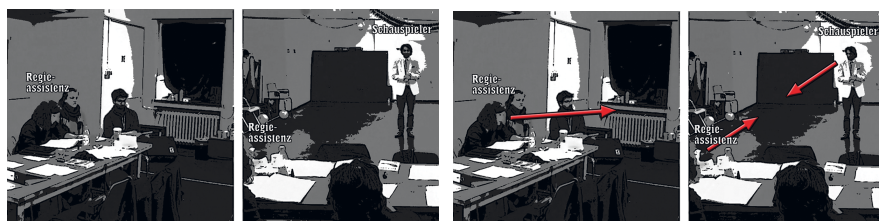


Abb. 34.1: ASS LIEST im Textbuch, SCM SPIELT. Abb. 34.2: Blickkontakt während der SOUFFLAGE.

001 SCM *ja das probaPHOL brennt vielleicht ein bisschen unter der HAUT,
 ass *schaut auf Textbuch-->
 002 aber das STREICHel ich mit meinem finger weg;
 003 (0.5)
 004 ja und DANN (.) äh:::- ←Abb. 34.1
 005 (0.4)
 006 *ähm:* (0.1)
 ass *...*schaut Richtung SCM-->
 007 SCM +setzen+ wir die KEHLkopf[maske?] ←Abb. 34.2
 scm +.....+schaut Richtung ASS----->
 008 ASS [MACHen] wir die schnÜffelstellung,
 009 +(0.3)+
 scm +, , , , , +
 010 SCM da *dann* bringen wir den jungen in SCHNÜffelstellung,
 ass -->*, , , , , *
 011 äh:::-
 012 (0.2)*(0.1)*
 ass *... , , , , , *
 013 SCM *und bringen die * kehlkopf*maske über den mund in den RACHen;
 Ass *schaut R. SCM-->*, , , , , , , , , *

a) Muster „Sprechpause + Häsitiationssignal + Blickkontakt“ wird als ein Hänger behandelt, der im Rahmen der *SOUFFLAGE* bearbeitet wird (Z.001–010): Zu Beginn des Transkriptausschnitts SPIELT der Schauspieler und spricht dabei Stücktext. Im Rahmen dessen berichtet er als seine Figur von einer chirurgischen Operationsroutine (Z.001–2). Nach einer kurzen Pause (Z.003) setzt er zunächst an, den Stücktext weiterzusprechen, bevor er ein gedehntes Häsitiationssignal („äh::“, Z.004) realisiert, an das er dann eine weitere kurze Pause anschließt (Z.005). Wie die Visualisierung der Grundfrequenz seiner Stimmlage deutlich werden lässt (Abb. 34.3), hebt sich die prosodische Gestaltung dieses Häsitiationssignals nicht nur in Bezug auf die Dehnung, sondern auch hinsichtlich des *high onset* (vgl. Couper-Kuhlen 2001) stark von seinen vorherigen (und nachfolgenden) Äußerungen ab.

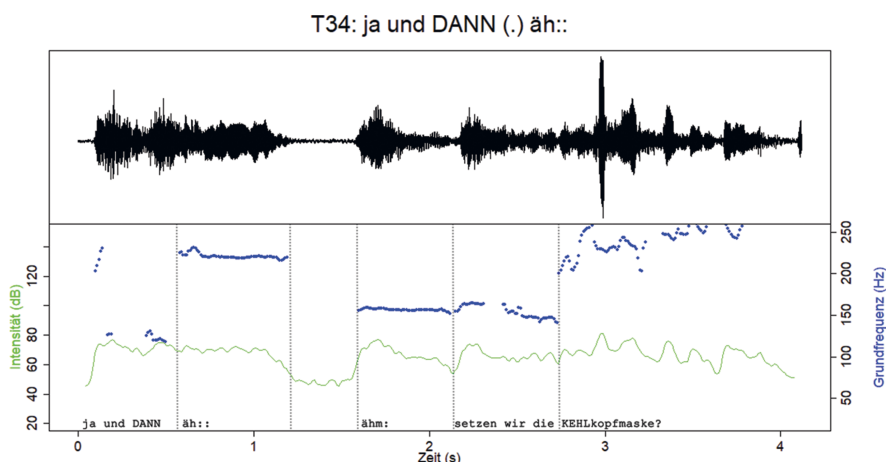


Abb. 34.3: Intensität und Grundfrequenz von SCM während Z.004–007.

Die Regieassistentin, die bis zu diesem Zeitpunkt im Textbuch MITGELESEN hat (vgl. Abb. 34.1), schaut nach der Pause, die sich an das Häsitiationssignal anschließt, auf und den Schauspieler an. Dieser produziert simultan dazu ein weiteres Häsitiationssignal („ähm:“, Z.006) – dieses Mal jedoch wieder in seiner üblichen Tonlage. Da die Regieassistentin zeitgleich mit diesem zweiten Häsitiationssignal aufschaut, kann hier angenommen werden, dass sie zu diesem Zeitpunkt bereits eine Vermutung bzgl. eines potentiellen *Hängers* hat und gerade im Begriff ist ihr auditives Monitoring zu einem visuellen Monitoring des SZENISCHEN SPIELS zu erweitern. Der Schauspieler fährt im Anschluss daran zwar fort, Stücktext zu performen (Z.007), der einerseits syntaktisch an seine vorher eröffnete Konstruktion „ja und dann“ (Z.004) anknüpft, aber sich andererseits in zwei Punkten deutlich in Hinblick auf seine multimodale Gestalt der vorherigen Realisierungen unterscheidet: Erstens

markiert der Schauspieler mit stark steigender Tonhöhenbewegung, die sich in ihrer Tonhöhe von den unmittelbar vorausgegangenen Äußerungen unterscheidet, den unsicheren Status des geäußerten Textes (Abb. 34.3). Zweitens beginnt er während seiner Textäußerung damit, den Blick vom Regisseur ab- und der Regieassistentin zuzuwenden, sodass beide während seiner Äußerung Blickkontakt miteinander halten (Abb. 34.2). Die Regieassistentin entscheidet sich dafür, das an sie adressierte Textangebot des Schauspielers als *Hänger* einzustufen und GIBT den korrekten Text REIN (Z.008). Das REINGEBEN organisiert die Regieassistentin dabei so, dass sie den Blickkontakt mit dem Schauspieler hält, während sie mit ihm überlappend den richtigen Text spricht (Z.008). Sie beginnt damit, sobald deutlich wird, dass der Schauspieler den falschen Begriff (*Kehlkopfmaske* statt *Schnüffelfstellung*)⁶³ verwendet. Ihren REINGEGEBENEN Text („*MACHen wir die schnüffelfstellung*“, Z.008) äußert sie zum einen in der Origo des Schauspielers und zum anderen mundgerecht in einer an seine Konstruktion „*ja und dann*“ (Z.004) anknüpfenden syntaktischen Form. Dies ermöglicht es dem Schauspieler die *Textanweisung* im Rahmen der REINGABE dadurch *anzunehmen*, dass er sie lediglich wiederholen muss, um den Text in sein SPIEL zu integrieren. Der Schauspieler wendet darauf zunächst seinen Blick wieder zurück zum Regisseur (Z.009) und beginnt mit der Integration des REINGEGEBENEN Texts in sein SPIEL (Z.010). Als für die Regieassistentin auf diese Weise deutlich wird, dass der Schauspieler seinen *Hänger* überwunden hat und sein SPIEL fortsetzt, wendet auch sie ihren Blick wieder von ihm ab und ihrem Textbuch zu.

b) Muster „Sprechpause + Häitationssignal + kein Blickkontakt/Weiterspielen“ wird als kein Hänger behandelt und erfordert keine Bearbeitung durch die SOUFFLAGE (Z.011–013): Dass die Regieassistentin Sprechpausen, an die Häitationssignale (vgl. Blühdorn, Foolen & Loureda 2017; Weiß & Auer 2016) anknüpfen, als Hinweise bzw. *pres* (Streeck 1995) für die schauspielerseitige Projektion von *Hängern* verwendet, wird gleich in der anschließenden Sequenz desselben Transkriptausschnitts deutlich. In dieser hebt die Regieassistentin prophylaktisch ihren Kopf, nachdem der Schauspieler erneut ein Häitationssignal (Z.011) und darauf eine verbale Pause (Z.012) realisiert hat. Im Unterschied zur vorherigen Instanz, bei der tatsächlich ein *Hänger* vorliegt, schaut der Schauspieler dieses Mal die Regieassistentin nicht an und setzt sein SPIEL *hängerfrei* fort, worauf die Regieassistentin ihrerseits wieder auf ihr Textbuch schaut und dort mitliest

63 Hätte die Regieassistentin also nicht bereits wegen des potentiellen *Hängers* reagiert, wäre an dieser Stelle also vermutlich sowieso souffliert worden. Richtiger Text zur falschen Zeit wird als Sprung bezeichnet und stellt im Theater neben *Hängern* (fehlender Text) die zweite Fehlerquelle dar, die mithilfe der SOUFFLAGE bearbeitet werden kann.

(Z.013). Anders als im vorherigen Fall, in dem tatsächlich ein *Hänger* vorliegt, weist die prosodische Gestaltung des Häsitiationssignals neben der Dehnung dieses Mal keinen *high onset* auf (Abb. 34.4). Der steigende Tonhöhenverlauf des vorausgegangenen Elements „SCHNÜffelstellung“ (Z.10) markiert hier auch keine Textunsicherheit, sondern ist als Aspekt einer aufzählungsartigen Vorgangsbeschreibung Teil der Intonationsphrase. Dass die Regieassistentin an dieser Stelle dennoch in Form des visuellen Monitorings reagiert, legt den Schluss nahe, dass sie vor allem auf die Kombination von Häsitiationssignal und Sprechpause achtet. Die folgenden Fälle werden diesbezüglich zeigen, dass die Regieassistentin ein Häsitiationssignal mit steigender Tonhöhe zumindest als ein weiteres Indiz für potentielle Hänger bzw. Markierung von Textunsicherheit seitens des Schauspielers behandelt.

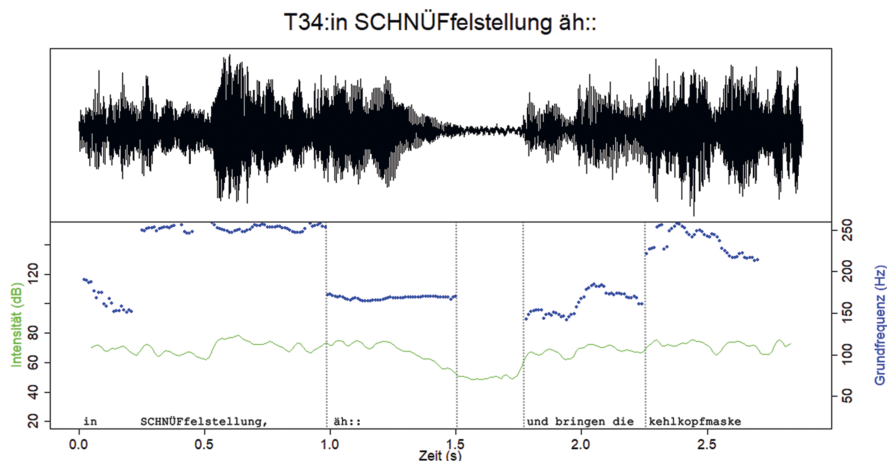


Abb. 34.4: Intensität und Grundfrequenz von SCM während Z.010–013.

Wie diese Rekonstruktion demonstriert, handelt es sich bei der *SOUFFLAGE* um eine komplexe Multiaktivität, die in einer spezifischen situativen Umgebung (der Spielprobe) zu beobachten ist. Denn damit *SOUFFLIERT* werden kann, wird ein Vorgang benötigt (hier: das *SZENISCHES SPIEL*), der einen mehr oder weniger festgelegten Rahmen aufweist, in dem bestimmte Handlungen/Äußerungen als falsch und andere als richtig einstuft werden können (hier: durch das Text- bzw. Regiebuch). Eine von Interagierenden als *SOUFFLAGE* vollzogene Multiaktivität unterscheidet sich in diesem Punkt sowohl von Überlappungen in Interaktionen (Jefferson 1973, 1986; Schegloff 2000b; Mondada & Oloff 2011) als auch von chorischem Sprechen (Lerner 2002, 2004; Pfänder & Couper-Kuhlen 2019). Beim überlappenden bzw. chorischen Sprechen in Alltagsinteraktionen kann in der Regel

kein*e Teilnehmende*r objektiv bestimmen, welche Fortsetzung der laufenden Interaktion die richtige ist. Stattdessen handeln die Interagierenden im situativen Vollzug ihres (sprachlichen) Tuns aus, welche Handlungen präferiert sind und welche sozial sanktioniert werden. Mit diesen interaktionalen Phänomenen des gleichzeitigen Sprechens gemein haben die an einer SOUFFLAGE beteiligten Interagierenden jedoch ihre Orientierung an der „nextness“ (Schegloff 2007) von interaktionalen Vorgängen, die nach Möglichkeit aufrechterhalten werden sollen: „The default relationship between the components of most kinds of organization is that each should come next after the prior“ (Schegloff 2007: 30). Im Unterschied zu Alltagsinteraktionen sind die aufeinanderfolgenden Einheiten der Ensembleaktivität SZENISCHES SPIEL keine situativen Praktiken der Teilnehmenden, sondern im Vorfeld durch das Textbuch determiniert. Die Ausrichtung auf das Fortbestehen der laufenden SPIEL-Aktivität zeigt sich während der Proben besonders hinsichtlich der Ensembleaktivität SZENISCHES SPIEL, wenn die Schauspielerin und der Schauspieler auch bei *Hängern* ihre Spielhaltung beibehalten, um „die Dinge im Spiel zu halten“ (Oberender 2009: 51) und die anderen Anwesenden ihre Beteiligungsweisen so anpassen, dass sie das laufende SPIEL nicht stören (z. B. indem sie nicht TRINKEN, ESSEN, laut SPRECHEN oder den RAUM VERLASSEN). Wie die obenstehende Rekonstruktion gezeigt hat, trägt auch die Regieassistentin dazu bei, die *nextness* innerhalb der SPIEL-Aktivität aufrechtzuerhalten. Dies erreicht sie zum einen dadurch, dass sie ihre Einzelaktivität LESEN parallel zum SPIEL vollzieht und sie dadurch als MITLESEN organisiert. Sie ist somit in der Lage zu überprüfen, ob das, was der Schauspieler sagt, korrekter Teil des Textbuchs ist. Indem sie MITLIEST, kann sie sowohl visuell die geschriebenen Wörter erfassen als auch auditiv das im Rahmen des SPIELS Gesprochene monitoren. Sobald der Fortschritt des SPIELS durch einen *Hänger* (im Transkriptausschnitt erkennbar durch verbale Pausen mitsamt Häitationssignalen in Kombination mit Blickkontakt zwischen dem Schauspieler und der Regieassistentin) in Gefahr gerät, transformiert die Regieassistentin ihre LESE-Einzelaktivität in eine REINGEBE-Ensembleaktivität mit verbaler Beteiligungsweise. Der REINGEGEBENE Text ist dabei für den Schauspieler dergestalt mundgerecht, dass dieser die vorgegebenen Worte lediglich nachsprechen muss, um das SPIEL performativ fortsetzen zu können. Im Transkriptausschnitt entscheidet sich der Schauspieler gegen das mundgerechte Nachsprechen und setzt stattdessen den Satz noch einmal neu an (Z.010) – dieses Mal allerdings mit korrektem Stichwort. Sobald dies geschieht, schließt die Regieassistentin das REINGEBEN ab und nimmt ihre pausierte Einzelaktivität MITLESEN wieder auf. Wie die folgenden zwei Transkripte zeigen, muss die Regieassistentin das Pausieren der LESE- und den Start der REINGEBE-Aktivität zeitlich passend in Bezug auf die SPIEL-Aktivität abstimmen, da sie sonst Gefahr läuft, die *nextness* durch ihre SOUFFLAGE zu stören.

Der folgende Transkriptausschnitt (Transkript 35) zeigt die erste SOUFFLAGE-Situation im Verlauf der beobachteten Produktion. Die Regieassistentin a) vollzieht das REINGEBEN des Stücktexts nach dem Auftreten des Musters „Sprechpause + Häsitiationssignal“ in dieser Sequenz ohne visuelles Monitoring des Schauspielers. Darauf b) unterbricht der Schauspieler sein SPIEL und WEIST die Regieassistentin ZURECHT, sie sei zu schnell „reingegangen“ (Z.008). Der Transkriptausschnitt zeigt, dass die Regieassistentin das Muster „Sprechpause + Häsitiationssignal“ zwar als auditiv wahrnehmbaren Hinweis auf einen *Hänger* behandeln kann, aber immer auch ein visuelles Monitoring des SZENISCHEN SPIELS benötigt, um festzustellen, ob der Schauspieler wirklich *hängt* oder nur eine Pause im Rahmen des SPIELS produziert. Damit ist die Anforderung, strukturell inkompatible Beteiligungsweisen simultan zu koordinieren, integraler Bestandteil der SOUFFLAGE.

Transkript 35: SOUFFLAGE „zu früh“



Abb. 35.1: SCM gestikuliert, während er SPIELT.



Abb. 35.2: SCM bricht das SPIEL ab und wendet sich an ASS.

```

001  SCM  *ich mach aus einmalhandschuhen lustige geSIChter; (--)
      ass  *schaut ins Textbuch-->>
002      schwester uschi legt den dann UM? (--)
003      un äh (-) bringt ihn in den VORbereitungsraum;
004      (0.9)
005      DA::NN, ←Abb. 35.1
006      [CHECKen wir noch ] einmal- (--)
007  ASS  [wir CHECKen kurz-]
008      wir CHECKen kurz seine akte,
009  SCM  SO schnell brauchst du nich reingehen; ←Abb. 35.2
010  REG  hm (.) ne;
011  SCM  lass mich [ruhig (--) ] ein [BISSchen mehr] zeit (.) so;
012  REG          [LASS lass ]          [ja (--) so; ]
013  ASS          [oKAY (-) ja; ]
014  SCM  ZWEI sekunden wenigstens;

```

a) Muster „Sprechpause + Hästitionssignal“ wird von der Regieassistentin als *Hänger* behandelt, der im Rahmen der *SOUFFLAGE* bearbeitet wird (Z.001–008): Auch in diesem Transkript greift die Regieassistentin auf das Muster „Sprechpause + Hästitionssignal“ zurück, um einen *Hänger* im *SPIEL* des Schauspielers anzunehmen. Dieses Muster zeigt sich an dieser Stelle als verbale Pause des Schauspielers (Z.004), auf die ein stark gedehntes Hästitionssignal folgt („DA:NN“, Z.005).

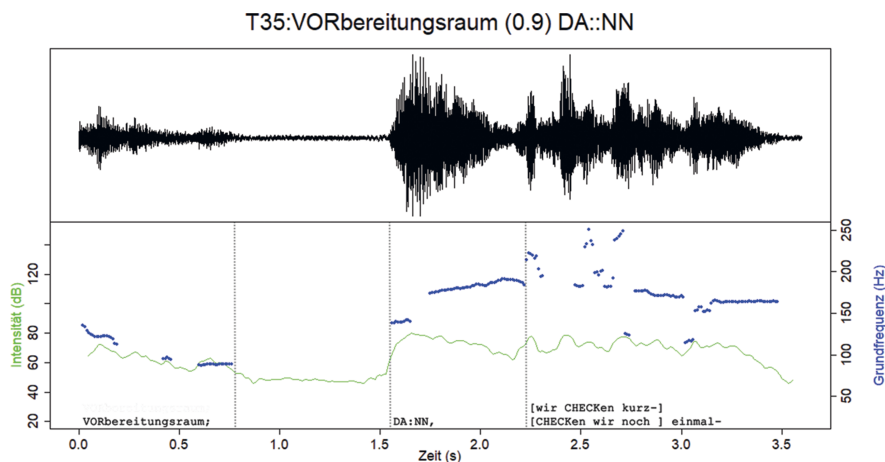


Abb. 35.3: Intensität und Grundfrequenz von SCM während Z.003–007.

Die Regieassistentin identifiziert das Muster als ein Anzeichen für einen *Hänger* und GIBT Text REIN (Z.007). Vergleicht man die prosodische Gestaltung dieses Hästitionssignals mit denen aus den beiden vorherigen Fällen in Transkript 34, zeigt sich, dass die Regieassistentin in ihrer Interpretation des Musters konsistent ist (Abb. 35.3). Das gedehnte Adverb weist nicht nur im Verhältnis zur vorausgehenden Äußerung einen höheren Onset auf, sondern greift mit der steigenden Tonhöhenbewegung auf die gleiche Ressource zurück, die der Schauspieler im vorherigen Transkript als Praktik zur Anzeige von Textunsicherheit genutzt hat. Im Unterschied zum vorherigen Transkript reorientiert die Regieassistentin in dieser Situation ihre visuelle Beteiligungsweise an der MITLESE-Aktivität nicht auf den Schauspieler. Sie kann deshalb nicht visuell wahrnehmen, dass der Schauspieler in seinem *SPIEL* nicht wie in Transkript 34 eingefroren ist. Der Schauspieler befindet sich also noch im *SPIEL* als die Regieassistentin ihren Text REINGIBT. In der Folge überlappt ihre verbale Beteiligungsweise am REINGEBEN mit der verbalen Beteiligungsweise des Schauspielers am SZENISCHEN *SPIEL*. Dieser unterbricht

infolgedessen seine verbale Beteiligungsweise und damit sein SPIEL (Z.006) als sie den überlappten Text noch einmal *in the clear* spricht (Z.008).

Die Regieassistentin behandelt also das Muster „Sprechpause + Häsitations-signal“ als Hinweis auf einen potentiellen *Hänger*. Sie kann sich allerdings nicht vollkommen auf dieses Muster verlassen, da das SZENISCHE SPIEL vom Schauspieler multimodal organisiert ist. Das bedeutet, dass für das SPIEL trotz Ausbleibens einer verbalen Beteiligungsweise nach wie vor per visueller Beteiligungsweise ein *engagement display* seitens des Schauspielers angezeigt werden kann. Um den Hängerhinweis zu überprüfen, muss die Regieassistentin also nicht nur die auditiv, sondern auch die visuell wahrnehmbaren Beteiligungsweisen am SPIEL kontrollieren. Dies tut sie in diesem Transkript nicht, wodurch sie einen *Hänger* unterstellt und im Rahmen der SOUFFLAGE bearbeitet, der für den Schauspieler nicht vorliegt. In der Konsequenz kommt es zum Abbruch der SPIEL-Aktivität, für deren Fortgang die Regieassistentin eigentlich Sorge tragen soll.

b) Abbruch des SZENISCHEN SPIELS nach Bearbeitung eines Nicht-Hängers durch die SOUFFLAGE (Z.009–014): Der unterbrochene Charakter des SPIELS zeigt sich hier darin, dass der Schauspieler aus seinem SPIEL-Rahmen (vgl. Goffman 1974) fällt, indem er seine Körperorientierung auf die Regieassistentin ausrichtet (Abb. 35.2), sie direkt adressiert und mit Nicht-SPIEL-Sprachmaterial ZURECHTWEIST (Z.009–014). Der Regisseur und die Regieassistentin beteiligen sich ebenfalls mit sprachlichem Nicht-SPIEL-Material in dieser Aushandlungssequenz, die als neue Ensembleaktivität anstelle des SZENISCHEN SPIELS relevant wird und zeigen dadurch ihr Verständnis bzgl. der kurzzeitig abgebrochenen SPIEL-Aktivität an (Z.012). Die SOUFFLAGE ist damit aus Teilnehmendenperspektive gescheitert, weil sie den Fortschritt des SPIELS nicht aufrechterhalten hat, sondern sie im Gegenteil so gestört hat, dass sie einen Abbruch des SZENISCHEN SPIELS zur Folge hat. Im Vergleich zur erfolgreichen SOUFFLAGE-Sequenz aus Transkript 34 fällt hier auf, dass die Regieassistenz Text REINGIBT, ohne den Schauspieler anzuschauen (Abb. 35.1). Sie kann deshalb visuell nicht monitoren, dass der Schauspieler weiterhin den Regisseur anschaut und nicht *hängt*.

Im Gegensatz dazu *hängt* der Schauspieler im folgenden Transkript (36) tatsächlich und schaut die Regieassistentin dabei an.⁶⁴ Da diese jedoch im Verlauf der gesamten Sequenz im Textbuch MITLIEST, kann sie a) die visuelle Reorientierung des Schauspielers vom Regisseur auf sie nicht wahrnehmen. In der Folge kommt b) das SPIEL ebenfalls zum Erliegen und der Schauspieler muss mit Textmaterial,

⁶⁴ Der Transkriptausschnitt zeigt das erste Auftreten eines *Hängers* in der beobachteten Produktion.

das außerhalb des Spielrahmens liegt, das REINGEBEN evozieren. Damit zeigt der Transkriptausschnitt zum einen, dass der Schauspieler sich der Regieassistentin per Blickkontakt als *hängend* präsentiert und ihr damit ein *engagement display* anbietet, dass sie im Rahmen der SOUFFLAGE benutzen könnte. Dass sie dieses in der Sequenz nicht nutzen kann, hängt abermals damit zusammen, dass sie ihre visuelle Beteiligungsweise nicht vom LESEN zur monitorierenden Beteiligung am SZENISCHEN SPIEL wechselt.

Transkript 36: SOUFFLAGE „zu spät“



Abb. 36.1: SCM wendet sich an ASS, die LIEST.

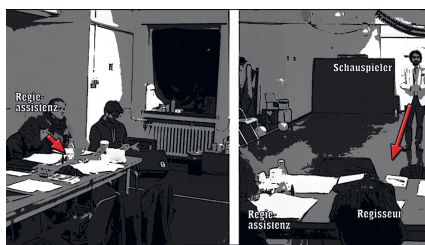


Abb. 36.2: SCM schaut wieder zu REG, während er SPIELT.

```

001  SCM  *aber die jungs sind meistens kerneSUND. (-- )
      ass  *schaut ins Textbuch-->>
002      ja und DANN entscheide ich mich meistens für das probophOL;
003      (0.6)
004  SCM  äh +na (.)JETZ, <Abb. 36.1
      scm  +schaut Richtung ASS -->
005  ASS  und dann stell ich mich noch einmal bei dem + [jungen VOR,  ]
006  SCM                                     [und dann stell]
      scm                                     -->+
      ich mich noch einmal bei den jungen mit meinem NAMen vor,
007      und DUze ihn, <Abb. 36.2

```

a) Muster „Sprechpause + Hässitationssignal“ wird von der Regieassistentin trotz visueller Hängeranzeige des Schauspielers nicht als Hänger behandelt, der im Rahmen der SOUFFLAGE bearbeitet werden könnte (Z.001–004): Auch in diesem Transkript sind die gleichen Marker für *Hänger* zu beobachten: verbale Pausen (Z.003) und Hässitationssignale („äh“, Z.004) mitsamt visueller Adressierung der Regieassistentin (Z.004, Abb. 36.1), die der Schauspieler erst dann wieder auflöst, als sie den Text REINGEGEBEN hat und er damit beginnt, den REINGEGEBENEN Text in sein SPIEL zu integrieren (Z.006, Abb. 36.2).

Im direkten Vergleich mit den vorherigen *Hänger*-Sequenzen markiert der Schauspieler sein Häsitiationssignal *äh* in diesem Transkript prosodisch nicht mit höherem Onset oder steigender Tonhöhenbewegung (Abb. 36.3). Es bewegt sich stattdessen im gleichen Frequenzbereich wie das Ende der vorherigen Äußerung. Auch die Dehnung des Häsitiationssignals fällt in diesem Fall deutlich kürzer aus als in den vorherigen Instanzen. Während die Regieassistentin in den besprochenen Fällen ihren Blick im nächstmöglichen Slot nach Auftreten des Musters *Sprechpause + Häsitiationssignal* auf den Schauspieler richtet, füllt der Schauspieler diesen Slot durch ein explizites Evozieren des REINGEBENS („*na JETZT*“, Z.004). Das bedeutet, dass der Schauspieler das REINGEBEN in derjenigen sequentiellen Position einfordert, die die Regieassistentin in den anderen Fällen für das Monitoring zum visuellen Überprüfen des Hängerhinweises genutzt hat. Denn dass es sich hier nicht um eine kognitive Fehlleistung der Regieassistentin handelt (sie ist nicht aufmerksam, etc.), sondern um ein interaktionales Problem (der Schauspieler hat seinen Hänger weder prosodisch markiert noch der Regieassistentin Zeit zum Reagieren gelassen), zeigt ihre rasche Reaktion auf seine Forderung.

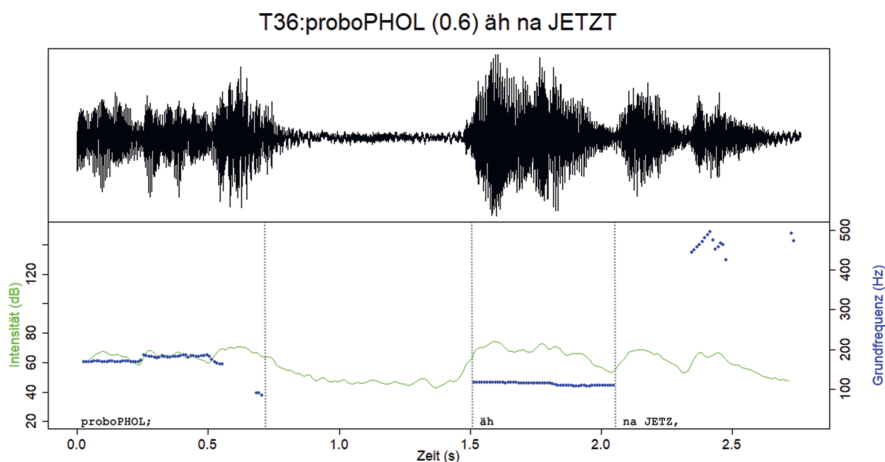


Abb. 36.3: Intensität und Grundfrequenz von SCM während Z.002–004.

b) Abbruch des SPIELS durch den Schauspieler durch Evozieren des REINGEBENS mit Nicht-SPIEL-Material (Z.004–007): Das explizite verbale Evozieren des REINGEBENS mit Nicht-SPIEL-Material („*na JETZT*“, Z.004), ist die Reaktion des Schauspielers auf den fehlenden Blickkontakt mit der Regieassistentin. Diese liefert mit ihrer prompten Reaktion auf diese minimale Aufforderung den benötigten Text (Z.005), was es dem Schauspieler ermöglicht, das SPIEL wiederaufzunehmen (Z.006–007). Dadurch, dass die Regieassistentin so schnell den erforderlichen

Stücktext liefern kann, wird deutlich, dass sie MITGELESEN haben muss. Ihre hinsichtlich des Hängerhinweises „Sprechpause + Häsitiationssignal“ späte Reaktion, ist also vermutlich weniger darauf zurückzuführen, dass sie zu diesem Zeitpunkt nicht auf das gemeinsame Projekt *Spielprobe* fokussiert ist, sondern liegt vermutlich – neben der beschriebenen prosodischen Gestaltung und der interaktionalen Organisation der Aufforderung – auch an der koordinativen Anforderung zwei strukturell inkompatible Aktivitäten, die jeweils eine visuelle Beteiligungsweise benötigen, simultan zu koordinieren. Denn sowohl fehlender Text als auch zu frühes REINGEBEN können den Abbruch des SPIELS nach sich ziehen. Die Regieassistentin trägt diesem Umstand Rechnung, indem sie in der Folge ihre visuelle Beteiligungsweisen an der SOUFFLAGE-Multiaktivität so anpasst, dass sie das Muster „Sprechpause + Häsitiationssignal“ meist prophylaktisch als Hinweise auf *Hänger* behandelt, die sie dann visuell überprüft. Dadurch bleibt das mit diesem Fall illustrierte SPIEL-externe Evozieren des REINGEBENS eher die Ausnahme.⁶⁵

Wie die Analysen der drei SOUFFLAGE-Situationen bereits gezeigt haben, handelt es sich bei der SOUFFLAGE um eine Multiaktivität, die zunächst aus den drei teilweise simultan relevanten Aktivitäten (SPIEL, MITLESEN, REINGEBEN) besteht und von den Beteiligten so organisiert wird, dass der Fortschritt des SPIELS aufrechterhalten werden kann. Wie aus den Interviews der Theaterschaffenden und dem Eintrag in das Handbuch für Regieassistent*innen bereits hervorgeht, stehen Regieassistenzen (dazu gehört auch die Regieassistentin der beobachteten Produktion) vor der Aufgabe, zusätzlich zum MITLESEN des Stücktextes im Textbuch auch geänderte Wörter im Text bzw. bestimmte Gesten der Schauspielenden MITZUSCHREIBEN. Wie solche simultanen Koordinationen der multiplen Einzelaktivitäten MITLESEN und MITSCHREIBEN in SOUFFLAGE-Multiaktivitäten vollzogen werden, wird im Folgenden mithilfe von mobilem Eye-Tracking untersucht.

7.1 Mobiles Eye-Tracking als analytischer Zugriff auf die simultane Koordination multipler Einzelaktivitäten in SOUFFLAGE-Multiaktivitäten

Die Einzelaktivitäten (MIT)LESEN und (MIT)SCHREIBEN greifen neben haptischen Beteiligungsweisen (z. B. dem Führen des Stifts auf dem Papier beim SCHREIBEN oder das Umblättern einer Seite beim LESEN) vor allem auf visuelle Beteiligungs-

⁶⁵ Von insgesamt 67 SOUFFLAGE-Instanzen beinhalten nur 13 das schauspieler*innenseitige Evozieren des Textes.

weisen zurück. Beide Aktivitäten beinhalten dabei unter anderem das Fokussieren von Schrift, etwa wenn beim LESEN das Geschriebene erfasst oder beim SCHREIBEN während des Schreibprozesses das gerade in der Notation Begriffene visuell überprüft werden soll. Diese Ähnlichkeit der visuellen Beteiligungsweisen an den beiden Aktivitäten kann dann zum koordinativen Problem werden, wenn beiden Aktivitäten gleichzeitig Relevanz zugeschrieben wird – was bei der SOUFLAGE der Fall sein kann. Um die Koordination der visuellen Beteiligungsweisen am SCHREIBEN und LESEN in SOUFLAGE-Situationen nachvollziehen zu können, wird im Folgenden von einem Messgerät Gebrauch gemacht, dass für eine Untersuchung simultaner Relevanz visueller Beteiligungsweisen besonders gut geeignet ist: dem mobilen Eye-Tracking.

Auch wenn die kommunikative(n) Funktion(en) der Interaktionsressource *Blick* schon länger Teil des (interaktions-)wissenschaftlichen Interesses ist (Kendon 1967; z. B. Argyle & Cook 1976; Goodwin 1979, 1980a; Streeck 1993, 2014; Sidnell 2006; Rossano 2013), ist im Rahmen des konversationsanalytischen Ansatzes der Zugriff auf die Ressource *Blick* mittels (mobilem) Eye-Tracking⁶⁶ eine vergleichsweise junge Tradition. Die bisher publizierten interaktionsanalytischen Eye-Tracking-Studien lassen sich unter drei übergreifende Forschungsinteressen subsumieren, die sich hinsichtlich ihrer Nähe zu den konversationsanalytischen Kategorien Turn bzw. Turn-Taking oder Sequenz unterscheiden. Analog zum Fokus der ersten konversationsanalytischen Untersuchungen auf Phänomene des Sprecher*innenwechsels (Sacks, Schegloff & Jefferson 1974; Sacks 1992; Schegloff 1996, 2000b) beschäftigt sich der mehrheitlich größte Teil der Eye-Tracking-Studien aktuell mit der Bedeutung von Blicken für das Turn-Taking. Hierzu zählen Analysen der Auswahl des*r nächsten Sprechenden (Auer 2018; Weiß 2018), die Betrachtung von Blickabwendungen als Technik zum Halten eines Turns (Brône et al. 2017), Untersuchungen des Blickverhaltens zur Anzeige von Beteiligung in Gesprächen (Vranjes et al. 2018) sowie Studien zum Blickverhalten bei Sprecher*innenhäsitationen (Weiß & Auer 2016) oder bei Überlappungen (Zima, Weiß & Brône 2019). Das zweite Forschungsinteresse betrachtet die Ressource *Blick* in spezifischen sequenziellen Umgebungen wie in Frage-Antwort-Sequenzen (Holler & Kendrick 2015)

66 Dass in konversationsanalytisch orientierten Studien bislang nur selten stationäres Eye-Tracking eingesetzt wird, lässt sich leicht damit erklären, dass in der Konversationsanalyse nach Möglichkeit keine Laboruntersuchungen angestellt werden und die Interagierenden stattdessen in Umgebungen untersucht werden, die möglichst nah an authentische Alltagssituationen heranreichen. Ausnahmen bilden hierbei die Studien zu Mensch-Agenten-Interaktion von beispielsweise Opfermann & Pitsch (2017) oder Opfermann et al. (2017). Personen, die mobile Eye-Tracking-Brillen tragen, können sich frei im Raum bewegen, während Probanden vor stationären Eye-Tracking-Geräten an ihren Platz gebunden sind.

oder während Korrektur- bzw. Elaborierungssequenzen (Weiß 2019). Im Gegensatz dazu stellt das dritte Forschungsinteresse nicht das Verhältnis von Sprache und Blick in den Fokus, sondern betrachtet, wie Interagierende mithilfe des Blicks geteilte Aufmerksamkeit herstellen. Dazu zählen Studien zur Lokaldeixis (Stukenbrock 2018a, 2018c), Aufmerksamkeit in mobilen Settings (Stukenbrock & Dao 2019) und Untersuchungen zum Blickverhalten im Kontext multimodaler Projektionen (Stukenbrock 2018b).

Die genannten Studien setzen Eye-Tracking zum Zwecke einer fein-graduellen Messung und Rekonstruktion der Augenbewegungen ein, die mit den üblichen Verfahren konversationsanalytischer Untersuchungen nicht möglich wären. Während es in den bisherigen konversationsanalytisch orientierten Arbeiten oftmals ausreicht zu segmentieren, wann eine Person eine andere Person anschaut oder wann sie wegschaut (vgl. Goodwin 1980a), ermöglichen Eye-Tracking-Brillen darüber hinaus einerseits spezifischere Informationen zu sowohl Timing einer Blickbewegung (z. B. der genaue Zeitpunkt, wann der Blick das Gegenüber erreicht) als auch zu den Blickzielen (etwa, wohin eine Person im Detail schaut). Dies lässt eine genauere Beschreibung mit belastbareren Aussagen zur visuellen Orientierung der Teilnehmenden zu, geht aber auch mit einigen method(olog)ischen Herausforderungen einher, die im Folgenden geklärt werden.

Bei den für diese Studie verwendeten Geräten handelt es sich um die mobilen Eye-Tracking-Brillen *Tobii Pro Glasses 2*. Die Samplingrate des Eye-Trackers beträgt 50 Hz, ermöglicht also maximal 50 Datenpunkte pro Sekunde. Der Eye-Tracker verfügt darüber hinaus über eine Szenenkamera, die in der Mitte des Brillenstegs angebracht ist und ein Video in einer Auflösung von 1920x1080p mit 25 Bildern pro Sekunde aufzeichnet. Das ermöglicht es, die Kopf- bzw. Blickrichtung der*s Trägers*in aufzuzeichnen. Aus Gründen der Speicherung und Nachbearbeitung der Daten wurden die Videos der Szenenkamera nachträglich auf 1280x720p heruntergerechnet. Aus dem technischen Aufbau der Eye-Tracking-Brille ergeben sich zwei Anwendungsmöglichkeiten, deren Kombination sich anbietet, die aber methodologisch sauber getrennt werden sollten: den Einsatz der Eye-Tracking-Brille als Kopfkamera einerseits und als Messgerät der Augenbewegungen andererseits (Pitsch & Krug in prep.). Die Daten der Szenenkamera können Forschenden dabei helfen die emische Perspektive des*r Eye-Tracking-Brillenträgenden einnehmen und die Interaktion aus deren Sicht verfolgen. Die Eye-Tracking-Brille als Kopfkamera zu verwenden, ermöglicht es bei der Untersuchung der gleichzeitigen Relevanz visueller Beteiligungsweisen beim **LESEN** und **SCHREIBEN** während der **SOUFFLAGE** zu erfassen, *was* die Regieassistentin **LIEST**, *was* sie **SCHREIBT** und *wann* sie **SCHREIBT** (z. B. wann sie den Stift aufsetzt und wann sie ihn bewegt). Mithilfe der Kopfkamera kann darüber hinaus

ein analytischer Zugriff auf die Organisation ihres Arbeitsplatzes erfolgen, der die Positionen von Text- bzw. Regiebuch, des Stifts in ihrer Hand, des Einsatzes ihrer Hände und der Verortung von Schauspielerin und Schauspieler zueinander auf der Bühne beschreiben kann. Die zweite Anwendungsmöglichkeit für Eye-Tracking-Brillen ist die eines Messgeräts. Wie bei jedem Messgerät sollte vorher definiert werden, was es eigentlich messen kann (und was nicht). Denn auch wenn es zunächst kontraintuitiv erscheinen mag, wird im Weiteren deutlich werden, dass das Messgerät Eye-Tracking-Brille paradoxerweise nicht misst, wohin eine Person schaut: „First, let us make clear that we cannot know where a human is looking. Even when a participant says she looks at a point, the centre of the fovea can be slightly misaligned” (Holmqvist, Nyström & Mulvey 2012: 48). Stattdessen werden zunächst 50 Datenpunkte pro Sekunde erfasst, die auf eine zweidimensionale Fläche (im vorliegenden Fall das Bild der Szenenkamera) aufgetragen werden. Gemessen wird also nicht der Blick, sondern die Position der Pupille, die mit dem Szenenkamerabild korreliert wird. Da der menschliche Blick keine Summe von Datenpunkten darstellt, bieten die meisten Eye-Tracking Hersteller Softwarelösungen zur Visualisierung der Datenpunkte an, mit denen ein sog. *Eye Cursor* in Form eines farbigen Kreises generiert werden kann, der auf das Bild der Szenenkamera gelegt wird. Um daraus verwertbare Blickdaten für die Analyse zu gewinnen, bedarf es anschließend einer (möglichst standardisierten) Interpretation der Daten. Aus diesem Grund wurden in der Psychologie, in der Eye-Tracking häufig unter kontrollierten Laborbedingungen eingesetzt wird (z. B. Frank et al. 2013; Kurzhals et al. 2017; Rayner 2009; Taylor & Taylor 1983), spezielle Analysekonzepte entwickelt. Eines dieser Konzepte, das im Folgenden Anwendung finden wird, sind die *Areas of Interest* (AOI). Bei diesen handelt es sich um Bereiche, in denen ein Stimulus platziert wird, der die Forschenden interessiert. Erreicht ein gewisser Schwellenwert an Datenpunkten eines Teilnehmenden diesen Bereich, werden die Blickbewegungen untersucht, die zum einen zu diesem Bereich geführt und die zum anderen innerhalb des Bereichs stattgefunden haben (Holmqvist et al. 2011: 187). Im vorliegenden Fall sollen die koordinativen Blickbewegungen innerhalb der SOUFFLAGE untersucht werden. Von Interesse sind daher alle Blicke zu und innerhalb folgender AOIs: *AOI Schauspielerin* und *AOI Schauspieler*, denen die Regieassistentin den Text REINGIBT. Relevant für die Multiaktivität SOUFFLAGE ist ebenfalls das vor ihr liegende Buch mit der aktuellen Stückfassung. Zum besseren Verständnis wird die linke Seite dieses Buchs, auf dem der Stücktext zu LESEN ist, als *AOI Textbuch* bezeichnet und die leere rechte Seite, auf die die Regieassistentin Regieanmerkungen SCHREIBT, als *AOI Regiebuch* gekennzeichnet. Da die Messgenauigkeit der Eye-Tracking-Brillen abnimmt, je weiter sich eine AOI vom

Kalibrierungspunkt des Eye-Trackers entfernt (vgl. Holmqvist et al. 2011: 128), müssen die Größen der *AOIs* dementsprechend angepasst werden. Die Eye-Tracker in den vorliegenden Daten wurden auf etwa 60 Zentimeter Abstand kalibriert. Die Entfernung der Eye-Tracking Brille zum Text- und Regiebuch beträgt etwa 40 Zentimeter, während Schauspieler und Schauspielerin ca. fünf Meter vor der Regieassistentin stehen. Das bedeutet, dass Blicke in die *AOIs* *Schauspielerin* und *Schauspieler* größere Ungenauigkeit aufweisen, als die zu und in den *AOIs* *Text-* bzw. *Regiebuch*. Als Konsequenz daraus müssen die *AOIs* für *Schauspieler* und *Schauspielerin* größer angelegt werden als die von *Text-* und *Regiebuch*. Bei einer Auflösung von 1280x720 Bildpunkten der Szenenkamera ergeben sich als *AOI*-Größen für *Schauspieler* und *Schauspielerin* perspektivisch zweidimensionale Bereiche mit 200x400 Bildpunkten pro *AOI* (Abb. C.1). Für die *AOIs* *Text-* und *Regiebuch* ergeben sich *AOIs* mit 520x620 Bildpunkten, die perspektivisch dreidimensional angepasst wurden (Abb. C.2).



Abb. C.1: AOIs von „SCM“ und „SCW“.



Abb. C.2: AOIs von „Textbuch“ und „Regiebuch“.

Eine *AOI* gilt als getroffen (sog. *AOI Hit*), sobald mindestens eine Fixierung in den *AOI*-Bereich gefallen ist. Unter einer Fixierung versteht man die – von anatomischen Einschränkungen des menschlichen Auges abgesehen – vergleichsweise statische Augenbewegungen von 150 bis 600 ms Dauer, mit denen Menschen Informationen über ihre Umwelt einholen können:

Fixations are eye movements that stabilize the retina over a stationary object of interest. [...] Miniature eye movements that effectively characterize fixations may be considered noise present in the control system (possibly distinct from the smooth pursuit circuit) attempting to hold gaze steady. This noise appears as a random fluctuation about the area of fixation, typically no larger than 5° visual angle. (Duchowski 2007: 46)

In den Transkripten wird der Eintritts- und der Austrittszeitpunkt eines solchen *AOI Hits* annotiert. Sakkaden (schnelle Blickbewegungen zwischen zwei Fixationen, häufig zwischen 30 bis 80 ms Dauer, vgl. Holmqvist et al. 2011: 23) innerhalb der *AOIs* werden hingegen nicht separat notiert. Annotiert werden somit primär die Blickbewegungen zwischen den *AOIs*, aber nicht die Blickbewegungen selbst.

Dies ermöglicht zum einen den angemessenen Umgang mit den Messungenauigkeiten des Eye-Trackers und resultiert zum anderen in lesbareren Transkripten, bei gleichzeitig für die vorliegende Fragestellung fortbestehender fein-gradueller Genauigkeit bei der Beschreibung von Blickbewegungen.

Daraus resultiert die Frage, ob man bei so großen *AOIs* mit lediglich einem *AOI Hit* von einer Fixation überhaupt darauf schließen kann, dass die betreffende Person das Blickobjekt innerhalb der *AOI* ausreichend wahrgenommen hat? Diese Frage kann aus den folgenden fünf Gründen bejaht werden. Zum ersten konnten bereits Velichkovsky, Pomplun & Rieser (1996) zeigen, dass Menschen oftmals lediglich die Ränder von Objekten erfassen, um diese in der Gänze erkennen zu können („Gestaltsehen“). Deshalb muss eine Fixierung, die scheinbar außerhalb eines Blickziels erfolgt, keine Messungenauigkeit sein, sondern dem Erfassen einer Gestalt dienen (zu sehen auf Abb. C.1). Zum zweiten stehen menschliche Augen selbst bei Fixationen nie still. Scheinbar „springende“ Augenbewegungen müssen somit keine Messfehler sein, sondern können dem Stabilisieren der Augen dienen (vgl. Duchowski 2007: 46). Auch der dritte Grund betrifft die kontinuierlichen, unsteten Bewegungen der Augen. Wie Harezlak, Kasprowski & Stasch (2014: 1076) zeigen, treffen Augen nach Blickwechseln zu einem neuen Blickziel dieses oftmals nicht, was eine neue Fixation nach sich zieht. *AOIs* größer anzulegen als ihre Blickobjekte, die sie beinhalten, kann demnach eine Methode sein, um mit den biologischen Gegebenheiten des menschlichen Auges umzugehen. Dass eine Fixation bereits ausreicht, um einen *AOI Hit* anzunehmen, hat Graef (2007: 184) für die Unterscheidung zwischen Objekten und deren Kategorien zeigen können: „Single-fixation perception is sufficient to make a low-level discrimination“. Das bedeutet, dass Menschen mithilfe einer singulären Fixation bereits kognitiv wenig anspruchsvolle Verschiedenheiten feststellen können. Da sich die *AOIs* im vorliegenden Fall über die sechs Wochen des Probenprozesses nicht grundlegend verändern, kann man davon ausgehen, dass die Regieassistentin die Unterscheidung, ob es sich zum Beispiel um den Schauspieler oder die Schauspielerin handelt, auf Grundlage eines solchen singulären Fixierungsblicks treffen kann. Das fünfte Argument für die Entscheidung zu großen *AOIs* lässt sich mit den technischen Einschränkungen der Eye-Tracking-Brillen begründen. Unter optimalen Bedingungen (vgl. Tobii Pro 2007) beträgt die *Accuracy* (Abweichung des gemessenen zum „echten“ Blickziel, vgl. Holmqvist, Nyström & Mulvey 2012: 45–46) der *Tobii Pro Glasses 2* zwischen 0,3° bis 1,1°. Bei großen Blickwinkeln (über 15° vom Kalibrierungspunkt entfernt) erhöht sich diese Abweichung auf durchschnittlich 3,05°. Letzteres wird besonders dann relevant werden, wenn die Regieassistentin bei der Beobachtung der Schauspielenden nur knapp unter den Brillenrand schaut, um sich gleich wieder auf das Textbuch zurückzuorientieren. Das bedeutet, dass *AOIs* scheinbar nicht getroffen werden, wenn der Blickwinkel

einen Schwellenwert von über 15° in Bezug zum Kalibrierungspunkt übersteigt. Da die *Precision* (Konstanz der Abweichung) laut Herstellertest (Tobii Pro 2007: 6) lediglich zwischen $0,05^\circ$ und $0,62^\circ$ Abweichung liegt (also nur eine geringe Streuung der Datenpunkte aufweist), ist eine Ausweitung der *AOIs* um ca. 3° eine gangbare Methode, um mit diesen technischen Schwierigkeiten umzugehen. Demnach gelten *AOIs* auch dann noch als getroffen, wenn die Abweichung des Blickpunkts zum Blickziel unter 3° liegt.

Wie aus diesen Punkten hervorgeht, ermöglichen große *AOIs* sowohl mit den technischen Einschränkungen der Eye-Tracker als auch mit den anatomischen Limitierungen des menschlichen Auges so umzugehen, dass Mikroanalysen der Interaktionen möglich werden. Trotz alledem können die angelegten *AOIs* lediglich interpretative Näherungswerte sein. Eine Annotation „liest im Textbuch“ wird beispielsweise lediglich dadurch möglich, dass der Blick für mindestens eine Fixation in die *AOI Textbuch* fällt und der *Eye Cursor* „hüpfende“ Bewegungen entlang der Zeilen erkennen lässt, so wie es aus der (psychologischen) Leseforschung (Taylor & Taylor 1983; Rayner 2009; Frank et al. 2013) bekannt ist. Während dort allerdings Eye-Tracker mit 1000Hz (Wolfer 2016) verwendet werden, hat die im Rahmen dieser Studie benutzte Eye-Tracking-Brille nur 50Hz zur Verfügung. Damit kann angenommen werden, dass die Regieassistentin auf der aufgeschlagenen Seite LIEST bzw. sie zumindest visuell SCANNT, aber nicht welches Wort sie gerade visuell erfasst. Ähnlich verhält es sich bei Annotationen wie „schaut auf Stift“ (wie in Abb. C.2). Die Nähe des Blickziels zur kalibrierten Entfernung ließe eine gute *Accuracy* vermuten und damit so gelagerte Aussagen zu. Eine solche Annotation ist zwar einerseits für das Verständnis des koordinativen Geschehens hilfreich und wird daher auch im Transkript aufgenommen. Andererseits ist an diesem Punkt lediglich der *AOI Hit Textbuch* messtechnisch gesichert, weshalb Fixierungen dieser Art zwar beschrieben, aber keine analytischen Schlüsse daraus gezogen werden können. Ebenfalls aufgrund der Nachvollziehbarkeit des visuellen Geschehens aufgenommen, aber analytisch aufgrund des Phänomens der Sakkadenblindheit (Einschränkung des Wahrnehmungsvermögens während sakkadischer Blickbewegungen, vgl. Geise 2011: 169–170) irrelevant, sind die sakkadischen Blickwechsel zwischen den *AOI Hits*. Diese werden mit „...“ annotiert und geben hier lediglich Aufschluss darüber, wann eine *AOI* verlassen und die nächste visuell ausgewählt wird. Liegt kein *AOI Hit* vor (z. B. wenn über oder unter die Brille geschaut wird), greift die Annotation auf die Eye-Tracking-Brille als Kopfkamera zurück. In solchen Fällen wird „schaut in Richtung xy“ annotiert, um anzuzeigen, dass möglicherweise ein *AOI Hit* vorliegt, der aber aufgrund technischer Limitierung nicht gemessen werden kann.

7.2 Verfahren der Bearbeitung gleichzeitig relevanter multipler Einzelaktivitäten in SOUFFLAGE-Multiaktivitäten

Im koordinativen Gefüge einer SOUFFLAGE-Multiaktivität können die Einzelaktivitäten LESEN und SCHREIBEN als Teil-Aktivitäten der Multiaktivität gleichzeitig relevant werden. Beide Aktivitäten sind miteinander strukturell inkompatibel, da beide eine visuelle Beteiligungsweise von den Teilnehmenden erfordern. Werden strukturell inkompatible multiple Aktivitäten für Teilnehmende gleichzeitig relevant, können sie von den Interagierenden im Rahmen von Aktivitätsabbrüchen seriell koordiniert werden (vgl. Kap. 5). Wenn Theaterschaffende jedoch den Fortschritt des Projekts *Spielprobe* während SOUFFLAGE-Situationen aufrechterhalten wollen, stellen Aktivitätsabbrüche keine geeigneten Koordinationsverfahren dar, da bei der SOUFFLAGE auch strukturell inkompatible multiple Aktivitäten eine simultane Koordinierung durch die Beteiligten erfordern. Wie Interagierende mit dieser Anforderung der gleichzeitigen Relevanz strukturell inkompatibler Einzelaktivitäten umgehen, soll in diesem Abschnitt anhand einer Kollektion von vier Fällen (Transkripte 37–40) analysiert werden. Dabei werden zunächst solche Fälle betrachtet, in denen die Regieassistentin ihre Beteiligungsweisen prophylaktisch auf potentielle *Hänger* ausrichtet, sich aber stets gegen das REINGEBEN entscheidet und dadurch anzeigt, dass sie für die jeweiligen Situationen keine im Rahmen einer SOUFFLAGE zu bearbeitenden *Hänger* annimmt. Fälle, in denen es zusätzlich zur simultanen Koordination der Einzel-Teil-Aktivitäten der SOUFFLAGE-Multiaktivität tatsächlich zum REINGEBEN durch die Regieassistentin kommt, werden in Abschnitt 7.3 besprochen.⁶⁷ Die Kollektion ist so aufgebaut, dass zunächst Fälle präsentiert werden, in denen strukturell inkompatible Einzelaktivitäten ZEICHNEN bzw. SCHREIBEN und LESEN koordiniert werden (Transkript 37 & 38), bevor zusätzlich das visuelle Monitoren der Ensembleaktivität SZENISCHES SPIEL ko-relevant wird (Transkript 39 & 40). Die Analysen geben einen Einblick in die koordinativen Praktiken, mit denen Teilnehmende die Teil-Aktivitäten der SOUFFLAGE-Multiaktivität im Rahmen des aktuellen gemeinsamen Projekts priorisieren. Im ersten Transkript wird ein Verfahren besprochen, bei dem Beteiligte die Bearbeitung einer der Aktivitäten einer anderen vorziehen, z. B. indem zuerst eine Skizze GEZEICHNET wird, um dann wieder zum MITLESEN überzugehen (Transkript 37). Gleichzeitige Relevanz der Einzelaktivitäten kann aber auch mit einer gleichzeitigen Bearbeitung einhergehen, sodass Teilnehmende SCHREIBEN,

⁶⁷ Darin unterscheiden sich die SOUFFLAGE-Fälle in 7.3 von den SOUFFLAGE-Fällen, die zu Beginn des Kapitels betrachtet wurden, in denen lediglich MITLESEN und REINGEBEN als relevante Teil-Aktivitäten der SOUFFLAGE-Multiaktivität von der Regieassistentin koordinativ bearbeitet wurden.

während sie simultan MITLESEN (Transkript 38). Diese gleichzeitige Bearbeitung lässt sich in den vorliegenden Daten auch beobachten, wenn die Regieassistentin ihre SCHREIB-Aktivität so organisiert, dass sie gleichzeitig beim SCHREIBEN das Geschehen auf der Bühne visuell monitoren kann (Transkript 39). Im koordinativ aufwendigsten Fall dieser Kollektion (Transkript 40) vollzieht die Regieassistentin die SCHREIB- und LESE-Aktivitäten gleichzeitig, während sie simultan das SPIEL der Schauspielenden monitort.

Mit Ausnahme von Transkript 37, das eine SOUFFLAGE-Multiaktivität aus der 21. Probe zeigt, stammen alle anderen in diesem Kapitel diskutierten Fälle aus der 13. Probe. Bei der 21. Probe sind die Theaterschaffenden nur noch wenige Tage von der Premiere entfernt und die Schauspielenden sind dementsprechend schon deutlich textsicherer als noch sieben Proben zuvor. In der Folge sind *Hänger* hier seltener, was es der Regieassistentin erlaubt, eine Skizze der szenischen Konstellation in das Regiebuch zu ZEICHNEN, ohne gleichzeitig MITLESEN zu müssen. Dies organisiert sie so, dass sie zunächst a) einen Hinweis auf einen potentiellen *Hänger* des Schauspielers visuell überprüft und erst dann b) mit dem ZEICHNEN EINER SKIZZE beginnt, als dieser *Hänger* vom Schauspieler überwunden ist.

Transkript 37: Separate Bearbeitung der gleichzeitig relevanten Einzelaktivitäten ZEICHNEN und MITLESEN



Abb. 37.1: ASS schaut zu SCM.

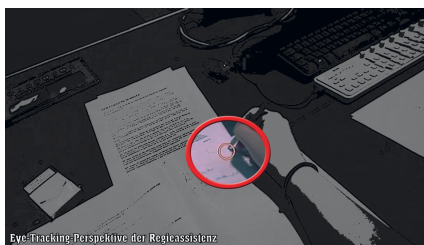


Abb. 37.2: ASS ZEICHNET Skizze der Bühne mit SCW & SCM.

```

001  SCM  *ja und ich mach als narkotiseur ein bisschen äh:*(0.4)
      zau*berei;
      ass *liest im Textbuch-----*.....
          ...*schaut SCM an-->
002      also die jungs kommen (.) in die schLEUse, (-)
003      und ich mach aus lustigen gesich*tern- (-)* ←Abb. 37.1
      ass ----->*.....*
```

```

004      *äh aus          *aus äh* einmalhandschuhen lustige ge*SIChter;*
    ass  *Blick Regiebuch*.....*schaut SCM an-----*.....*
005      **die uschi (--) die lagert dann die jungs UM, ←Abb. 37.2
    ass  *schaut auf Regiebuch----->
        +zeichnet Skizze von SCW & SCM ins Regiebuch-->
006      und bringt sie in den vorbereitungsRAUM;
007      dort checken wir die akte noch mal kurz auf allerGIEen und so,+
    ass                                     ----->+
008      *aber* eigentlich sind die jungs alle kerngeSUND; ←Abb. 37.3
    ass  *....*liest im Textbuch----->
009      na ja (-) und dann entscheide ich mich meistens fürs
        probu*PHOL* als narkose[mittel; ] ←Abb. 37.4
010  SCW                                  [ich setze] zusätzlich zur (...)
    ass  -->*....*schaut zu SCW----->>

```

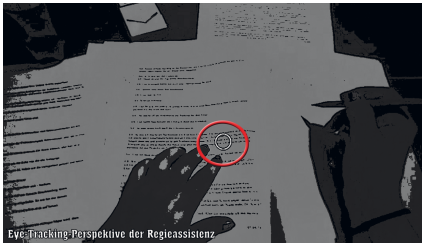


Abb. 37.3: ASS Liest im Textbuch.



Abb. 37.4: ASS schaut zu SCW.

a) Muster „Sprechpause + Häsitiationssignal“ wird von der Regieassistentin als Hinweis auf einen potentiellen Hänger behandelt, der ihre visuelle Beteiligungsweise am SZENISCHEN SPIEL erfordert (Z.001–005): Der Schauspieler und die Schauspielerin sind im Verlauf der gesamten Sequenz über in die Ensembleaktivität des SZENISCHEN SPIELS involviert, in dessen Rahmen sie Stücktext realisieren (Z.001 & Z.010). Die Regieassistentin richtet ihre monitorende Beteiligungsweise am SPIEL und die intrapersonelle Koordination der Einzelaktivitäten ZEICHNEN bzw. SCHREIBEN jeweils interpersonell am SPIEL aus. Erkennbar wird dies daran, dass die Regieassistentin zunächst solange im Text MITLIEST, bis der Schauspieler ein Häsitiationssignal realisiert, auf das eine verbale Pause folgt (Z.001). Die Regieassistentin schaut daraufhin auf und monitort den Schauspieler visuell (Abb. 37.1). Erst als dieser weiter im Text fortfährt (Z.002) und somit kein *Texthänger* vorliegt, den die Regieassistentin durch das REINGEBEN des fehlenden Texts bearbeiten müsste, senkt sie ihren Blick wieder auf das Buch. Die Regieassistentin zeigt damit eine Orientierung an dem zu Beginn dieses Kapitels (Transkripte 34–36) bereits etablierten Muster „Sprechpause + Häsitiationssignal“, um ihr auditives Monitoring der verbalen Beteiligungen der Schauspielenden in ein

visuelles Monitoring der körperlichen Beteiligungsweisen des Schauspielers am SZENISCHEN SPIEL zu transformieren und somit auf weitere Anzeichen für *Hänger* (z. B. Blickkontakt mit ihr oder Einfrieren in den Bewegungen) zu überprüfen. Erst als sie keinen *Hänger* annimmt, geht sie wieder zum auditiven Monitoring des SPIELS über und verwendet ihren Blick als visuelle Beteiligungsweise für Aktivitäten, die diese zur Bearbeitung erfordern wie z. B. das MITLESEN. Allerdings kehrt ihr Blick nicht ins Textbuch zurück, sondern fällt auf das Regiebuch (Z.003). Wie sich im Folgenden zeigen wird, könnte dieser Blick bereits Teil einer Aktivitätsplanung sein, die nur wenig später im ZEICHNEN einer Skizze münden wird. Es kommt an dieser Stelle allerdings nicht zum ZEICHNEN, was mit der Priorisierung der SPIEL-Aktivität, die die Regieassistentin vermutlich konstant auditiv monitort, zusammenhängen könnte. So orientiert die Regieassistentin den Blick ins Regiebuch sofort wieder auf den Schauspieler um, wodurch sie die Startphase der ZEICHNEN-Aktivität abbricht, als der Schauspieler abermals mittels dem Nicht-Stücktext-Material „äh“ als Häsitiationssignal und verdoppelten Wörtern „äh aus aus äh“ (Z.004) eine Wortsuche (Birkner 2008) und damit aus Perspektive der Regieassistentin einen potentiellen *Hänger* anzeigt. Dass ihre visuelle Beteiligungsweise eng an das *engagement display* des Schauspielers bzgl. des SZENISCHEN SPIELS gebunden ist, zeigt sich, als sie den Blick wieder auf das vor ihr liegende Buch senkt, kurz nachdem der Schauspieler selbstständig im Text fortfährt und dadurch deutlich macht, dass kein *Hänger* vorliegt.

b) ZEICHNEN DER SKIZZE wird via haptischer & visueller Beteiligungsweisen realisiert, während die LESE-Aktivität durch eine haptische Fortsetzungsprojektion relevant gehalten und das SZENISCHE SPIEL weiterhin auditiv gemonitort wird (Z.005–010): Die Regieassistentin fokussiert abermals das Regiebuch (Z.005) und beginnt eine Skizze von der Bühne zu ZEICHNEN, auf der sie die Position von Schauspielerinnen und Schauspielern auf der Bühne notiert (Abb. 37.2). Sie nutzt dazu sowohl haptische als auch visuelle Beteiligungsweisen, sodass sie an dieser Stelle nicht LESEN kann, während sie ZEICHNET. Das bedeutet, dass sie erst nach Abschluss dieser ZEICHNEN-Aktivität (Z.007) die weiterhin relevante MITLESE-Aktivität wieder aufnehmen kann (Z.008). Wie anhand Abb. 37.3 gut zu erkennen ist, nutzt die Regieassistentin ihre linke Hand, um eine Art Raster zu erzeugen. Dieses hilft ihr dabei, die aktuelle Textzeile wiederzufinden, wenn sie den Blick auf die Schauspielenden oder – wie in diesem Fall – auf das Regiebuch gerichtet hat und mit dem Blick schnell wieder zur aktuellen Textzeile zurückkehren will. Das Handraster stellt eine der zentralen Praktiken dar, mittels derer sie die LESE-Aktivität relevant hält, wenn sie die visuelle Beteiligungsweise für andere ko-relevante Aktivitäten (z. B. SZENISCHES SPIEL oder ZEICHNEN bzw. SCHREIBEN) verwendet, die ebenfalls eine visuelle Beteiligungsweise erfordern. Mittels der Hand als Raster lässt sich darüber

hinaus eine Fortsetzungsprojektion (vgl. Kap. 5) der LESE-Aktivität erkennen. Die Bearbeitung der ZEICHEN-Aktivität hat hier damit nur kurzzeitig Vorrang vor der LESE-Aktivität. Sobald die Skizze abgeschlossen ist, wechselt die Regieassistentin den Blick wieder auf das Textbuch. Die Eye-Tracking Daten zeigen hier nur wenig Streuung um das Blickziel, was die Vermutung nahelegt, dass die Regieassistentin nach Abschluss der ZEICHEN-Aktivität sofort diejenige Textzeile LIEST, die parallel im SZENISCHEN SPIEL vollzogen wird. Somit kann man davon ausgehen, dass die Regieassistentin das auditive Monitoring des SPIELS auch während des ZEICHNENS aufrechterhält. Dass die Regieassistentin antizipierend (und nicht nur rezipierend) MITLIEST, wird deutlich, als die Regieassistentin ihren Blick auf die Schauspielerin richtet (Abb. 374), noch bevor diese den im Textbuch festgelegten Sprecher*innenwechsel vollzieht (Z.010). Dem MITLESEN kommt dadurch innerhalb der SOUFFLAGE-Multiaktivität eine zentrale Stellung als eine Art *Pivot* (Betz 2008) zu, wenn die Regieassistentin das SPIEL beim LESEN auditiv monitort und die LESE-Aktivität so organisiert, dass sie diese während des ZEICHNENS aktiv halten kann.

Die Regieassistentin bearbeitet in dieser Sequenz die gleichzeitige Relevanz der für die SOUFFLAGE notwendigen Aktivitäten mittels verschiedener priorisierender Verfahren. Da das SZENISCHE SPIEL kontinuierlich abläuft und im Sinne der *nextness* des gemeinsamen Projekts aufrechterhalten werden muss, organisiert sie alle Einzelaktivitäten so, dass diese jederzeit zugunsten des SPIELS abgebrochen werden können. Das zeigt sich am deutlichsten anhand der MITLESE-Aktivität, die den Fortschritt des SPIELS antizipierend verfolgt und jeweils dann unterbrochen wird, sobald die Aufrechterhaltung des SPIELS in Form von *Hängern* in Gefahr ist. Die Regieassistentin begegnet dieser Anforderung damit, dass sie ihre linke Hand als Lesehilfe nutzt, mit der sie für sich die jeweils aktuelle Textzeile markiert, was es ihr erlaubt, die LESE-Aktivität nach einem *Hänger* rasch wieder aufnehmen zu können. Aber auch das ZEICHNEN der Skizze lässt eine solche Ausrichtung auf den SPIEL-Verlauf erkennen. So scheint die Regieassistentin die Skizze bereits früher umsetzen zu wollen (Z.004), bricht dieses Vorhaben aber sofort nach der Wortsuche (als Hinweis auf einen potentiellen *Hänger*) des Schauspielers ab. Sie nimmt diese Aktivität erst wieder auf und setzt sie mit ihrer rechten Hand um (Z.005), als für sie keine potentiell für den Verlauf des SPIELS kritische Situation zu erkennen ist. Mit Blick auf die Priorisierung der Aktivitäten durch die Regieassistentin lässt sich die Koordination der SOUFFLAGE-Aktivitäten in der folgenden Relation beschreiben: SPIEL > MITLESEN > ZEICHNEN

Diese Relation stellt nicht nur den Grad der Beteiligungsmöglichkeit an der jeweiligen Aktivität dar, sondern auch den Rang der Priorisierung innerhalb des Projekts *Spielprobe* aus Sicht der Regieassistentin. Je weniger Einfluss sie auf eine Aktivität nehmen kann, desto größere Priorität schreibt die Regieassistentin der

jeweiligen (Teil-)Aktivität im Rahmen der Multiaktivität zu. Im Gegenzug sind diejenigen Aktivitäten mit hoher Priorität solche Aktivitäten, die enger mit dem Projekt *Spielprobe* verbunden sind. Auf das SZENISCHE SPIEL kann die Regieassistentin im Rahmen der SOUFFLAGE nur dann Einfluss nehmen, wenn ein *Hänger* angezeigt wird und sie Stücktext REINGIBT. Ihre sonstigen Beteiligungsweisen an dieser Ensembleaktivität sind primär auditiv-visuell monitorent und in Hinblick auf ihre Einzelaktivitäten koordiniert. MITLESEN ist daher eine Einzelaktivität, die nur durch die Regieassistentin in Relation zum SPIEL hervorgebracht wird und die zugunsten der Bearbeitung eines *Hängers* im SPIEL zurückgestellt wird, worauf die Regieassistentin ihre Hand als Leseraster nutzt. Darüber hinaus ist die (MIT) LESE-Aktivität zu einem großen Teil vom Fortschritt des SPIELS abhängig. Die Regieassistentin LIEST den Stücktext vermutlich ungefähr in der Geschwindigkeit und an der Position, wie die Schauspielenden ihn im SPIEL realisieren. Beim antizipierenden LESEN (Z.010) ließe sich vermuten, dass die Regieassistentin ein wenig schneller liest, als die Schauspielenden sprechen. Diese Aussage kann allerdings mit den Eye-Tracking-Daten nicht belegt werden (vgl. 7.1). Als gesichert kann hingegen gelten, dass die Regieassistentin zum Ersten auf derselben Seite im Textbuch LIEST, auf dem auch der Text der Schauspielenden geschrieben steht und zum Zweiten, dass sie ihren Blick oft auf diejenigen Schauspielenden richtet, die laut Textbuch als nächstes sprechen werden. Dies ermöglicht ihr ein visuelles Monitoring von potentiellen *Hängern* bevor das Muster „Sprechpause + Häitationssignal“ schauspieler*innenseitig realisiert wurde. Damit wird deutlich, wie eng verbunden die Regieassistentin das MITLESEN mit dem SZENISCHEN SPIEL vollzieht. Im Gegensatz dazu organisiert die Regieassistentin das ZEICHNEN der Skizze als weitestgehend autonom vom SPIEL. Zwar ist auch diese Aktivität dem SPIEL untergeordnet und wird abgebrochen, sobald der Fortschritt des SZENISCHEN SPIELS gefährdet ist, dennoch kann die Regieassistentin hier in ihrem eigenen Tempo bestimmen, ob und wann sie die Skizze ZEICHNET – zumindest solange kein *Hänger* auftritt. Die Bearbeitung der Einzelaktivitäten MITLESEN und ZEICHNEN innerhalb der SOUFFLAGE wird in diesem Fall dadurch möglich, da die beiden strukturell inkompatiblen Aktivitäten zwar gleichzeitig relevant sind (und deren Relevanz auch durchgängig aufrechterhalten wird), sie aber in Bezug auf ihre Bearbeitung unterschiedliche Prioritäten genießen, die sich in diesem Fall aus der Nähe/Ferne zum SZENISCHEN SPIEL ergeben. Die Regieassistentin kann deshalb eine der Aktivitäten (MITLESEN) pausierend zurückstellen und sich an der anderen Aktivität (ZEICHNEN) visuell und haptisch beteiligen.

Auch im folgenden Beispiel (Transkript 38) sind strukturell inkompatible Einzelaktivitäten (MITLESEN und SCHREIBEN) für die Regieassistentin parallel zum SZENISCHEN SPIEL ko-relevant, werden aber im Gegensatz zum vorherigen Transkript (37) nicht separat, sondern simultan bearbeitet. Diese simultane Bearbei-

tung der gleichzeitig relevanten Aktivitäten im Rahmen der SOUFFLAGE drückt sich darin aus, dass die Regieassistentin a) zuerst überprüft, ob es sich bei einer längeren Sprechpause um ein Anzeichen für einen *Hänger* handelt und erst danach b) dazu übergeht, die strukturell inkompatiblen Aktivitäten SCHREIBEN und MITLESEN simultan zu koordinieren. Dies leistet sie in dem Transkriptausschnitt dadurch, dass sie die SCHREIB-Aktivität größtenteils ohne visuelle und nur per haptischer Beteiligungsweise *teil-autonom* vollzieht, während sie den Fortschritt des SZENISCHEN SPIELS mit dem im Textbuch Geschriebenen audio-visuell monitort und miteinander abgleicht.

Transkript 38: Simultane Bearbeitung der gleichzeitig relevanten Einzelaktivitäten SCHREIBEN und MITLESEN

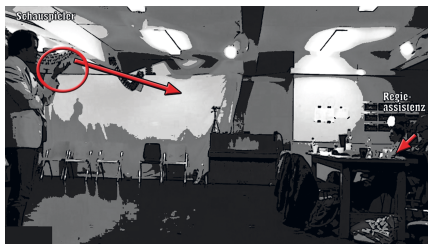


Abb. 38.1: SCM schaut gestikulierend ASS an.



Abb. 38.2: ASS SCHREIBT „(4)“ ins Textbuch.

```

001  SCM  *warum MACHen wir das* noch* mal,
      ass  *liest im Textbuch---*.....*schaut zu SCM-->
002  SCW  für* (Name* der Figur);
      ass  -->*.....*liest im Textbuch-->
003      (0.5)*(0.2)*(0.3)
      ass  ---->*.....*schaut SCM an-->
004  SCM  <<pp>für (Name der Figur);>
005      (5.0)
006  SCM  und * die Risi*ken,%<<p>=was?> <Abb. 38.1
      ass  --->*.....*liest im Textbuch-->
      scm  %schaut zu ASS, streckt Hand aus-->
007  SCW  <<ff>der is% grade mit +zweihundert SACHen mit+*onkel (Name der
      Figur)* auf der ah ZWEI  + unterwegs;> <Abb. 38.2
      scm  ----->%
      ass  +schreibt „(6)“ in TB--+
          --->*.....
          .....*schaut ins Regiebuch----->
          +schreibt „(6) Wiederholung“-->

```

```

008 SCW <<p>is das* nich viel geFÄHRlicher,> ←Abb. 38.3
    ass .....*liest im Textbuch----->
009 (1.0)*+(0.2)* (0.2) *(0.1)*(0.2)
    ass ---->*.....*schaut SCW an*.....*schaut SCM an-->
    ---->+
010 SCM das is doch ne richtige* oh *!PE!; ←Abb. 38.4
    ass ----->*...*liest im Textbuch-->>

```

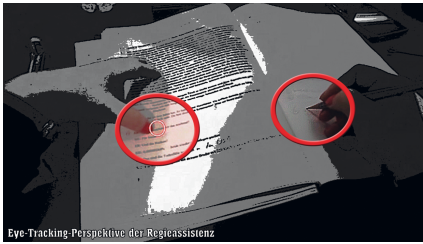


Abb. 38.3: ASS LIEST und SCHREIBT
„(6) Wiederholung“.



Abb. 38.4: ASS schaut zu SCM.

a) *Konstante Onlineanalyse des SZENISCHEN SPIELS in Bezug auf potentielle Hänger durch die Regieassistentin durch Monitoring und antizipierendes MITLESEN (Z.001–005):* Obwohl der Schauspieler zu Beginn des Transkriptausschnitts keinen *Hänger* im SPIEL angezeigt hat, wechselt die Regieassistentin ihren Blick vom Textbuch zu ihm (Z.001) und geht erst dann wieder dazu über im Textbuch zu LESEN, als die Schauspielerin im Stücktext fortfährt (Z.002). Solches Blickverhalten im Rahmen ihres antizipierenden MITLESENS ist insofern kennzeichnend für die Beteiligung der Regieassistentin an SOUFFLAGE-Situationen, als sie nicht nur bei *Hängern* ihre foveale Orientierung auf die potentiell *hängende* Person richtet, sondern auch das SPIEL monitort, um eventuell Gesten oder bestimmte Konstellationen im Raum (so wie im vorherigen Transkript 37) zu notieren. Die visuelle Beteiligung der Regieassistentin hat also je nachdem, wann sie im Rahmen welcher Aktivität eingesetzt wird, unterschiedliche Funktionen. Die Regieassistentin kann ihre visuelle Beteiligungsweise zum einen dann einsetzen, um ein schauspieler*innenseitiges Muster „Sprechpause + Häsitiationssignal“ auf einen *Hänger* zu überprüfen. Zum anderen kann sie antizipierend LESEN, sodass sie auf die Person schaut, die als nächstes laut Textbuch sprechen wird. Diese zwei Funktionen, die mit der visuellen Beteiligungsweise im Rahmen der SOUFFLAGE bearbeitet werden können, ziehen unterschiedliche Folgeaktivitäten nach sich. Liegt ein *Hänger* vor, wird REINGEGEBEN (vgl. 7.3); entscheidet sich die Regieassistentin hingegen dafür ein *engagement display* am SZENISCHEN SPIEL nicht als *Hänger* zu behandeln, nimmt sie die LESE-Aktivität wieder auf oder SCHREIBT improvi-

siertes Material auf. In diesem Transkriptausschnitt tritt die letztgenannte Möglichkeit ein. Die Regieassistentin fixiert handschriftlich eine Improvisation (eine Wiederholung einer Replik) durch den Schauspieler, während sie ihr SOUFFLAGE-Blickverhalten aufrechterhält. Diese gleichzeitige Bearbeitung des AUFSCHREIBENS der Improvisation und des weiterhin durchgeführten MITLESENS des Stücktextes ereignet sich nach einer längeren verbalen Pause des Schauspielers, die den Blick der Regieassistentin evoziert (Z.003). Die Regieassistentin hält den Blick auf den Schauspieler gerichtet, als dieser zunächst die Replik der Schauspielerin „für (Name der Figur);“ (Z.004) wiederholt und eine verbale Pause von fünf Sekunden anschließt (Z.005). Da der Schauspieler aber abgesehen von der verbalen Abstinenz keinen weiteren Hinweis auf einen *Hänger* (z. B. ein Häsitiationssignal oder Blickkontakt mit der Regieassistentin) liefert, entscheidet sich die Regieassistentin gegen das REINGEBEN der nächsten Replik „Und die Risiken?“ (Tab. 29). Erst als der Schauspieler dazu ansetzt im Stücktext fortzufahren (Z.006) und damit anzeigt, dass tatsächlich kein *Hänger* vorliegt, wendet sich die Regieassistentin dem Textbuch zu und nimmt ihre MITLESE-Aktivität wieder auf.

Tab. 29: Auszug aus dem Textbuch.

Auszug aus dem Textbuch (Stand: 13. Probe)	Abweichende Realisierung
ER: Warum machen wir das nochmal?	
SIE: Für (Name der Figur)?!	SCM wiederholt die Replik (<i>Improvisation</i>)
ER: Und die Risiken?	
SIE: 0,00002%	SCW lässt diese Replik aus (<i>Sprung</i>)
ER: Das sind die Todesfälle weltweit.	SCM lässt diese Replik aus (<i>Sprung</i>)
SIE: Hallo?! Er fährt grade mit deinem Bruder mit 220 Km/h über die A2. Das ist gefährlich.	
ER: Das ist eine richtige OP.	

Der Zeitpunkt der Reorientierung ist dabei von der Regieassistentin so gewählt, dass sie nach dem laut Stücktext ersten erwartbaren Wort „und“ der Folgereplik „Und die Risiken?“ das visuelle Monitoring des Schauspielers suspendieren kann. Damit wird deutlich, dass die Regieassistentin diese Zeile bereits vor dem potentiellen *Hänger* im Zuge des antizipierenden MITLESENS erfasst haben muss⁶⁸ (vgl. Z.002), um das GELESENE entweder bei einem *Hänger* REINZUGEBEN oder – wie

⁶⁸ Bei der beobachteten Produktion handelt es sich um eine Stückentwicklung (vgl. Kap. 4). Das bedeutet, dass sich der Text der Szenen von Probe zu Probe verändert. Es kann also angenommen werden, dass die Regieassistentin den Stücktext hier (noch) nicht auswendig kann und darauf angewiesen ist, Text per MITLESEN in Erfahrung zu bringen.

in diesem Fall – beim ersten Anzeichen für die Äußerung der betreffenden Replik die LESE-Aktivität wiederaufzunehmen. Das zeigt, dass die Regieassistentin ihr antizipierendes MITLESEN so gestaltet, dass sie nicht nur mit den Augen den Text in der Geschwindigkeit erfasst, in dem die Schauspielenden ihn performen, sondern das GELESENE zu einem gewissen Maße „speichert“. Das ermöglicht ihr das SZENISCHE SPIEL zu monitoren und gleichzeitig potentiell dafür bereit zu sein, fehlenden Stücktext REINZUGEBEN, sollten die Schauspielenden Hinweise für *Hänger* anzeigen. Ist kein REINGEBEN erforderlich, nimmt die Regieassistentin das MITLESEN wieder auf, wobei ihr die Konfiguration ihrer Hände als Handraster dabei hilft, die Textstelle wiederzufinden, bei der sie vorher die Reorientierung vorgenommen hat. Das bedeutet also, dass im Rahmen des antizipierenden LESENS davon ausgegangen werden kann, dass der Regieassistentin das GELESENE auch dann noch präsent ist, wenn sie sich visuell nicht auf das Textbuch, sondern auf das SZENISCHE SPIEL ausgerichtet hat. Auf diese Weise begegnet die Regieassistentin der strukturellen Inkompatibilität der ko-relevanten Aktivitäten LESEN und SZENISCHES SPIEL: Sie setzt die visuelle Beteiligungsweise für jene Aktivität ein, die lokal eine visuelle Ressource erfordert, ohne das Monitoring oder die Bearbeitung der jeweils anderen Aktivität dadurch einzustellen. Ein vergleichbares Verfahren zur simultanen Bearbeitung ko-relevanter strukturell inkompatibler Aktivitäten findet sich im Folgenden auch in der Art und Weise, wie die Regieassistentin die Aktivitäten SCHREIBEN und LESEN simultan koordiniert.

b) Simultane Koordination der ko-relevanten, strukturell inkompatiblen Einzelaktivitäten SCHREIBEN und LESEN mithilfe des teil-autonomen Vollzugs der SCHREIB-Aktivität (Z.006–010): Da die Regieassistentin ihre Aufmerksamkeit wieder dem Textbuch zugewendet hat, kann sie nicht sehen, dass der Schauspieler ihr nun doch einen *Hänger* bzw. Unsicherheit bzgl. des Stücktextes anzeigt. Dies tut er, indem er den Stücktext inkrementell und durch leiseres Sprechen stimmlich abgesetzt um Nicht-Stücktext-Material „was?“ (Z.006) erweitert, während er gleichzeitig den Kopf hebt, in Richtung der Regieassistentin schaut und dabei in ihre Richtung gestikuliert (Abb. 38.1). Da diese in ihre LESE-Aktivität involviert ist und die Schauspielerin im Stücktext fortfährt (wobei sie zwei Repliken *überspringt*, vgl. Tab. 29), bleibt seine Unsicherheitsmarkierung unbearbeitet. Dass die Regieassistentin hier den Stücktext nicht antizipierend mitliest, wird zum einen daran deutlich, dass sie die *übersprungenen* Textzeilen der Schauspielerin nicht korrigiert und ist zum anderen dann erkennbar, als sie hinter die Replik „Für (Name der Figur)?!“ (Tab. 29) die Zahl *Sechs* mit einem Kreis darum ins Textbuch SCHREIBT, während sie den Daumen ihrer linken Hand auf die betreffende Stelle im Textbuch gesetzt hält (Abb. 38.2). Danach wechselt sie ihre visuelle Orientierung auf die Regiebuch-Seite, markiert dort ebenfalls eine Stelle mit einer eingekreisten *Sechs*, bevor

sie dahinter „Wiederholung“ zu SCHREIBEN beginnt (Z.007). Anders als im vorherigen Transkript 37, in dem sie die Skizze zuerst zu Ende GEZEICHNET hat, bevor sie die LESE-Aktivität wieder aufgenommen hat, bearbeitet sie hier beide Aktivitäten gleichzeitig. Das heißt, sie SCHREIBT ins Regiebuch, während sie im Textbuch wieder MITLIEST (Z.008, Abb. 38.3). Dies organisiert sie dergestalt, dass sie ihre multimodalen Ressourcen auf die jeweiligen Aktivitäten aufteilt. Dazu reduziert sie die SCHREIB-Aktivität auf die minimal notwendige haptische Beteiligungsweise des Stift-auf-Blatt-Führens. Der Stift dient ihr hier vermutlich als sensorische Referenz (Mondada 2019a) des SCHREIBENS, was es ihr ermöglicht, die SCHREIB-Aktivität ohne Monitoring und damit zumindest teil-autonom zu vollziehen. Währenddessen setzt sie ihre visuellen Ressourcen zum Fokussieren der Wörter im Rahmen des MITLESENS ein. Zusätzlich nutzt sie den Daumen ihrer linken Hand als Handraster dafür, zunächst visuell die Textstelle zu finden, bei der sie die MITLESE- zugunsten der SCHREIB-Aktivität zurückgestellt hat (Abb. 38.3). Zeitgleich monitort sie auditiv die verbale Beteiligung der Schauspielerin am weitergelaufenen SPIEL, um die aktuelle Textzeile zu finden. Die Regieassistentin beendet schließlich die SCHREIB-Aktivität, ohne das Aufgeschriebene noch einmal visuell zu überprüfen (Z.009). Stattdessen bleibt ihr Blick zunächst auf dem Textbuch, bis eine verbale Pause der Schauspielenden ein visuelles Monitoring des SZENISCHEN SPIELS durch die Regieassistentin nach sich zieht (Abb. 38.4). Dass die Regieassistentin ihre LESE-Aktivität wieder als antizipierende MITLESE-Aktivität mit dem Fortschritt des SPIELS synchronisiert hat, wird zum einen daran deutlich, dass sie den Blick auf derjenigen Person ruhen lässt, für die als Nächstes ein REINGEBEN relevant wäre. Zum anderen zeigt sich die erfolgreiche Re-Synchronisierung der LESE-Aktivität mit dem SPIEL in dem Moment, in dem sie ihren Blick wieder auf das Textbuch richtet: genau dann, als der Schauspieler im laut Textbuch korrekten Stücktext fortfährt (Z.010).

Die simultane Bearbeitung der gleichzeitig relevanten, miteinander strukturell inkompatiblen Einzelaktivitäten SCHREIBEN und LESEN wird in dem Fallbeispiel dadurch möglich, dass die Regieassistentin die Aktivitäten jeweils durch diejenigen Beteiligungsweisen realisiert, die für den Vollzug der Aktivitäten minimal notwendig sind. Anders als in Transkript 37, in dem die Regieassistentin sich sowohl mit haptischen als auch visuellen Beteiligungsweisen am ZEICHNEN der Skizze beteiligt hat, SCHREIBT sie hier ohne hinzuschauen. Ihr Blick ruht nur in der Startphase des SCHREIBENS auf dem Regiebuch, was nahelegt, dass sie dort kurzzeitig den Prozess ihrer Einzelaktivität monitort. Sobald der Start gelungen ist, kann die Regieassistentin fortfahren „blind“ und damit teil-autonom zu SCHREIBEN. Im Gegensatz zum ZEICHNEN der Skizze, die trotz ihrer rudimentären Bestandteile *nach oben offenes Viereck* (als Bühne) und *zwei Strichmännchen*

(Repräsentation der Schauspielerenden) nicht standardisiert ist und dementsprechend nicht gänzlich aus dem Körpergedächtnis (Parviainen 2002; Parviainen & Aromaa 2017; vgl. Merleau-Ponty 2016 [1946]) abgerufen werden kann, folgt das SCHREIBEN eines einzelnen Wortes einer erwartbaren, trainierten und kulturell determinierten Reihenfolge der Buchstaben (Böhm & Gätje 2014; Gredig 2019; Wicki & Hurschler Lichtsteiner 2014; Zepter 2014). Mit dieser strukturellen Verschiedenheit ließe sich möglicherweise der Unterschied in der Bearbeitung der jeweils gleichzeitig relevanten Aktivitätspaare ZEICHNEN-LESEN (Transkript 37) und SCHREIBEN-LESEN (Transkript 38) erklären. Die erwartbare Gestalt des zu SCHREIBENDEN Wortes ermöglicht das teil-autonome SCHREIBEN – die situativ neue und im gewissen Sinne einmalige Form der GEZEICHNETEN Skizze tut dies weniger.

In beiden bisher besprochenen Fallbeispielen wird die Orientierung der Regieassistentin an der SPIEL-Aktivität vor allem im Abbruch des ersten ZEICHNEN-Versuchs der Skizze (Transkript 37) oder durch die Re-Synchronisierung des MITLESENS mit dem SZENISCHEN SPIEL (Transkript 38) sichtbar. Im folgenden Transkriptausschnitt werden hingegen neben den LESE- und SCHREIB-Aktivitäten auch das visuelle Monitoring des SZENISCHEN SPIELS gleichzeitig durchgängig relevant. Damit muss die Regieassistentin im folgenden Fallbeispiel (Transkript 39) zwei Aktivitäten simultan bearbeiten, deren „Wirkzonen“ (Schütz & Luckmann 2017 [1979]) an unterschiedlichen Orten sind: auf der Bühne versus auf dem Buch vor ihr. Zusätzlich handelt es sich beim aufgeschriebenen Text dieses Mal nicht nur um ein einzelnes Wort, sondern um einen Satz mit sechs Wörtern, was die Komplexität der simultanen Bearbeitung abermals erhöht. Die Regieassistentin stellt den simultanen Vollzug der Einzelaktivitäten SCHREIBEN und MITLESEN bei konstantem Monitoring des SZENISCHEN SPIELS dadurch her, dass sie zunächst a) MITLESEN und SZENISCHES SPIEL und danach b) SCHREIBEN und SZENISCHES SPIEL simultan koordiniert. Damit handelt es sich hier analog zum vorherigen Transkript 38 um zwei ko-relevante, strukturell inkompatible Aktivitäten, die simultan koordiniert werden. Die Analyse des vorherigen Transkripts hat dabei die zwei Einzelaktivitäten der Regieassistentin fokussiert, auf die sie direkt Einfluss hat. Im Unterschied dazu zeigt dieser Transkriptausschnitt Konstellationen, bei denen die Regieassistentin zwar die Einzelaktivitäten SCHREIBEN bzw. MITLESEN aktiv mit ihren Beteiligungsweisen verändern kann, den Verlauf der Ensembleaktivität SZENISCHES SPIEL jedoch (außer durch das REINGEBEN, vgl. 7.3) nicht beeinflussen kann. In der Folge zeigt das koordinative Verhalten der Regieassistentin in diesem Transkript (39) eine starke Orientierung am SZENISCHEN SPIEL, das der Regieassistentin bestimmte Slots ermöglicht, in denen sie die Einzelaktivitäten bearbeiten kann.

Transkript 39: Simultane Bearbeitung der Einzelaktivität SCHREIBEN während des Monitorings der Ensembleaktivität des SZENISCHEN SPIELS



Abb. 39.1: ASS führt Stift nach rechts zu Regiebuch.

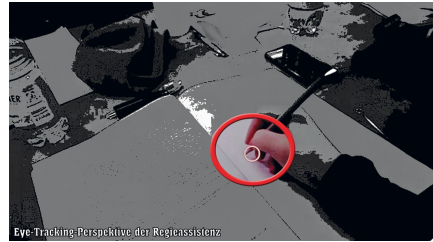


Abb. 39.2: ASS SCHREIBT „Zwei Stunden hat die...“.

```

001  SCM  *drücken und beBEUTeln,
      ass  *liest im Textbuch--->
002      ZWEI stunden hat die *reanimation gedauert;
      ass  ----->*.....*schaut SCM an----->
003      =ey *ZWEI stunden;
      ass  --->*.....*schaut auf Textbuch-->
004      +(0.3) * (0.1) *(0.6)
      ass  +setzt Stift in Textbuch an-->
           *.....*liest Anmerkungen in Regiebuch-->
005  SCM  !h°!
006      (0.3)*(0.1)*          (0.5)          *(0.1)*
      ass  ---->*.....*schaut auf Stift in Textbuch*.....*
007      * (0.4) + (0.3)          * + (0.1)* (0.2) * ←Abb. 39.1
      ass  *liest in Textbuch---*.....*schaut SCM an*
           ----->+schreibt „(2)“ + bewegt Stift zu Regiebuch-->
008      (0.1) * + (0.9) ←Abb. 39.2
      ass  .....*schaut auf Stift-->
           ----->+schreibt „(2) Zwei Stunden hat die Reanimation
           gedauert“----->
009  SCM  °h d°och* der junge bleibt STUMM; ←Abb. 39.3
      ass  --->*...*schaut Richtung SCM --->
010      (3.0)*(0.1)* (1.5) ←Abb. 39.4
      ass  ---->*.....*schaut auf Stift-->
011      h°* (0.1)* (1.0)          *(0.1)*(0.5) +
      ass  ->*.....*schaut Richtung SCM*.....*liest in Textbuch-->
           -->+
012      der norbert hat dann IRgendwann * (-)
           *die reanimation ab*gebroch*en;
      ass  -->*.....
           *schaut SCM an----*.....*liest im Textbuch-->>

```

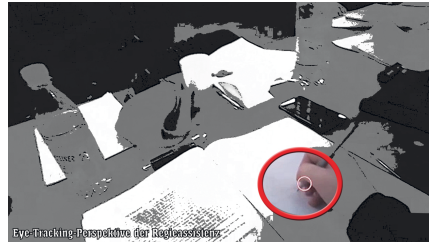
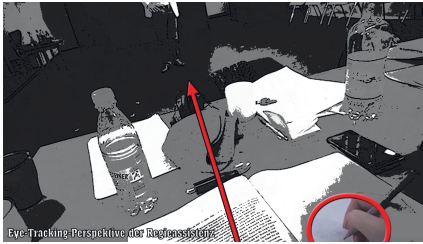


Abb. 39.3: ASS SCHREIBT & schaut Richtung SCM. **Abb. 39.4:** ASS LIEST, was sie SCHREIBT.

a) *simultane Koordination der ko-relevanten, strukturell inkompatiblen SOUFFLAGE-Teil-Aktivitäten durch auditives/visuelles Monitorings des SZENISCHES SPIELS und antizipierendes MITLESEN (Z.001–006):* Auch in diesem Transkriptausschnitt ist es eine Improvisation des Stücktexts durch den Schauspieler, die eine gleichzeitige Bearbeitung der Einzelaktivitäten LESEN und SCHREIBEN relevant setzt. Die Improvisation „ZWEI stunden hat die reanimation gedauert / ey ZWEI stunden“ (Z.002–3) hat zur Folge, dass die Regieassistentin die visuelle Beteiligungsweise an ihrer aktuellen LESE-Aktivität aufgibt (Z.001) und stattdessen den Schauspieler anschaut (Z.002). Als dieser in seiner Improvisation fortfährt, lässt die Regieassistentin an ihrem darauffolgenden Blickverhalten eine kognitive Planungsaktivität erkennen. Sie schaut zuerst auf das Textbuch (Z.003) und setzt den Stift genau zwischen die Zeilen, in denen der Schauspieler die Improvisation in sein Spiel eingebaut hat (Z.004). Mit aufgesetztem Stift wechselt sie dann ihren Blick zum Regiebuch, um dort möglicherweise vorher gemachte Anmerkungen zu LESEN (Z.004). Dass der Schauspieler, der nach seiner Improvisation etwa eine Sekunde verbal abstinent ist, sich immer noch im SPIEL befindet, zeigt er mit einem lauten und deutlich als Teil der SPIEL-Handlung modulierten Seufzer (Z.005) an, was es der Regieassistentin ermöglicht, ihre Orientierung zwischen Textbuch und Regiebuch zu alternieren (Z.006), ohne zusätzlich den Schauspieler visuell monitoren zu müssen. Die simultane Partizipation der Regieassistentin an den beiden strukturell inkompatiblen Aktivitäten MITLESEN und SZENISCHES SPIEL wird also auch in diesem Transkriptausschnitt dadurch möglich, dass die Regieassistentin die multimodalen Ressourcen passgenau auf die situative Anforderung zuschneidet. Sie ist dadurch in der Lage zwischen einem auditiven und einem visuellen Monitoring des SPIELS zu wechseln, was ihr Beteiligungsslots ermöglicht, in denen sie im Text LESEN kann bzw. das GELESENE im Zuge ihres antizipierenden MITLESENS kognitiv „speichert“.

b) *simultane Koordination der ko-relevanten, strukturell inkompatiblen SOUFFLAGE-Teil-Aktivitäten durch auditives/visuelles Monitorings des SZENISCHES SPIELS*

und teil-autonomen Vollzug der SCHREIB-Aktivität (Z.007–010): Mit dem Blick auf das Textbuch gerichtet (die Eye-Tracking-Daten lassen vermuten, dass die Regieassistentin auf die Mine ihres Stiftes schaut und nicht im Text LIEST), beginnt sie an der mit dem aufgesetzten Stift markierten Stelle im Textbuch die Zahl *Zwei* zu SCHREIBEN, die sie einkreist (Z.007). Wie bereits in Transkript 38 deutlich wird, sind diese eingekreisten Zahlen die Praktik der Regieassistentin, die Anmerkungen im Regiebuch mit den Textzeilen im Textbuch zu verbinden. Um im Regiebuch SCHREIBEN zu können, muss sie den Stift vom Textbuch zum Regiebuch bewegen. Die Bewegung, mit der sie dies realisiert, ist koordinativ keineswegs so trivial, wie zunächst vermutet werden könnte. Stattdessen nutzt die Regieassistentin die haptisch-proxemische Startphase der SCHREIB-Aktivität, um das nach wie vor relevante SZENISCHE SPIEL visuell zu monitoren (Ab.39.1). Dadurch vermag sie zum einen visuell zu überprüfen, ob ein *Hänger* des nach wie vor verbal abstinerten Schauspielers vorliegt (den er anzeigen könnte, indem er Blickkontakt mit der Regieassistentin aufnimmt oder in seinem SPIEL einfriert) oder ob er im Rahmen seiner dramatischen Pause nach wie vor SPIELT und dadurch die tragische Auflösung der Gesichte vorbereitet, die er mit seiner nächsten Replik (Z.009) einlösen wird (=der zu reanimierende Junge stirbt). Zum anderen kann sie so den Stift für die SCHREIB-Aktivität in die notwendige Startphase bringen. Die Regieassistentin stimmt die visuell-monitorende Beteiligungsweise am SZENISCHEN SPIEL zeitlich so mit der Startphase der SCHREIB-Aktivität ab, dass ihr Blick genau dann wieder auf dem Regiebuch landet (erneut legt die Visualisierung der Eye-Tracking-Daten nahe, dass sie auf die Mine des Stiftes schaut, Abb. 39.2), als sich auch der Stift in der Ausgangsposition zum SCHREIBEN befindet. Sie beginnt sofort, die Improvisation des Schauspielers AUFZUSCHREIBEN (Z.008). Zunächst LIEST sie noch das, was sie SCHREIBT, doch als der Schauspieler erneut seufzt, reorientiert sie sich visuell auf ihn, während sie weiterhin in das Regiebuch SCHREIBT (Z.009). Für die Dauer der nächsten Äußerung des Schauspielers beteiligt sie sich damit visuell monitierend am SZENISCHEN SPIEL und bewegt gleichzeitig den Stift auf dem Papier. Da sie vermutlich leicht über den Rand der Eye-Tracking-Brille schaut, kann an dieser Stelle nur vermutet werden, dass sie den Schauspieler anschaut, während ihre rechte Hand die Anmerkung ins Regiebuch einträgt (Abb. 39.3). Dafür sprechen zumindest zwei Anhaltspunkte: Erstens gibt es in dieser Konfiguration keinen *AOI Hit* auf das Regiebuch, was nahelegt, dass sie ihr SCHREIBEN hier nicht monitort. Zweitens wird anhand der Kameraperspektive deutlich, dass sie ihren Körper so ausgerichtet hat, dass sie sich an den beiden Aktivitäten (SPIEL und SCHREIBEN) gleichermaßen beteiligen kann. Denn vergleicht man die Perspektive der Eye-Tracking-Kopfkamera der Abbildungen 39.2 und 39.4, in denen sich die Regieassistentin jeweils auf das Regiebuch ausgerichtet hat, wird in Abb. 39.3 die perspektivische Verschiebung auf der Y-Achse nach oben (zum Schauspieler hin)

ersichtlich. Anders als in Transkript 38 kontrolliert die Regieassistentin zwischenzeitlich den Prozess des GESCHRIEBENEN (Z.010, Abb. 39.4). Jedoch sind weder SCHREIB- noch SPIEL-Aktivität zu diesem Zeitpunkt abgeschlossen, sondern vielmehr weiterhin relevant, sodass die Regieassistentin abermals ihren Blick auf den Schauspieler ausrichtet, während sie simultan WEITERSCHREIBT (Z.011). Diese multimodale Gestalt behält die Regieassistentin bei, bis die LESE-Aktivität abermals Bearbeitung erfordert. Vermutlich evoziert das erneute laute Atmen des Schauspielers in Kombination mit der einsekündigen verbalen Pause (Z.011), dass die Regieassistentin die LESE-Aktivität wieder mit dem SZENISCHEN SPIEL synchronisiert. Dadurch nimmt die Regieassistentin einen Wechsel in ihrer fovealen Aufmerksamkeit vor, während sie sich weiterhin an der SCHREIB-Aktivität beteiligt. Sie bringt diese schließlich zu Ende, ohne das GESCHRIEBENE noch einmal visuell zu überprüfen. Stattdessen synchronisiert sie die MITLESE-Aktivität mit dem SPIEL, sodass sie bei der nächsten verbalen Pause des Schauspielers (Z.012) in der Lage ist, ihn prophylaktisch hinsichtlich eines potentiellen *Hängers* zu überprüfen. Als der Schauspieler keinen *Hänger* anzeigt und im Text fortfährt, nimmt die Regieassistentin das MITLESEN schließlich wieder auf.

Um die gleichzeitig relevanten, strukturell inkompatiblen Aktivitäten simultan bearbeiten zu können, bedient sich die Regieassistentin in diesem Fallbeispiel mehrerer Koordinationspraktiken. Diese vollzieht sie stets mit dem gesamten Körper. Eine der Praktiken ist das Aufsetzen und Aufgesetzklassen des Stiftes an der Stelle, an der er zum Einsatz kommen soll. Dies erinnert in der Funktion an die Organisation der Hände als Raster, um die relevanten Textzeilen beim LESEN schneller finden zu können. Mithilfe des aufgesetzten Stiftes kann die Regieassistentin die Position der Anmerkung relevant halten, trotzdem sie gleichzeitig visuell anderweitig orientiert ist. Die zeitliche Passgenauigkeit der Startphase, in der sie den Stift zum SCHREIBEN an den „Arbeitsort“ bringt, wird dabei von ihr so genutzt, dass sie sich für die Dauer des Stift-Transfers kurz an einer anderen Aktivität (im Fallbeispiel: monitorent am SZENISCHEN SPIEL) beteiligen kann, ohne dabei die eine oder die andere Aktivität in ihrem Vollzug zu gefährden. In dieselbe Kategorie fällt der Kontrollblick, mit dem die Regieassistentin zwischendurch das GESCHRIEBENE überprüft. Auch hier muss sie einen passenden Slot für diese Beteiligungsweise finden, da der Blick potentiell ebenfalls für eine Beteiligung an der LESE-Aktivität oder zum Monitoring des SPIELS gebraucht werden könnte. Diesem Umstand ist es vermutlich geschuldet, dass die Regieassistentin einen Satz mit sechs Wörtern fast vollständig teil-autonom SCHREIBT und dazu nur einmal nach Start des Schreibprozesses auf das Notierte schaut. Daraus lässt sich ableiten, was sich jeweils in den Analysen der Transkripte 37 und 38 bereits angedeutet hat: Die SCHREIB-Aktivität, auch wenn sie vermutlich kognitiv anspruchsvoll-

ler ist als das Monitoren des SPIELS, ist zwar gleichzeitig relevant und wird auch simultan mit den anderen Aktivitäten bearbeitet, wird aber in Bezug auf die auf sie verwendeten multimodalen Beteiligungsweisen von der Regieassistentin als die am niedrigsten priorisierte Aktivität behandelt. Der Abbruch des SCHREIBENS wäre für den Fortschritt des SPIELS irrelevant, wohingegen das SPIEL potentiell in Gefahr ist, sollte die Regieassistentin beispielsweise bei *Hängern* das SPIEL nicht monitoren (vgl. Transkripte 35 & 36) oder nicht MITLESEN.

Die Analysen haben bislang ferner gezeigt, dass potentiell strukturell inkompatible Aktivitäten wie SCHREIBEN und LESEN (Transkript 38) oder SCHREIBEN und das Monitoren des SPIELS (Transkript 39) sowohl gleichzeitig relevant als auch simultan bearbeitet werden können. Dieser koordinativen Anforderung können Teilnehmende begegnen, indem sie passende Slots für die Realisierung der Beteiligungsweisen finden und auf Praktiken zurückgreifen, die ein kurzzeitiges Ausbleiben einer Beteiligungsweise kompensieren. Dies umfasst beispielsweise das Handraster bzw. die antizipierende Organisation des MITLESENS oder das teil-autonome SCHREIBEN, bei dem der Schreibprozess „blind“ und nur anhand der sensorischen Referenzkette Hand-Stift-Papier in Kombination mit dem Körpergedächtnis vollzogen wird. Schwierig wird es hingegen für Interagierende, wenn zwei oder mehr Aktivitäten gleichzeitige Bearbeitung erfordern, die im Kern auf dieselbe Beteiligungsweise zurückgreifen. Dies ist der Fall – das hat bereits die Analyse von Transkript 39 angedeutet – wenn die Regieassistentin die Aktivität des LESENS mit dem visuellen Monitoren des SPIELS und dem SCHREIBEN simultan koordinieren muss. Im folgenden Transkript tritt eine Situation ein, in der – im Unterschied zu den vorherigen Fällen, in denen immer nur zwei ko-relevante, strukturell inkompatible Aktivitäten gleichzeitig bearbeitet werden – alle drei Aktivitäten (LESEN, SCHREIBEN, SZENISCHES SPIEL) zeitgleich eine visuelle Beteiligung durch die Regieassistentin erfordern. Die Regieassistentin begegnet dieser koordinativen Anforderung, indem sie die ko-relevanten Teil-Aktivitäten der SOUFFLAGE-Multiaktivitäten so organisiert, dass sie gleichzeitig vollzogen werden können. Dies leistet sie vor allem unter Rückgriff auf eine Praktik, die zentraler Bestandteil aller bislang besprochener Transkriptausschnitte ist: die Onlineanalyse des SZENISCHEN SPIELS durch ein konstantes Monitoring, das je nach Erfordernis nur auditiv oder audio-visuell erfolgen kann. Somit, das haben die bisherigen Sequenzen gezeigt, organisiert die Regieassistentin das LESEN als antizipierendes SPIEL-MITLESEN und das SCHREIBEN als teil-autonomes SPIEL-MITSCHREIBEN. Das bedeutet, dass in den MITLESE- und MITSCHREIB-Aktivitäten immer auch Spuren des SZENISCHEN SPIELS enthalten sind. Dies ermöglicht der Regieassistentin sowohl SOUFFLAGE-Aktivitätsverbünde herzustellen wie a) das MITLESENDE-SPIEL oder b) das MITSCHREIBENDE-SPIEL aber auch c) das MITSCHREIBENDE-MITLESEN, dessen Teil-Aktivitäten jeweils auf das parallellaufende SZENISCHE SPIEL ausgerichtet sind.

Transkript 40: Simultane Bearbeitung der gleichzeitig relevanten Einzelaktivitäten LESEN und SCHREIBEN während des Monitorings der Ensembleaktivität des SZENISCHEN SPIELS

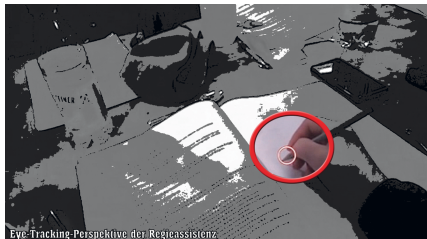


Abb. 40.1: ASS LIEST, was sie SCHREIBT.



Abb. 40.2: ASS monitort SCM & SCW, während sie SCHREIBT.

```

001  SCM  *was is mit den SCHMERzen,*
      ass  *liest im Textbuch-----*
002      * (0.4) * (0.4)
      ass  *.....* schaut Richtung SCW & SCM-->
003  SCW  VOLLnarkose?
004      ich mein du bist doch*anästhe*SIST,
      ass  ----->*.....*liest im Textbuch-->
005      +du schneidest doch+automatisch **sein*SCHMERZ+gedächtnis*aus;*
      ass  +setzt Stift an----+schreibt,,(1)“+.....+schreibt „(1) Du
              bist doch Anästhesist“-->
              -->*.....*schaut in Reg.buch*....*
              ←Abb. 40.1
006  SCM  *ja;
      ass  *schaut Richtung SCW & SCM-->
007  SCW  der kriegt davon doch gar nichts MIhi:t; (---) ←Abb. 40.2
008      *ganz* im gegenteil w w w wir SCHENken dem was; ←Abb. 40.3
      ass  *....*liest in Textbuch----->
009      (0.7) * (0.1) * (0.4) **+(0.1) * (0.7) ←Abb. 40.4
      ass  ----->*.....* liest Geschriebenes*.....*liest in Textbuch->
              ----->+
010      * (0.3) * (0.1)
      ass  *.....* schaut SCM an-->
011  SCM  wir beSTIMmen et*was;*
      ass  -->*....*
012      (0.2)*
      ass  ----->*liest in Textbuch-->
013  SCW  wir bestimmen permanent was über unsere KINDer.
  
```




Abb. 40.3: ASS LIEST MIT, während sie SCHREIBT.



Abb. 40.4: ASS LIEST ihre Anmerkung.

a) *Simultane Koordination der SOUFFLAGE-Multiaktivität als MITLESENDES-SPIEL (Z.001–004)*: Der Transkriptausschnitt beginnt damit, dass Schauspielerin und Schauspieler den Stücktext auf der Bühne performen und die Regieassistentin parallel dazu im Textbuch LIEST (Z.001). Das ermöglicht ihr im Falle von *Hängern* zeitnah den fehlenden Stücktext REINZUGEBEN. Dazu muss sie die *Hänger* zunächst als solche identifizieren, wobei sie auf das bereits beschriebene Muster „Sprechpause + Hästiationssignal“ zurückgreift. Nach einer verbalen Pause im SPIEL schaut die Regieassistentin Richtung der Schauspielenden (Z.002). Vermutlich gilt ihr Blick dabei der Schauspielerin, die laut Textbuch als nächstes sprechen muss und die potentiell einen *Hänger* haben könnte (Z.003). Als diese im Text fortfährt und damit anzeigt, dass sie keinen *Hänger* hat, improvisiert sie die Textzeile „*ich mein du bist doch anästheSIST*“ (Z.004). Das MITLESENDE-SPIEL wird hier also dadurch möglich, dass die Regieassistentin das SPIEL auditiv auf *Hänger* überprüft und dabei antizipierend das LIEST, was die Schauspielenden sagen. Bei Hinweisen auf *Hänger* „speichert“ die Regieassistentin das zuletzt GELESENE kognitiv und wechselt ihre visuelle Orientierung auf das *engagement display* der potentiell *Hängenden*. Verdichten sich die Hinweise auf einen *Hänger*, GIBT die Regieassistentin das kognitiv gespeicherte REIN (Transkript 34). Fährt der*die Schauspieler*in mit dem Text fort und stimmt dies mit dem gespeicherten Text der Regieassistentin überein, nimmt die Regieassistentin die visuelle Beteiligungsweise am MITLESEN und damit die auditiv-monitorende Beteiligungsweise am SZENISCHEN SPIEL wieder auf (Transkripte 37–40).⁶⁹

b) *Simultane Koordination der SOUFFLAGE-Multiaktivität als MITSCHREIBENDES-SPIEL (Z.004–007)*: Wie bereits in den Transkripten 38 und 39 SCHREIBT die

⁶⁹ Die dritte Möglichkeit wird in Transkript 42 (Kap. 7.3) besprochen: Dort fährt die Schauspielerin zwar im Text fort (hat also keinen *Hänger*), stimmt aber nicht mit dem gespeicherten GELESENEN der Regieassistentin überein, worauf diese den sog. *Sprung* der Schauspielerin per REINGEBEN korrigiert.

Regieassistentin ins Regiebuch, indem sie zuerst den Blick auf das Textbuch richtet (Z.004), den Stift dort ansetzt, wo die improvisierte Zeile im Stücktext aufgetreten ist, eine Zahl (*eins*) SCHREIBT, die sie einkreist, den Blick zum Regiebuch wechselt und dort sowohl die eingekreiste Zahl wiederholt als auch die Improvisation AUFSCHREIBT (Z.005). Sie transformiert die gesprochensprachliche Äußerung der Schauspielerin „*ich mein du bist doch anästheSIST*“ (Z.004) durch Reduktion des Vorvorfelds in die schriftsprachliche Form „*Du bist doch Anästhesist.*“ Während sie die ersten Worte niederschreibt, kontrolliert sie visuell den Fortschritt dieses Prozesses auf dem Papier (Abb. 40.1). Als jedoch der Schauspieler eine Antwort auf die Replik der Schauspielerin improvisiert (Z.006), die ebenfalls nicht im Textbuch steht, wird das SZENISCHE SPIEL wieder relevant. Die Regieassistentin reagiert so darauf, dass sie nun das SPIEL visuell monitort und gleichzeitig WEITERSCHREIBT (Z.007, Abb. 40.2). Sie fixiert damit per proxemisch-haptischer Beteiligungsweise ein kreatives Ergebnis einer Improvisation des SPIELS und organisiert ihre Beteiligungsweisen so, dass sie entweder weitere Improvisationen MITSCHREIBEN oder potentielle *Hänger* erkennen kann, die aus der Improvisation erwachsen könnten. Diese Priorisierung der szenischen Aktivitäten wird hier dadurch möglich, dass die Regieassistentin in der Lage ist, das MITSCHREIBEN zeitweise teil-autonom und ohne Verwendung einer visuellen Beteiligungsweise zu vollziehen.

c) *Simultane Koordination der SOUFFLAGE-Multiaktivität als MITLESENDES-MITSCHREIBEN (Z.007–013)*: Nach einer kurzen Sprechpause der Schauspielerin (Z.007) senkt die Regieassistentin den Blick ins Textbuch, um dort vermutlich ihre MITLESE-Aktivität wieder mit dem SPIEL zu synchronisieren. Dadurch entsteht eine multimodale Gestalt des MITLESENDEN-MITSCHREIBENS (Abb. 40.3). Im Zuge dessen LIEST die Regieassistentin per visueller Beteiligungsweise, was die Schauspielenden im Rahmen des SPIELS performen und gleicht das, was sie auditiv monitort visuell mit dem geschriebenen Text im Textbuch ab. Gleichzeitig vollzieht sie weiterhin per proxemisch-haptischer Beteiligungsweise die Handbewegungen, die sie zum SCHREIBEN dessen benötigt, was Teil des SZENISCHEN SPIELS ist. Da diese eigentlich strukturell inkompatiblen Aktivitäten durch interaktionale Planung und teil-autonomer Realisation nun keine Beteiligungsweisen teilen (weshalb sie an dieser Stelle lokal kompatibel sind), ist es der Regieassistentin möglich, beide Aktivitäten simultan zu koordinieren ohne eine der Teil-Aktivitäten zugunsten einer anderen abbrechen oder pausieren zu müssen. Diese Gestalt der SOUFFLAGE behält sie bei, bis sich der SCHREIB-Prozess dem Ende zuneigt. Dazu wendet die Regieassistentin ihren Blick vom Textbuch ab und monitort ihre Schreibung des Wortes „Anästhesist“. Sie endet damit, dass sie in der Endphase der SCHREIB-Aktivität den Stift absetzt (Abb. 40.4) und daraufhin wieder im Textbuch MITLIEST (Z.009).

Was diesen Fall so interessant macht, ist die Kombination der koordinativen Phänomene, die einzeln in Transkript 38 und 39 bereits beobachtet werden können. Um den situativen Anforderungen multipler Relevanzen gerecht werden zu können, organisiert die Regieassistentin die Aktivitäten so, dass sie als MITSCHREIBENDES-MITLESEN, MITSCHREIBENDES-SPIEL und MITLESENDES-SPIEL vollzogen werden können. Während die ersten beiden Aktivitätsverbünde tatsächlich unter Rückgriff auf eine effiziente Verteilung der multimodalen Ressourcen simultan realisiert werden können (vgl. Abb. 40.2 & Abb. 40.3), wird das MITLESENDES-SPIEL nur ausführbar, wenn die Regieassistentin die visuellen Beteiligungsweisen zwischen Textbuch und Schauspielenden alterniert. Dadurch fehlt stets einer der beiden Aktivitäten die visuelle Beteiligungsweise. Um zu verhindern, dass die Regieassistentin nicht in einem für das SPIEL ungünstigen Moment wegschaut, betreibt sie eine stete Onlineanalyse der Schauspieler*innen-Beteiligungsweisen. Teil des analytischen Instrumentariums ihrer *professional vision* (Goodwin 1994) sind dabei Sprechpausen der Schauspielenden. Diese fungieren für die Regieassistentin als erste potentielle Anzeichen für einen *Hänger*, weshalb sie in solchen Fällen den Blick auf die Schauspielenden richtet und zumeist erst dann wieder das MITLESEN aufnimmt, als die betreffende Person weiterspricht (und damit kein REINGEBEN notwendig wird). Was dieses Fallbeispiel zusätzlich von den anderen unterscheidet, ist die Komplexität der simultanen Koordination. Im Gegensatz zur in Transkript 37 dargestellten Situation, in der die Regieassistentin die beiden Einzelaktivitäten MITLESEN und ZEICHNEN der Skizze zwar als ko-relevant behandelt (erkennbar unter anderen daran, dass sie die aktuelle Textstelle im Textbuch mit der Hand markiert), wird in Transkript 40 das SZENISCHE SPIEL relevant, als die Regieassistentin MITLIEST und das Improvisierte MITSCHREIBT – also bereits zwei Einzelaktivitäten simultan koordiniert. Darin unterscheidet sich Transkript 40 auch von den in den Transkripten 38 und 39 abgebildeten Situationen, in denen jeweils nur zwei strukturell inkompatible Aktivitäten gleichzeitig bearbeitet werden, wie MITLESEN und SCHREIBEN (Transkript 38) bzw. Monitoren des SZENISCHEN SPIELS während des SCHREIBENS (Transkript 39). Die aus diesem lokalen Relevanzsystem entstehende Multiaktivität des MITLESENDES-MITSCHREIBENDES-SPIELS als Bestandteil der SOUFFLAGE-Organisation wird mithilfe verschiedener haptischer, proxemischer und visueller Beteiligungsweisen vollzogen. Immer dann, wenn eine visuelle Beteiligung zur Bearbeitung erforderlich wird (beim Monitoren des SZENISCHEN SPIELS, beim LESEN DES STÜCKTEXTS, beim KONTROLLIEREN DES AUFGESCHRIEBENEN) und von einer anderen Aktivität abgezogen werden muss, kompensieren dies andere Beteiligungsweisen. So nutzt die Regieassistentin ihre Hände als Raster (Transkript 37) oder den Daumen der rechten Hand (Transkript 38), um in der aktuellen Textzeile auch dann nicht zu verrutschen, wenn sie zwischenzeitlich woanders hingeschaut hat. Auch das Auf-

setzen des Stiftes (Transkript 39) hat diese Funktion. Alle vier besprochenen Fälle haben gemeinsam, dass die Regieassistentin die SCHREIB-Einzelaktivität stets so organisiert, dass spätestens mit dem Beginn der Kernphase der Aktivität (das tatsächliche Führen des Stiftes auf dem Papier) die visuelle mit der haptischen Beteiligungsweise synchronisiert ist. Besonders gut zu sehen ist das in Transkript 39, wenn die Regieassistentin die Startphase des Schreibens (die unter anderem beinhaltet, den Stift in die nötige Position zu bringen) dazu nutzt, parallel das SPIEL zu monitoren, aber pünktlich zu Beginn der Kernphase wieder ihre haptische und visuelle Beteiligung auf den Stift fokussiert. Transkript 37 ist der einzige hier analysierte Fall, in dem keine andere Aktivität neben dem SCHREIBEN eine aktive Bearbeitung erfordert. Daher ist dies die einzige Sequenz, in der die visuelle und die haptische Beteiligung die gesamte Kernphase über miteinander synchronisiert sind und auch in der Endphase die Aktivität gemeinsam abschließen. Darin unterscheidet sich Transkript 38 von den anderen Transkriptausschnitten der Fallkollektion. In Transkript 38 bearbeitet die Regieassistentin während der Kernphase mithilfe der visuellen Beteiligungsweise die LESE-Aktivität. Auch in der Endphase der SCHREIB-Aktivität findet keine Resynchronisierung der Beteiligungsweisen dieser Aktivität statt, da aufgrund eines potentiellen *Hängers* simultan die SPIEL-Aktivität an Relevanz gewonnen hat und die Regieassistentin die visuelle Beteiligung für das Monitoring verwendet. In Transkript 39 erfordert das Resynchronisieren des MITLESENS mit dem SPIEL eine höhere Priorität, weshalb dort ebenfalls die visuelle und die haptische Beteiligungsweise in der Endphase des SCHREIBENS nicht zusammen abschließen. Allerdings macht die Regieassistentin in diesem Fallbeispiel von einem Kontrollblick Gebrauch, mit dem sie noch in der Kernphase den SCHREIB-Prozess überprüfen kann. Der komplexeste Fall, Transkript 40, zeigt schließlich eine klare Struktur der Beteiligungsweisen in Bezug auf die Aktivitätsphasen: Die visuelle und die haptische Beteiligungsweise werden von der Regieassistentin in der Startphase gemeinsam genutzt, um den Stift in die fürs SCHREIBEN notwendige Position zu bringen. Im Anschluss werden in der Kernphase andere Aktivitäten relevant, die den Abzug der visuellen Beteiligungsweise von der SCHREIB-Aktivität nach sich ziehen. Dieses Aufteilen der Beteiligungsweisen ermöglicht einerseits die gleichzeitige Bearbeitung multipler Aktivitäten, macht es aber andererseits koordinativ zu einem anspruchsvollen Unterfangen. In der Endphase der SCHREIB-Aktivität finden die Beteiligungsweisen schließlich wieder zusammen und schließen die Aktivität gemeinsam ab.

Diese Systematik zeigt dreierlei: Zum Ersten hängt die Realisierung der Aktivitäten stark davon ab, ob bzw. welche anderen Aktivitäten zur gleichen Zeit relevant werden und inwiefern sie sich strukturell kompatibel zu anderen ko-relevanten Aktivitäten verhalten. Da die Möglichkeit der Beteiligung an den Aktivitäten zum Zweiten begrenzt ist und die Analysen diesbezüglich gezeigt haben,

dass die Regieassistentin die visuelle Beteiligungsweise immer nur für eine Aktivität gleichzeitig verwendet, erfordert es zum Dritten eine gewisse intrapersonelle Planung, *wann* sie *welche* Aktivität initiiert. Diese Planung geschieht im Rahmen der SOUFFLAGE in Orientierung an der SPIEL-Aktivität, als diejenige Aktivität mit der höchsten Priorität für das gemeinsame Projekt. In allen vier Fällen startet die Regieassistentin die SCHREIB- bzw. ZEICHNEN-Aktivität in Momenten, in denen die Schauspielenden im Rahmens des SPIELS sprechen (Transkripte 37, 38 & 40) oder anderweitig (thematisch passendes lautes Atmen in Transkript 39) anzeigen, dass sie sich im SPIEL befinden und kein *Hänger* einer Bearbeitung durch die Regieassistentin bedarf. Sofern jedoch das SZENISCHE SPIEL im Laufe dieser koordinativen Planungsphase relevant wird, bricht die Regieassistentin diese sofort zugunsten der SPIEL-Aktivität ab (Transkript 37). SCHREIBEN, MITLESEN und SPIEL als Teil-Aktivitäten der SOUFFLAGE-Multiaktivität sind somit Teil eines lokalen Relevanzsystems, in dem die Aktivitäten eine höhere Priorität genießen, je stärker ihre kommunikative Funktion damit verbunden ist, den Fortschritt des SZENISCHEN SPIELS aufrechtzuerhalten.

7.3 Verfahren der Bearbeitung gleichzeitig relevanter multipler Einzel- und Ensembleaktivitäten in SOUFFLAGE-Multiaktivitäten

Im vorherigen Abschnitt werden Fälle betrachtet, in denen die Regieassistentin neben der simultanen Koordination multipler Einzelaktivitäten auch prophylaktisch in Hinblick auf potentielle *Hänger* reagiert hat. Im Kontrast dazu werden in diesem Abschnitt solche Fälle besprochen, in denen die Regieassistentin neben der Bearbeitung ihrer strukturell inkompatiblen Einzelaktivitäten tatsächlich in das SPIEL eingreifen muss, indem sie im Rahmen ihrer verbalen Beteiligungsweise am SZENISCHEN SPIEL Stücktext REINGIBT. Das REINGEBEN erfordert zur Realisierung also nicht dieselben (visuellen) Beteiligungsweisen wie das SCHREIBEN, das MITLESEN oder das visuelle Monitoren des SZENISCHEN SPIELS, weshalb es sich strukturell kompatibel zu den anderen ko-relevanten Teil-Aktivitäten der SOUFFLAGE-Multiaktivität verhält. Es hat zunächst den kommunikativen Zweck, den Schauspielenden das fehlende Stichwort zu liefern und dadurch das SPIEL aufrechtzuerhalten. Des Weiteren ist es aber strukturell immer auch ein Störfaktor, der im schlimmsten Fall das SPIEL zum Erliegen bringen kann (vgl. Transkript 35). Die Praktiken, mit denen die Regieassistentin die gleichzeitig relevanten Aktivitäten so koordiniert, dass die Ensembleaktivität SPIEL nicht zum Abbruch kommt, sollen anhand dreier Fälle skizziert werden, die sich in Bezug auf die Überlappungen von SPIEL-Äußerungen der Schauspielenden und den

Nicht-SPIEL-Äußerungen von Regieassistentin/Regisseur unterscheiden. Transkript 41 beinhaltet zunächst das REINGEBEN des Stücktextes durch die Regieassistentin nach einem *Hänger* des Schauspielers bei simultaner Koordination der MITLESE-Aktivität durch die Regieassistentin. In Transkript 42 überlappt das REINGEBEN mit einer gerade im Vollzug begriffenen Äußerung der Schauspielerin im SPIEL. Und Transkript 43 fokussiert schließlich eine ANFRAGE des Regisseurs an die gleichzeitig im Text MITLESENDE Regieassistentin, die mit einer Äußerung der Schauspielerin im SPIEL überlappt.

Im folgenden Transkript monitort die Regieassistentin das SPIEL des Schauspielers in Bezug auf Anzeichen für einen *Hänger*, während sie gleichzeitig im Textbuch MITLIEST. Anders als in den Transkripten 37–40, in denen es zwar Hinweise auf *Hänger* gibt, die Regieassistentin jedoch auf ein REINGEBEN verzichtet, interpretiert sie hier eine Sprechpause des Schauspielers als *Hänger*. Im Unterschied zu den Transkripten 34 und 36, in denen der Schauspieler sein SPIEL bei einem *Hänger* dahingehend modifiziert, dass er die Regieassistentin anschaut bzw. verbal einen *Hänger* einfordert, erfolgt die Anzeige des *Hängers* durch den Schauspieler in diesem Fall durch das Einfrieren seiner Beteiligung am SPIEL. Im Verlauf des Transkriptausschnitts tritt dreimal die Situation ein, dass die Regieassistentin im antizipierenden MITLESEN und per auditiver Onlineanalyse der verbalen Beteiligung des Schauspielers am SZENISCHEN SPIEL das Muster „Sprechpause + Häitationssignal“ detektiert und daraufhin das Spiel visuell hinsichtlich weiterer Anzeichen für *Hänger* überprüft. In der ersten Situation a) gestikuliert der Schauspieler weiter, was die Regieassistentin (wie bereits in den vorherigen Transkripten dieses Kapitels) als keinen Hinweis auf einen *Hänger* begreift. Bei der zweiten Situation b) friert der Schauspieler seine Beteiligungsweisen am SPIEL ein, worauf die Regieassistentin Stücktext REINGIBT und somit anzeigt, dass sie die Situation als *Hänger* verstanden hat. Die dritte Situation c) beinhaltet eine langsame Geste des Schauspielers, die die Regieassistentin ebenfalls nicht als *Hänger* interpretiert, sondern möglicherweise als dramatische, also vom Schauspieler bewusst gesetzte Pause behandelt.

a) Detektion eines potentiellen Hängers nach antizipierendem MITLESEN, auditiver Onlineanalyse hinsichtlich des Musters „Sprechpause + Häitationssignal“ und visueller Onlineanalyse des SZENISCHEN SPIELS (Z.001–006): Im Rahmen seiner Beteiligung an der Ensembleaktivität des SZENISCHEN SPIELS performt der Schauspieler Stücktext (Z.001), dem die Regieassistentin im Textbuch MITLESEN folgt. Auf der Abb. 41.1 ist anhand der Konfiguration ihrer Hände deutlich zu erkennen, wie die Regieassistentin ihre Involvierung in multiple, (potentiell) gleichzeitig relevante Aktivitäten organisiert.

Transkript 41: REINGEBEN des Stücktextes bei simultaner Koordination des MITLESENS



Abb. 41.1: ASS folgt dem SPIEL MITLESEND.

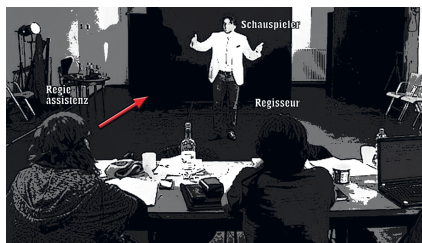


Abb. 41.2: ASS monitort SCM, dieser gestikuliert.

```

001  SCM  *er er macht nicht AUF; <Abb. 41.1
      ass  *liest im Textbuch---->
002      (0.2) äh- * (0.3)
      ass  ----->* .....
003  SCM  (0.1)* seine *sätti*gung fällt immer WEiter, <Abb. 41.2
      ass  ....*schaut R. SCM*....*liest im Textbuch----->
004      und (-) er (.) sein gesicht wird immer BLAUer;
005      (0.4) und äh:-* (0.4)*
      ass  ----->*.....*
006  ASS  *(0.1) ich steh immer noch REgungs[*los da-*] <Abb. 41.3
      ass  *schaut Richtung SCM ----->*.....*
007  SCM  [ich (.) ]* steh immer noch
      regungslos daBEI,
      ass  *liest im TB--->
008      ich WEIß nicht warum;
009      ich- (0.2) * (0.2) * (0.5) <Abb. 41.4
      ass  ----->*.....*schaut SCM an-->
010      SCHOCK,

```

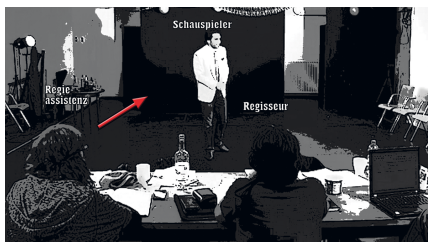


Abb. 41.3: SCM friert sein SPIEL ein.

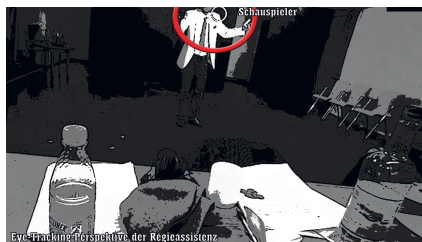


Abb. 41.4: ASS schaut SCM an.

So ermöglicht ihr der Stift in ihrer rechten Hand potentiell flexibel eine SCHREIB-Aktivität initiieren zu können, sobald diese erforderlich wird. Sie hält dadurch die SCHREIB-Aktivität in einer daueraktiven Startphase. Gleichzeitig ist der Stift in der Hand Teil einer weiteren Anforderung, den die gleichzeitige Relevanz innerhalb der SOUFFLAGE an die Regieassistentin stellt. Wie bereits in den Transkripten 37 und 38 nutzt sie auch hier ihre Hände, um eine Art Raster zu erzeugen, das ihr dabei hilft, die aktuelle Textzeile wiederzufinden, wenn sie im SPIEL ein Anzeichen für einen *Hänger* vermutet. Dies ist der Fall, als der Schauspieler eine Sprechpause einlegt und ein Häsitiationssignal äußert (Z.002), was – wie bereits mehrfach gezeigt werden konnte – für die Regieassistentin ein Muster darstellt, das für sie einen *Hänger* erwartbar und eine visuelle Beteiligung am SPIEL erforderlich macht. In der darauffolgenden weiteren Sprechpause des Schauspielers schaut die Regieassistentin auch in dieser Situation vom Textbuch auf. Diese Kopfbewegung gestaltet sie so, dass Textbuch und Schauspieler den minimal nötigen Abstand zueinander haben. Als Folge dieser Kopfhaltung schaut sie über die Brillenränder der Eye-Tracking-Brille hinweg. Ihre Kopfausrichtung (und damit vermutlich auch ihr Blick) erreicht den Schauspieler in dem Moment, in dem er gestikulierend in seinem Stücktext fortfährt (Z.003, Abb. 41.2). Die Regieassistentin entscheidet innerhalb der zwei Silben des Possessivpronomens „*seine*“ (Z.003), dass kein *Hänger* vorliegt und senkt ihren Blick wieder auf das Textbuch. Die Eye-Tracking-Daten legen nahe, dass ihr Blick zielgerichtet im Raster ihrer Hände landet und sie die MITLESE-Aktivität wieder aufnimmt. Das gleiche koordinative Verhalten zeigt die Regieassistentin, als schauspielerseitig abermals das Muster „Sprechpause + Häsitiationssignal“ realisiert wird.

b) Detektion eines echten Hängers nach antizipierendem MITLESEN, auditiver Onlineanalyse hinsichtlich des Musters „Sprechpause + Häsitiationssignal“ und visueller Onlineanalyse des SZENISCHEN SPIELS (Z.007–008): Diese Gestalt des MITLESENS behält die Regieassistentin bei, bis der Schauspieler erneut seine verbale Beteiligung am SZENISCHEN SPIEL pausiert und ein Häsitiationssignal realisiert (Z.005). Die Regieassistentin interpretiert dies abermals als potentiellen *Hänger* und richtet ihren Blick auf den Schauspieler. Im Unterschied zur vorherigen Instanz eines potentiellen *Hängers* (Z.002–3) spricht der Schauspieler hier weder Stücktext weiter, noch zeigt er (beispielsweise durch Gestikulation) an, dass er sich weiterhin verbal abstinert am SPIEL beteiligt. Stattdessen friert er seine multimodale Gestalt ein (Abb. 41.3). Dies deutet die Regieassistentin als Hinweis auf einen tatsächlichen *Hänger* und beginnt die laut Textbuch aktuelle Textzeile „*Ich steh immer noch regungslos dabei.*“ REINZUGEBEN (Z.006). Gegen Ende ihrer TCU löst der Schauspieler seine eingefrorene Gestalt wieder auf und beginnt den REINGEGEBENEN Satz in sein SPIEL zu integrieren (Z.007). Dabei überlappt seine SPIEL-Äußerung

mit der REINGEBE-Äußerung der Regieassistentin. Sie bricht ihre Äußerung mit diesem ersten Anzeichen für eine Auflösung der *Hänger*-Situation ab und nimmt ihre MITLESE-Aktivität wieder auf (Z.007). Dadurch minimiert sie die Zeit, in der sie durch ihre Überlappung mit der SPIEL-Aktivität in Konkurrenz tritt und reagiert so auf die potentielle Störung für das SZENISCHE SPIEL, die von ihrer verbalen Beteiligung an der SPIEL-Aktivität ausgehen könnte. Auch der Schauspieler trägt zum Aufrechterhalten des SPIELS bei. Er beginnt die REINGEGEBENE Textzeile in das SPIEL zu integrieren, sobald es ihm möglich ist und minimiert so seinerseits die Fortsetzungsprojektion seiner eingefrorenen Beteiligungsweisen.

c) Detektion eines potentiellen Hängers („dramatische Pause“) nach antizipierendem MITLESEN, auditiver Onlineanalyse hinsichtlich des Musters „Sprechpause + Hässitationssignal“ und visueller Onlineanalyse des SZENISCHEN SPIELS (Z.008–010): Regieassistentin und Schauspieler behalten ihre aktuellen Beteiligungsweisen an den laufenden Aktivitäten bei (Z.008), bis der Schauspieler eine Äußerung zwar beginnt, sie aber abbricht und sich verbal abstinert am SPIEL beteiligt (Z.009). Dies zieht abermals den Blick der Regieassistentin auf ihn nach sich (Abb. 41.4). Im Unterschied zu den vorherigen *Hänger*-Situationen spricht der Schauspieler hier weder von sich aus weiter, noch hat er seine Beteiligungsweisen eingefroren. Auch fehlt das sonst in solchen Situationen prominente verbale Hässitationssignal. Stattdessen hebt der Schauspieler seine Arme und füllt so gestikulierend eine verbale Pause. Die Regieassistentin behandelt diese nicht als potentiellen *Hänger* und gibt dem Schauspieler die Möglichkeit, diese dramatische Pause (deren textlicher Höhepunkt seit fünf Proben feststeht und daher zu einem gewissen Teil erwartbar ist) auszuspielen, indem sie sich hier gegen das REINGEBEN entscheidet.

Der Transkriptausschnitt beinhaltet drei *Hänger*-Situationen (Z.002–3, 005–6, 009–10), die sich systematisch dahingehend voneinander unterscheiden, ob und wann die Regieassistentin einen *Hänger* durch das REINGEBEN des Textes bearbeitet. Die drei Instanzen in dieser Sequenz sowie alle zuvor besprochene Transkripte (34–40) beinhalten Situationen, für die die Regieassistentin potentielle *Hänger* annimmt, Phasen verbaler Abstinenz als Beteiligungsweise am SZENISCHEN SPIEL. Auf solche Sprechpausen reagiert die Regieassistentin dadurch, dass sie die visuelle Beteiligung an der Einzelaktivität, die sie gerade bearbeitet (z. B. MITLESEN oder SCHREIBEN) prophylaktisch auf die potentiell *hängende* Person verschiebt (jedoch ohne die jeweilige Einzelaktivität irrelevant werden zu lassen, vgl. Transkripte 38–40). Der Blick auf die potentiell *hängende* Person ermöglicht es ihr zu entscheiden, ob eventuell nur eine dramatische Pause als Teil des SPIELS vorliegt. Die dramatische Pause in diesem Transkriptausschnitt (Z.009–10) kann die Regieassistentin unter anderem anhand der nicht-eingefrorenen und weiter-

gestikulierenden Beteiligungsweisen des SZENISCHEN SPIELS sowie schließlich (retrospektiv) daran erkennen, dass der Schauspieler im Text fortfährt (Z.010). Zumindest für diese dramatische Pause kennzeichnend ist das Fehlen eines verbalen Häsitiationssignals als Marker für eine Wortsuche. Während Wortsuchen in Alltagsinteraktionen kommunikativ ausgehandelte Prozesse sind, bei denen die Beteiligten sich situativ auf das gesuchte Wort verständigen (Betz 2008; Birkner 2008; Helasvuo 2004; Bolden, Hepburn & Potter 2019; Goodwin 1995a), handelt es sich bei SOUFFLAGEN um Wortsuchen, deren nächste Wörter bereits im Vorfeld (im Textbuch) festgelegt wurden. Was Beteiligte von SOUFFLAGE-Multiaktivitäten dennoch lokal aushandeln müssen, ist, *wann* eine Wortsuche als erfolgreich oder erfolglos zu bewerten ist. Eine Wortsuche gilt in den Theaterproben als erfolgreich (und erfordert kein REINGEBEN), wenn die hängende Person selbstständig im laut Textbuch richtigen Stücktext fortfährt. Dies ist etwa beim Schauspieler in diesem Transkript der Fall, wenn er zwar mittels Häsitiationssignal eine Wortsuche anzeigt, dieses Problem aber ohne Hilfe der Regieassistentin lösen kann. Diese macht darauf in ihrer Wiederaufnahme der MITLESE-Aktivität deutlich, dass sie keinen *Hänger* seitens des Schauspielers mehr annimmt (Z.002–3). In der dritten *Hänger*-Situation dieses Transkriptausschnitts folgt auf eine Sprechpause ein Häsitiationssignal, worauf der Schauspieler seine Beteiligung am SPIEL gestalthaft einfriert. Damit markiert er für die Regieassistentin eine erfolglose Wortsuche, die ihm daraufhin das fehlende Stichwort REINGIBT (Z005–6). Schauspieler und Regieassistentin organisieren diese REINGABE so, dass sie nur kurzzeitig als Konkurrenzaktivität zum SZENISCHEN SPIEL hervortritt. Dazu nimmt der Schauspieler den reingegebenen Text mit der Regieassistentin überlappend auf und integriert ihn in sein SPIEL. Sie bricht dagegen das REINGEBEN ab und nimmt ihre MITLESE-Einzelaktivität wieder auf, sobald deutlich wird, dass der Schauspieler mit ihrer Hilfe die Wortsuche erfolgreich bearbeitet hat.

Ein weiteres mögliches Resultat einer Wortsuche während szenischer Spielproben liegt dann vor, wenn Schauspielende zwar mit Stücktext fortfahren, der im Textbuch notiert, jedoch zu einem anderen Zeitpunkt vorgesehen ist. Solche Phänomene nennt die Theaterwissenschaft *Sprünge* (Rohr 1952). Ein solcher *Sprung* ist im nächsten Transkript zu beobachten. In diesem *springt* die Schauspielerin im Text, d. h. sie äußert eine Textzeile, die sie laut Textbuch erst später realisieren soll. Der Fortschritt des SPIELS ist also nicht nur dann in Gefahr, wenn die Schauspielenden nicht wissen, was sie sagen müssen, sondern auch, wenn sie potentiell Richtiges zur falschen Zeit performen. Da der Fehler hier nicht im performativen Bereich des SPIELS, sondern im textlichen Bereich des Stücktextes liegt, hilft der Regieassistentin bei diesen Fällen das visuelle Monitoren der SZENISCHEN SPIELS weniger. Stattdessen nutzt sie vor allem Informationen, die sie mithilfe der MITLESE-Aktivität gewinnt und gleicht diese per auditiver Online-

analyse mit den verbalen Beiträgen der Schauspielenden ab. Im Transkript zeigt die Regieassistentin a) zunächst in ihrem koordinativen Verhalten an, dass sie eine längere verbale Pause als Hinweis auf einen *Hänger* des Schauspielers versteht, da dessen Replik gemäß Textbuch zu erwarten wäre. Als jedoch b) stattdessen die Schauspielerin fortfährt, muss die Regieassistentin keinen *Hänger*, sondern einen *Sprung* bearbeiten. Sie korrigiert den *Sprung* der Schauspielerin dadurch, dass sie überlappend mit dieser den gemäß Textbuch richtigen Text des Schauspielers REINGIBT. Diese REINGEGEBENE Äußerung wird vom Schauspieler (der von der Schauspielerin *übersprungen* wurde) aufgenommen und in das SPIEL integriert. Eine dritte *Sprung*-Situation tritt ein, als c) beide Schauspielenden gleichzeitig mit unterschiedlichem Textmaterial zu sprechen beginnen. Sie lösen diese verbale Konkurrenzsituation auf, ohne dass die Regieassistentin den *Sprung* bearbeiten muss.

Transkript 42: REINGEBEN des Stücktextes überlappend zur SPIEL-Äußerung bei simultaner Koordination des MITLESENS

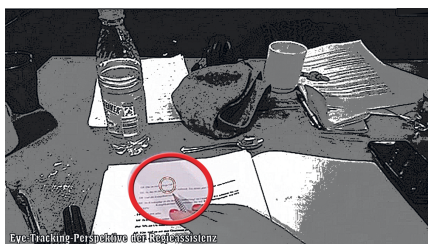


Abb. 42.1: ASS schaut Richtung SCM.



Abb. 42.2: ASS wechselt Blick zu SCW.

```

001  SCW  *fast ein drittel aller männer auf der welt sind (operiert);
      ass  *liest im Textbuch----->
002      (0.4) * (0.3) *
      ass  ----->*.*****
003  SCW  *SIEBzig  *prozent*der uh ES am*erik*aner sind oper[iert; ]
      ass  *Bli.zu SCM*.....*Blick zu SCW*....*liest in Textbuch----->
                                           ← Abb. 42.1 & Abb. 42.2
004  ASS                                     [und die]
      komplikaTIONen, ←Abb. 42.3
005      (1.2)
006  SCM  und die komplikaTIONen, (0.7)
007  SCW  die beste wundheilung ist im KINdesalter;

```

```

008  SCM  (1.5) * (0.2) <<pp>die beste* is im KINdesalter;>
      ass  ---->*.....*schaut zu SCW & SCM-->
009      (3.0) ←Abb. 42.4
010  SCM  [der-      ]
011  SCW  [der KÖNNT] doch spä*ter-
      ass  -->*....
012      also* wir SCHÜTZen den vor was;
      ass  ....*liest im Textbuch----->>

```

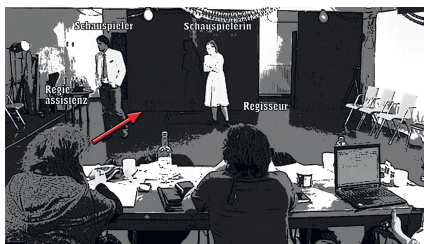
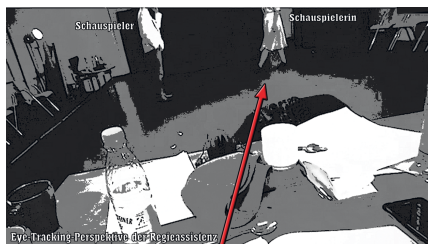


Abb. 42.3: ASS nimmt das MITLESEN wieder auf. **Abb. 42.4:** ASS monitort das SZENISCHE SPIEL.

a) Bearbeitung eines potentiellen Hängers durch die Regieassistentin (Z.001–002): Zu Beginn des Transkriptausschnitts Liest die Regieassistentin im Textbuch mit. Laut Textbuch ist nach der Replik der Schauspielerin (Z.001) ein Sprecherwechsel zur Figur des Schauspielers vermerkt. Als dieser jedoch nicht mit der vorgesehenen Gegenfrage „Und die Komplikationen?“ antwortet und stattdessen schweigt (Z.002), interpretiert die Regieassistentin dies als einen potentiellen *Hänger* und schaut in Richtung des Schauspielers (Abb. 42.1). Jedoch fährt daraufhin nicht der Schauspieler fort zu sprechen, sondern die Schauspielerin (Z.003), weshalb die Regieassistentin ihren Blick auf sie wechselt. Auf Abb. 42.2 ist im direkten Vergleich mit Abb. 42.1 gut die perspektivische Verschiebung der Kopfkamera zu erkennen – besonders deutlich anhand der Kaffeetasse links im Bild nachzuvollziehen –, die einen Blickwechsel von Schauspieler zu Schauspielerin durch die Regieassistentin nahelegt.

b) Abgleich der Informationen aus dem antizipierenden MITLESEN und der Onlineanalyse des SZENISCHEN SPIELS zum Erkennen eines Sprungs (Z.003–007): Im Verlauf der Äußerung der Schauspielerin senkt die Regieassistentin ihren Blick wieder auf das Textbuch (Abb. 42.3). Sie beginnt nur vier Silben nach Ankunft ihres Blicks auf dem Textbuch damit, überlappend zur immer noch im Vollzug befindlichen Äußerung den laut Textbuch an dieser Stelle richtigen Stücktext REINZUGEBEN (Z.004). Mit der REINGABE des Stücktextes wird die mit dem SPIEL

synchronisierte Einzelaktivität MITLESEN innerhalb des Interaktionsensembles öffentlich. Zur Ensembleaktivität REINGEBEN wird die Einzelaktivität LESEN in dem Moment, in dem die Regieassistentin erstens äußert, was sie eben GELESEN hat und die Schauspielenden diese Äußerung zweitens als Anweisungen für sich interpretieren daraufhin ihre Beteiligungsweisen am SPIEL zu modifizieren. Infolge der REINGABE bricht die Schauspielerin ihre nun als falsch markierte Replik nicht sofort ab, sondern beendet ihre Äußerung mit prosodisch fallender Kontur. Sie zeigt auf diese Weise an, dass sie sich weiterhin im SPIEL befindet und die REINGABE nicht zu einem Abbruch des SZENISCHEN SPIELS geführt hat. Auch der Schauspieler behandelt das SPIEL als weiterhin laufende Ensembleaktivität. Er behält unter anderem seine Körperhaltung bei (Abb. 42.1 & Abb. 42.2) und fährt schließlich mit dem REINGEGEBENEN Text fort (Z.006). Schauspielerin und Schauspieler interpretieren in dieser SOUFFLAGE-Situation beide gleichermaßen die REINGABE als spezifische Handlungsaufforderung für sich. Die Anweisung, auf die die Schauspielerin reagiert, könnte mit *Hör auf zu sprechen!* beschrieben werden. Im Gegensatz dazu identifiziert der Schauspieler den REINGEGEBENEN Stücktext als Text seiner Figur und schreibt der REINGABE dadurch unmittelbare kommunikative Relevanz für sich zu. Indem er den REINGEGEBENEN Text in sein SPIEL integriert, kommt er der (impliziten) Instruktion (Mondada 2014a; Deppermann 2015) *Sprich das!* dergestalt nach, dass er das REINGEGEBENE wortwörtlich und prosodisch kongruent für sein SPIEL übernimmt. Die Regieassistentin indes behandelt ihre verbale Beteiligung an der SPIEL-Aktivität als kommunikativ ausreichend. Dass ihre REINGABE ihren kommunikativen Zweck erfüllt hat, wird für sie in dem Moment deutlich, in dem die Schauspielerin aufhört zu sprechen und der Schauspieler den korrekten Stücktext performt. Der REINGABE liegt damit eine für Instruktionen typische IRE-Sequenz (Zemel/Koschmann 2011) zugrunde: Die verbale Beteiligung der Regieassistentin an dieser Ensembleaktivität konstituiert die *Initiation* in Form einer *Textanweisung*. Die *Response* unterscheidet sich jeweils situativ für Schauspielerin und Schauspieler dadurch, dass sie die Anweisung umsetzt, indem sie *aufhört zu sprechen*, während er mit dem *Sprechen beginnt*. Lediglich die *Evaluation* als Abschluss der Instruktionssequenz erfolgt hier nicht explizit durch eine*n der Beteiligten, sondern ergibt sich dadurch, dass die Schauspielenden im Rahmen der *nextness* im SPIEL mit dem darauffolgenden Stücktext fortfahren und keine*r der anderen Anwesenden dies sanktioniert.

c) *Abgleich der Informationen aus dem antizipierenden MITLESEN und der Online-analyse des SZENISCHEN SPIELS zum Erkennen eines Sprungs (Z.008–010):* Die Regieassistentin antizipiert in der auf ihre REINGABE folgenden Sprechpause (Z.005) keinen *Hänger* der Schauspielenden, sondern LIEST solange weiter im

Textbuch, bis sie auf die nächste potentielle *Hänger*-Situation stößt und daraufhin das SZENISCHE SPIEL visuell monitort (Z.008). Bei dieser erneuten *Hänger*-Situation recycelt der Schauspieler zunächst nach einer längeren Sprechpause improvisierend Textmaterial aus der vorherigen Äußerung der Schauspielerin und integriert es in sein SPIEL (Z.008). In der darauffolgenden längeren Pause (Z.009), in der die Regieassistentin die beiden Schauspielenden weiterhin visuell monitort, kehrt der Schauspieler der Schauspielerin den Rücken zu und entfernt sich gehend von ihr (Abb. 42.4). Dadurch ist das SPIEL trotz verbaler Abstinenz für die Regieassistentin noch als laufende Ensembleaktivität erkennbar. Zudem äußert keine*r der Schauspielenden ein Häitationssignal, weshalb die Regieassistentin dies als dramatische (Sprech-)Pause interpretiert, was daran deutlich wird, dass sie keinen Stücktext REINGIBT. Schauspielerin und Schauspieler lösen die verbale Abstinenz gleichzeitig auf, als beide simultan zu sprechen beginnen (Z.010–11). Hier ist es der Schauspieler, der zu einem *Sprung* ansetzt. Er zieht seine verbale Beteiligung aber sofort zurück (Z.010), als die Schauspielerin ebenfalls Stücktext realisiert (Z.011). Die Regieassistentin interpretiert daraufhin die *Hänger*-Situation als aufgelöst. Sie wendet ihren Blick von den Schauspielenden ab und wieder dem Textbuch zu. Interessanterweise ist der von der Schauspielerin geäußerte Stücktext nicht der laut Textbuch für diese Stelle vorgesehene Text. Sie korrigiert diesen *Sprung* selbst, indem sie im Rahmen einer Selbstreparatur ihre Äußerung abbricht (Z.011) und den richtigen Stücktext realisiert (Z.012). Die Regieassistentin kommt demnach nicht dazu, diesen *Sprung* zu bearbeiten, da ihr Blick auf dem Textbuch erst dann ankommt, als die Schauspielerin sich bereits selbst korrigiert hat (Z.011–12).

In den *Sprung*-Situationen dieses Transkriptausschnitts tragen die drei Beteiligten der SOUFFLAGE-Multiaktivität dazu bei, dass das SPIEL trotz konkurrierender verbaler Beteiligungsweisen von REINGABE und SPIEL nicht zum Erliegen kommt. Dies leisten sie dadurch, dass sie sich beim Simultansprechen schnell (innerhalb von ein bis zwei Silben) aus den Überlappungssituationen zurückziehen. Das ist insofern für das Fortbestehen des SPIELS bedeutsam, als im Theater die Rederechtsmechanik „one person at a time“ (Schegloff 2000b: 2) durch das Textbuch determiniert ist und es aufgrund der vorher festgelegten Reihenfolge der Redebeiträge keine natürliche Aushandlung des Rederechts gibt. Die *nextness* des SZENISCHEN SPIELS hängt also maßgeblich davon ab, dass die richtige Person den richtigen Text zur richtigen Zeit realisiert. Der Schauspieler trägt diesem Umstand Rechnung, indem er seine falsche Replik zugunsten der (vermeintlich) richtigen Äußerung der Schauspielerin zurückzieht (Z.010). Dass die Regieassistentin nicht korrigierend einspringt, zeigt ihm retrospektiv an, dass die

SPIEL-Äußerungen wieder mit dem Stücktext synchronisiert sind. Im Vergleich zum vorherigen Transkript (41), in dem die Regieassistentin die Sprechpause des Schauspielers zum Initiieren der REINGABE nutzt, GIBT sie in diesem Transkript den Stücktext REIN, während die Schauspielerin Stücktext realisiert. Dadurch konkurrieren die verbalen Beteiligungsweisen der beiden Ensembleaktivitäten miteinander und gefährden potentiell den Fortschritt des SPIELS. Die Beteiligten lösen diese Überlappung jedoch schnell auf und die Schauspielenden setzen die in der REINGABE enthaltenen Anweisungen um. Im Transkriptausschnitt bestehen alle verbalen Beiträge im Rahmen der SOUFFLAGE-Situationen aus Stücktext- bzw. stücktextnahem Material. Auch dies trägt hier dazu bei, dass die Schauspielenden nicht „aus dem Spiel fallen“ (vgl. Oberender 2009) und das SZENISCHE SPIEL trotz Intervention einer Nicht-SPIELENDEN Person fortbesteht. In Bezug auf die simultane Koordination der Einzelaktivität MITLESEN und der Ensembleaktivität SZENISCHES SPIEL zeigt dieser Transkriptausschnitt im Vergleich zu Transkript 41 die unterschiedlichen kommunikativen Funktionen, die diese Teil-Aktivitäten für die SOUFFLAGE-Multiaktivität haben. Die visuelle Beteiligung am SPIEL ermöglicht es der Regieassistentin potentielle von echten *Hängern* zu unterscheiden, im Gegensatz zur visuellen Beteiligung am MITLESEN, die es ihr erlaubt, *Sprünge* im Text zu identifizieren. Weil sie sich jeweils nur an einer dieser beiden gleichzeitig relevanten Aktivitäten visuell beteiligen kann, ist sie dabei darauf angewiesen, während des MITLESENS das SZENISCHE SPIEL auditiv zu monitoren. Da die koordinativen Wechsel in den visuellen Beteiligungsweisen der beiden Aktivitäten immer die jeweils andere Aktivität vernachlässigt, nimmt sie diese koordinativen Wechsel nur dann vor, wenn sie konkrete Hinweise auf *Hänger*, *Sprünge* oder *Improvisationen* hat. Hinweise liefern ihr hier Muster aus prosodischer Organisation, Häitationssignale und Sprechpausen.

Auch im letzten Transkript (43) dieses Kapitels wird eine Ensembleaktivität parallel zur SPIEL-Ensembleaktivität relevant, worauf die neue Ensembleaktivität auch hier mit Äußerungen des SPIELS überlappt. Wohingegen jedoch im vorherigen Transkript diese neue Relevanz zu einer Veränderung im SPIEL geführt hat, kommt es hier zu keiner Modifikation der SPIEL-Aktivität. Grund dafür ist, dass es sich bei der neuen relevanten Ensembleaktivität um keine direkt auf das SPIEL bezogene Aktivität handelt, sondern der Regisseur eine ANFRAGE an die Regieassistentin stellt. In dieser bearbeitet er den *Sprung* der Schauspielerin aus dem vorherigen Transkript und fragt, ob der aktuell von den Schauspielenden performte Text richtig sei. Interessant an dieser Sequenz ist vor allem, wie sich a) die Regieassistentin an der ANFRAGE beteiligt, während sie b) diese in die simultane Koordination der gleichzeitig relevanten Aktivitäten (MITLESEN und SZENISCHES SPIEL) der SOUFFLAGE-Multiaktivität integriert.

Transkript 43: ANFRAGE bzgl. des Stücktextes überlappend zur SPIEL-Äußerung bei simultaner Koordination des MITLESENS

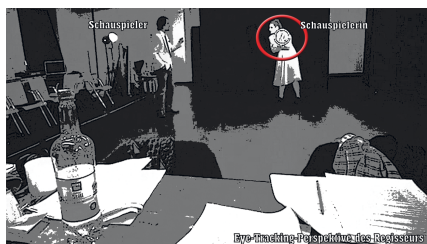


Abb. 43.1: REG beobachtet das SPIEL von SCW.



Abb. 43.2: REG schaut auf ASSs Textbuch.

```

012 SCW %also* wir SCHÜTZen den% vor% was; <Abb. 43.1
    reg %schaut SCW an-----%...%schaut SCM an-->
    ass *liest im Textbuch----->
013 ganz%im Gegen%[teil; ]
    reg --->%.....%schaut auf ASSs Textbuch-->
014 REG [ <<flüsternd>is das][ RICH%tig,>] <Abb. 43.2
    reg --->%.....
015 SCW [also der ] könnt%
    %doch +später+ %ha pe% VAU und ha ih VAU viren übertragen;<Abb.
    reg %schaut ASS an-%....%schaut SCW an--> .....% 43.3
    ass +nickt--+
016 (0.4) * (0.7) <Abb. 43.4
    ass ----->*schaut SCW & SCM an-->>
017 SCM ha pe VAU,

```



Abb. 43.3: REG schaut ASS an. ASS nickt.



Abb. 43.4: ASS LIEST im Text MIT.

a) Organisation der ANFRAGE des Regisseurs als parallel zum SZENISCHEN SPIEL vollzogene Aktivität durch den Regisseur (Z.012–015): Dieser Transkriptausschnitt schließt nahtlos an Transkript 42 an. Da in der Sequenz sowohl die Regieassistentin als auch der Regisseur mobile Eye-Tracking-Brillen tragen, bietet sich ein

Vergleich der jeweiligen visuellen Beteiligungsweisen an. Gleich zu Beginn des Transkripts werden so die unterschiedlichen *professional visions* erkennbar, auf die der Regisseur und die Regieassistentin jeweils bei der Bearbeitung ihrer institutionellen Aufgaben zurückgreifen. Während die Regieassistentin im Text MITLIEST, um so *Sprünge* erkennen zu können (Z.012), LIEST der Regisseur nicht, sondern beobachtet die multimodalen Beteiligungsweisen der Schauspielenden am SZENISCHEN SPIEL (Abb. 43.1). Sein Blickverhalten unterscheidet sich dabei deutlich von dem der Regieassistentin. Im Gegensatz dazu, dass sie lediglich bei Hinweisen auf *Hänger* diejenige Person anschaut, für die sie einen Hänger annimmt, wechselt der Regisseur seinen Blick regelmäßig zwischen den beiden Schauspielenden (Z.012). Das ermöglicht ihm bei Bedarf per *on the fly* Instruktionen (Krug 2020b) auf diejenigen Elemente des SPIELS Einfluss zu nehmen, die er situativ vorfindet. Seine durchgängige visuelle Orientierung auf das SPIEL verhindert allerdings, dass er den vollzogenen Stücktext mit dem Textbuch abgleichen kann. Dies wird für ihn relevant, als das SPIEL nach den korrigierten *Sprüngen* in Transkript 42 zwar weiterläuft, der Regisseur jedoch eine ANFRAGE an die Regieassistentin stellt, ob der aktuelle Vollzug des SZENISCHEN SPIELS mit dem im Textbuch festgelegten Ablauf übereinstimmt. Er wendet sich zeitgleich mit einer SPIEL-Äußerung der Schauspielerin zur Regieassistentin (Z.013) und schaut auf ihr Textbuch (Abb. 43.2). Der Regisseur organisiert seine Frage „*is das RICHTig*“ (Z.014) im Rahmen der ANFRAGE als *schisming* (Egbert 1993) von der SPIEL-Aktivität. Dazu eröffnet er zunächst per *body torque* (Schegloff 1998) einen neuen Interaktionsraum und moduliert seine Stimme so, dass seine mit der SPIEL-Äußerung überlappende Frage flüsternd realisiert wird und so mit großer Wahrscheinlichkeit nicht von den Schauspielenden gehört werden kann. Der Regisseur trägt damit dem Umstand Rechnung, den Fortschritt des laufenden SZENISCHEN SPIELS nicht durch seine verbale Beteiligung an der Nicht-SPIEL-Ensembleaktivität ANFRAGE zu stören. Nun liegt der Ball der konditionellen Relevanz innerhalb dieser neuen Ensembleaktivität im Spielfeld der Regieassistentin. Sie löst diese ein, indem sie nickt ohne ihren Blick vom Textbuch abzuwenden (Abb. 43.3). Diese minimale Reaktion auf seine Frage behandelt der Regisseur zu diesem Zeitpunkt als ausreichend. Er wendet seinen Blick von der Regieassistentin ab und wieder der Schauspielerin zu, die nach wie vor Stücktext im Rahmen des SZENISCHEN SPIELS performt (Z.015).

Die Regieassistentin bearbeitet die ANFRAGE, ohne dafür eine der bereits bestehenden Beteiligungsweisen an den simultan relevanten Aktivitäten (MITLESEN und SPIEL) abzuziehen. Mithilfe der gestischen Beteiligungsweise des Nickens kann sie sowohl die visuelle Beteiligung am MITLESEN und dadurch die Bearbeitung dieser Aktivität aufrechterhalten, als auch mit dem kleinen Finger ihrer rechten Hand die Textbuchseite herunterdrücken (was vermutlich das MITLESEN

erleichtert), während dieselbe Hand den Stift griffbereit hält, um bei Bedarf (z. B. bei Improvisationen) die SCHREIB-Aktivität zu starten (Abb. 43.4). Diese Konfiguration ihrer multimodalen Gestalt ermöglicht es ihr gleichzeitig die ANFRAGE des Regisseurs zu bearbeiten und ihre Beteiligung an der SOUFFLAGE-Multiaktivität aufrechterhalten. Dass ihr dies hier gelingt, zeigt die Reaktion der Regieassistentin bei der nächsten Sprechpause im Rahmen des SPIELS (Z.016). Bei dieser macht sie nach einer verbalen Pause abermals von ihrer visuellen Analyse der SPIEL-Aktivität in Hinblick auf potentielle *Hänger* Gebrauch, bis der Schauspieler die potentielle *Hänger*-Situation auflöst, indem er selbstständig im Text fortfährt (Z.017).

b) die Organisation der ANFRAGE als parallel zum SZENISCHEN SPIEL vollzogene Aktivität durch die Regieassistentin (Z.012–015): Dadurch, wie sie die ANFRAGE bearbeitet und mit den simultan relevanten Teil-Aktivitäten der SOUFFLAGE koordiniert, gibt die Regieassistentin einen Einblick in ihr Relevanzsystem der simultanen Koordination während der *Spielprobe*. Dieses lokale Relevanzsystem ist primär durch die Ausrichtung aller relevanten Aktivitäten auf das SZENISCHE SPIEL gekennzeichnet. Die ANFRAGE, die weder unmittelbarer Bestandteil der SOUFFLAGE ist noch zur SPIEL-Aktivität beiträgt, wird von der Regieassistentin lediglich mit einer minimalen (gestischen) Beteiligung bearbeitet, die in keiner Konkurrenz zu einer bereits verwendeten Beteiligungsweise steht. Während also LESEN, SCHREIBEN/ZEICHNEN und Monitoren des SZENISCHEN SPIELS in Bezug auf visuelle Beteiligungsweisen strukturell inkompatibel sind, die Beteiligungsmöglichkeiten der linken Hand (zum Bilden des Handrasters im Rahmen der MITLESE-Aktivität) sowie der rechten Hand (zum SCHREIBEN) ausgereizt sind und die verbale Beteiligungsweise von den Schauspielenden potentiell als REINGABE verstanden werden könnte, ist die nickende Reaktion eine der wenigen verbleibenden Möglichkeiten der Regieassistentin, mit der sie die ANFRAGE bearbeiten kann. Die Regieassistentin greift damit auf eine multimodale Beteiligungsweise zurück, die für keine andere ko-relevante Aktivität verwendet wird und sich somit strukturell kompatibel zu den anderen Teil-Aktivitäten der SOUFFLAGE-Multiaktivität verhält. Möglich wird diese Beteiligung an der Ensembleaktivität ANFRAGE unter anderem dadurch, dass der Regisseur seine verbale Bedingungsweise als Entscheidungsfrage formuliert. Er trägt damit in seinem Adressatenzuschnitt dem simultan koordinierten *engagement display* der Regieassistentin Rechnung. Die Rekonstruktion der Sequenz zeigt darüber hinaus, dass die SOUFFLAGE für die Regieassistentin trotz Textbuch keinem vordefinierten Handlungsplan folgt, sondern das Resultat eines koordinativen Prozesses ist. Auch wenn sie den regelmäßig auftretenden kommunikativen Problemen (wie *Hängern*, *Sprüngen* oder *Improvisationen*) mit routinierten Praktiken begegnen kann, ist dieser Koordi-

nationsprozess dabei nichtsdestotrotz so offen gestaltet, dass auch unerwartete, plötzlich simultan relevant werdende Aktivitäten wie die ANFRAGE des Regisseurs in diese integriert werden können.

7.4 Zwischenfazit: Praktiken der Priorisierungen zur simultanen Bearbeitung gleichzeitig relevanter Einzelaktivitäten

In den im Rahmen dieses Kapitel analysierten Fällen organisieren die Teilnehmenden der Theaterprobe ihre Beteiligungsweisen dergestalt, dass der Fortschritt des SZENISCHEN SPIELS nicht in Gefahr gerät. Zwei prominente Gefahrenquellen sind dabei *Hänger* (fehlender Text) und *Sprünge* (richtiger Text zur falschen Zeit). Die Identifizierung von *Hängern* und *Sprüngen* erfordert jeweils eine visuelle Beteiligung an der SPIEL- bzw. der LESE-Aktivität. Im Rahmen von SOUFFLAGE-Multiaktivitäten sind demnach Beteiligungen an beiden Aktivitäten notwendig, da beide gleichzeitig relevant sind. Die Regieassistentin kann sich jedoch nur an einer der beiden gleichzeitig relevanten Aktivitäten visuell beteiligen – die Aktivitäten verhalten sich also in Bezug auf ihre inhärenten Beteiligungsweisen strukturell inkompatibel zueinander. Um die simultane Relevanz der Aktivitäten SZENISCHES SPIEL und MITLESEN dennoch gleichzeitig bearbeiten zu können, greift sie auf verschiedene Praktiken der Priorisierung innerhalb der SOUFFLAGE-Multiaktivität zurück. Um *Hänger* zu erkennen, analysiert sie während des MITLESENS akustisch die verbalen Beteiligungsweisen der Schauspielenden. Tritt das spezifische Muster *Sprechpause + Häitationssignal* auf, gibt es einen Hinweis auf einen potentiellen *Hänger*, sodass es zu einem Wechsel der visuellen Beteiligung auf das SZENISCHE SPIEL kommt. Nun muss die Regieassistentin entscheiden, ob es sich um eine dramatische Pause handelt, die beispielsweise durch SPIEL-Handlungen gefüllt wird (Transkript 41 & 42) oder die Schauspielenden zwar in Wortsuchen involviert sind, aber selbstständig im Stücktext fortfahren können (Transkript 35, 37–40). Erst wenn die Hängenden erfolglose Wortsuchen anzeigen (z. B. durch Blickkontakt in Kombination mit *high onset* des Häitationssignals in Transkript 34, mithilfe verbaler Einforderung in Transkript 36 oder mittels Einfrierens der Beteiligungsweisen am SPIEL in Transkript 41), beginnt die Regieassistentin den Stücktext REINZUGEBEN. Die REINGABE ist dabei in Hinblick auf den Fortschritt des SPIELS dergestalt organisiert, dass Überlappungen minimiert (Transkript 41) und die *Stücktextangebote* im Rahmen des REINGEBENS mundgerecht so für die Hängenden realisiert werden, dass diese zum *Annehmen der Stücktextangebote* jene lediglich nachsprechen müssen, um sie in das SPIEL zu integrieren (Transkripte 36, 41 & 42). Während *Hänger* also

eine konstante auditive Onlineanalyse des SPIELS parallel zum MITLESEN erfordern, verhält es sich bei *Sprüngen* anders. Hier muss die Regieassistentin online analysieren, ob der gesprochene Text der Schauspielernden dem Stücktext entspricht. Dazu muss sie ihr MITLESEN mit dem SPIEL synchronisieren. Entdeckt sie dabei Text, der für einen anderen Zeitpunkt im Textbuch festgelegt ist, organisiert sie ihre REINGABE überlappend zu den SPIEL-Äußerungen und realisiert die nächste Textzeile, die laut Textbuch *übersprungen* worden ist (Transkript 42). Performen die Schauspielernden im Rahmen des SPIELS Text, der nicht im Textbuch verzeichnet ist, handelt es sich um *Improvisationen*. Um diese für spätere Proben festzuhalten, SCHREIBT die Regieassistentin diese mit. Da im Laufe dieser zusätzlichen SCHREIB-Aktivität die Suche nach *Hängern* und *Sprüngen* weiterhin relevant ist, steht die Regieassistentin dabei vor der Wahl, die Einzelaktivitäten MITLESEN und SCHREIBEN separat (Transkript 37) oder simultan zu bearbeiten (Transkript 38–40). Besonders in solchen simultanen Bearbeitungen multipler Aktivitäten zeigt sich das dem aktuellen, gemeinsamen Projekt zugrundeliegende System der Priorisierung. Die Praktiken mit denen die Beteiligten (hier vor allem durch die Regieassistentin) einige Aktivitäten zugunsten anderer zurückstellen, geben Hinweise darauf, welche Aktivitäten von den Interagierenden als relevanter für das Projekt eingestuft werden als andere. In diesem Kontext bedeutsam ist der Umstand, dass weniger relevante Aktivitäten jedoch nicht abgebrochen (vgl. Kap. 5), sondern mithilfe von Fortsetzungsprojektionen aktiv gehalten werden. Auffälligstes Beispiel für diese Praktik ist wohl das „Handraster“, das die Regieassistentin erzeugt, um beim Wechsel der visuellen Beteiligung vom MITLESEN zum SPIEL oder zum SCHREIBEN und zurück die aktuelle Textzeile schnell wiederfinden zu können (Transkripte 37–38, 41–43). Im Gegensatz zur SCHREIB-Aktivität, die nur während des tatsächlichen SCHREIB-Prozesses relevant ist, werden die MITLESE- und die SPIEL-Aktivität durchgängig aktiv gehalten. Insbesondere das Handraster zeugt davon, dass diese Aktivität zwar konstant relevant sein kann, aber immer wieder zugunsten der Bearbeitung einer anderen Aktivität zurückgestellt wird: dem SZENISCHEN SPIEL. Aktivitäten, die nicht Teil der SOUFFLAGE-Multiaktivität sind, wie die ANFRAGE des Regisseurs (Transkript 43), werden so minimal wie möglich bearbeitet, ohne die Beteiligungsweisen an den anderen Aktivitäten verändern zu müssen. Die Priorisierungen können daher innerhalb der SOUFFLAGE-Multiaktivität wie folgt beschrieben werden (Tab. 30):

Tab. 30: Priorisierungen innerhalb der SOUFFLAGE-Multiaktivität.

Bearbeitung der gleichzeitigen Relevanz strukturell inkompatibler Aktivitäten der SOUFFLAGE-Multiaktivität im Rahmen des gemeinsamen Projekts <i>Spielprobe</i>			
Reihenfolge der Priorisierung:	SZENISCHES SPIEL >	> MITLESEN >	> MITSCHREIBEN
Aktivitätstyp:	Ensembleaktivität	Einzelaktivität	Einzelaktivität
Einsatz der visuellen Beteiligungungsweise:	Blick auf Schauspielende	Blick auf Text in Textbuch	Blick auf Geschriebenes in Regiebuch
Verfahren zur simultanen Koordination:	Onlineanalyse durch konstantes auditives und/oder visuelles Monitoring	Antizipierende Organisation	Teil-Autonomer Vollzug
Praktiken:	<p><i>a) Hänger im SPIEL erkennen</i></p> <ul style="list-style-type: none"> – auditives Monitoring des SPIELS hinsichtlich des Musters „Sprechpause + Häsitiationssignal“ – wurde das Muster erkannt, folgt visuelles Monitoring des SZENISCHEN SPIELS – wenn Blickkontakt mit Regieassistentz oder SPIEL eingefroren, dann REINGEBEN des fehlenden Texts <p><i>b) Sprünge im SPIEL erkennen:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> – abgleichen des SPIELS mit Text durch MITLESEN – bei Abweichen folgt das REINGEBEN des korrekten Texts (auch überlappend) 		
	LESEN, was GESPIELT (bzw. gesprochen) wird	SCHREIBEN, was GESPIELT (z. B. improvisiert) wird	
	– Handraster, um aktuelle Stelle im Textbuch zu markieren	– Verwendung der visuellen Beteiligungsweise nur solange sie gebraucht wird (z. B. zum Starten oder zum Überprüfen des Geschriebenen)	
	– prophylaktisches Verschieben der visuellen Beteiligungsweise auf Person, die <i>hängen</i> könnte	– SCHREIBEN kann so organisiert werden, dass eine Hand weiterhin ein Handraster beim LESEN herstellen kann, während die andere Hand pro-xemisch-haptische Handbewegungen realisiert	
	– speicherndes LESEN: merken, was GELESEN wurde, um <i>Hänger</i> oder <i>Sprünge</i> erkennen zu können	– sensorische Referenz zum Spüren, wo sich Hand im Verhältnis zum Papier befindet ➔ ermöglicht „blindes“ SCHREIBEN	
	– Reorientierung auf Text, sobald Anzeichen dafür bestehen, dass Text realisiert wird (=Wiederaufnahme des MITLESENS)		

In den Analysen dieses Kapitels zeigt sich ein lokales Relevanzsystem, bei dem die Regieassistentin der Ensembleaktivität SPIEL situativ die größte Relevanz zuschreibt. Sie behandelt die Einzelaktivität MITLESEN als weniger relevant, priorisiert diese Aktivität aber gegenüber der Einzelaktivität MITSCHREIBEN, die sie immer dann in der Bearbeitung zurückstellt, wenn das MITLESEN oder das SPIEL eine Beteiligung erfordern. Weniger Relevanz bedeutet in diesem Fall jedoch keinesfalls, dass sie in SOUFFLAGE-Situationen irrelevant oder optional wären. Vielmehr geben die Beteiligten mithilfe der verschiedenen Aktivitäten unterschiedlichen Funktionen für das gemeinsame Projekt *Spielprobe* nach. Je relevanter eine Aktivität für das aktuelle Projekt ist, desto unwahrscheinlicher ist ein Abbruch einer solchen Aktivität. Dies hat Einfluss darauf, auf welche Weise Teilnehmende strukturell inkompatible Aktivitäten simultan koordinieren. Dadurch, dass die Regieassistentin in den analysierten Fällen auf eine konstante Onlineanalyse der Beiträge von Schauspieler:in und Schauspieler zurückgreift, kann sie die visuelle Beteiligungsweise solange für andere Aktivitäten verwenden (z. B. MITLESEN oder SCHREIBEN), bis sie auf das schauspielendenseitige Muster „Sprechpause + Hästiationssignal“ stößt. Erst dann wird die visuelle Beteiligung zum Monitoren des SZENISCHEN SPIELS verwendet. Mithilfe von Praktiken wie dem Handraster oder dem „blinden“ Schreiben, kann die Regieassistentin in solchen Fällen die fehlenden Beteiligungsweisen der ko-relevanten Aktivitäten MITLESEN und SCHREIBEN kompensieren und aufrechterhalten (beim teil-autonomen Fortführen des SCHREIBENS sogar aktiv weiterbearbeiten), bis die visuelle Beteiligung wieder für eine dieser Aktivitäten verfügbar ist. Die gleichzeitige Bearbeitung der simultan relevanten Aktivitäten leistet die Regieassistentin in den analysierten Fällen der SOUFFLAGE daher vor allem über eine zeitliche Abstimmung der Aktivitäten und eine Aufteilung der Beteiligungsweisen. Diese beiden Verfahren der simultanen Koordination bedingen einander. Ein gutes Beispiel hierfür ist die Integration der SCHREIB-Aktivität in das MITLESENDE-SPIEL. Da die letztgenannte Multiaktivität eine visuelle Beteiligungsweise zur Bearbeitung voraussetzt, beschränkt sich die Regieassistentin bei der Koordination des SCHREIBENS darauf, den SCHREIB-Prozess lediglich in der Startphase zu monitoren (Transkript 38). Nur wenn kein *Hänger* oder *Sprung* unmittelbar zu erwarten ist, kann sie in der Kernphase einen Kontrollblick auf das GESCHRIEBENE werfen (Transkript 39) oder die SCHREIB-Aktivität in der Endphase abschließen, indem sie noch einmal LIEST, was sie eben zu Papier gebracht hat (Transkript 40). Analog dazu organisiert die Regieassistentin auch das MITLESEN so, dass es ihr als antizipierendes MITLESEN ermöglicht, gelesene Informationen kognitiv zu speichern und mit dem SZENISCHEN SPIEL abzugleichen. Dadurch ist sie in der Lage auf Textmaterial selbst dann zurückzugreifen, wenn die visuelle Beteiligungsweise zum Monitoren des SZENISCHEN SPIELS verwendet wird. Davon macht sie dann Gebrauch, wenn sie fehlenden

Stücktext nach einem detektierten *Hänger* oder *Sprung* REINGIBT, ohne erneut auf das Textbuch schauen zu müssen (was bedeuten würde, den *Hänger* kurzweilig unbearbeitet zu lassen und den Fortschritt der *Spielprobe* in Gefahr zu bringen). Diese gleichzeitige Bearbeitung simultan relevanter, strukturell inkompatibler multipler Einzelaktivitäten (MITLESEN, SCHREIBEN/ZEICHNEN) in interpersoneller Abstimmung mit der Ensembleaktivität SZENISCHES SPIEL durch die Verfahren der konstanten Onlineanalyse des SZENISCHEN SPIELS, der antizipierenden Organisation des MITLESENS und des teil-autonomen Vollzugs des SCHREIBENS erfordert im Vergleich zu Koordinierungen von Ensemble-Multiaktivitäten (Kap. 6) einen deutlich weniger interaktional organisierten Aushandlungsprozess, als dass sie vielmehr eine koordinative Anforderung an die Beteiligten stellt. Besonders in der gleichzeitigen Bearbeitung der multiplen Aktivitäten zeigt sich aber ihre hohe Relevanz für den Aktivitätskomplex Theaterprobe.

8 Fazit: Lokale Relevanzsysteme bei der simultanen Koordination multipler Aktivitäten in Abhängigkeit von der strukturellen (In)Kompatibilität der Beteiligungsweisen

Gegenstand der vorliegenden Studie ist die gleichzeitige Relevanz multipler Aktivitäten in Interaktionen. Als Ergebnis der Analysen kann Folgendes festgehalten werden: Wenn in interaktionalen Kontexten für Beteiligte zwei oder mehr Aktivitäten gleichzeitig relevant werden, verwenden Teilnehmende entsprechende Koordinierungsverfahren, um die ko-relevanten Aktivitäten miteinander abzustimmen (8.1). Sind die multimodalen Beteiligungsweisen an den Aktivitäten strukturell kompatibel miteinander, können die Interagierenden Aktivitäten simultan vollziehen. Treten jedoch dauerhafte oder temporäre Inkompatibilitäten der Beteiligungsweisen auf, brechen Teilnehmende Aktivitäten ab bzw. pausieren diese, bis die benötigten multimodalen Ressourcen wieder zur Verfügung stehen (8.2). In den untersuchten Sequenzen aus Theaterproben handelt es sich bei den in den Hintergrund verschobenen Aktivitäten um solche, die jeweils weniger Relevanz für das aktuelle Projekt (z. B. eine Spielprobe im Rahmen der Erarbeitung eines Theaterstücks) aufweisen. Erfordert dabei ein solches Projekt den simultanen Vollzug ko-relevanter Aktivitäten mit jeweils strukturell inkompatiblen Beteiligungsweisen, greifen Beteiligte auf die Verfahren der Transformation, Synchronisierung, Routinisierung und Priorisierung zurück. Diese Verfahren ermöglichen es, die strukturelle Inkompatibilität multipler Aktivitäten zumindest kurzzeitig lokal zu kompensieren (8.3). Auf diese Weise wird ein Blick in die Organisation lokaler Relevanzsysteme in Hinblick auf übergeordnete Projekte möglich (8.4).

8.1 Gleichzeitige Relevanz multipler Aktivitäten als interaktionales Phänomen

Gleichzeitigkeit in interaktionalen Kontexten kann konversationsanalytisch auf unterschiedlichen kommunikativen Ebenen verortet werden. Auf der sequentiellen Ebene finden sich beispielsweise Überlappungen (Jefferson 1986) als gleichzeitig relevante Sprachbeiträge oder *schisming* (Egbert 1993) bzw. *side sequences* (Jefferson 1972) als simultan nebeneinander existierende Interaktionsstränge. Der Ebene der multimodalen Simultaneität ist das als Multimodalität (Mondada 2019a; Goodwin 2018) konzeptualisierte Nebeneinander endogener Ressour-

cen zuzuordnen, auf die Interagierende beim Vollzug von Interaktionsbeiträgen zurückgreifen. Aus der sequentiellen Abfolge der multimodal organisierten Interaktionsbeiträge formt sich die Ebene der Aktivitäten, deren Phänomene der Simultanität in dieser Studie fokussiert werden. Die gleichzeitige Relevanz multipler Aktivitäten in Interaktionen kann unter anderem hierarchisch (*main/side involvements in activities*, Goffman 1963), temporal (parallele Aktivitäten, Pitsch 2006) und koordinativ (*multiactivity*, Haddington et al. 2014) beschrieben werden. Die vorliegende Untersuchung folgt vor allem dem koordinativen Ansatz und betrachtet zunächst, mit welchen Koordinationsverfahren Interagierende auf eine gleichzeitige Relevanz multipler Aktivitäten reagieren. Als Aktivität wird dabei eine Sammlung aufeinander bezogener Beteiligungsweisen bezeichnet, die von den Teilnehmenden situativ als zusammengehörig behandelt werden (vgl. Kap. 2). Mithilfe multimodaler Beteiligungsweisen stellen die Interagierenden unter Verwendung situativer Praktiken (Schegloff 1997) die Teilnehmenden-rahmung (*participation framework*, Goffman 1981; Goodwin & Goodwin 2004; vgl. Levinson 1988) der jeweils aktuellen Situation her. Aktivitäten spannen damit einen Rahmen für die Handlungen auf, die sie umschließen (Levinson 2013; Goodwin 2000c). Mehrere Aktivitäten können für Interagierende dann relevant werden, wenn andere Mitglieder des aktuellen Interaktionsensembles (Schmitt 2012) neue Aktivitäten initiieren, die zu bereits bestehenden Aktivitäten hinzukommen – zum Beispiel wenn Teilnehmende einer laufenden DISKUSSION neu hinzukommende Beteiligte BEGRÜSSEN. Eine weitere Möglichkeit für das gleichzeitige Relevantwerden multipler Aktivitäten kann dann eintreten, wenn ein*e Interagierende*r zusätzlich zu einer aktuell laufenden Aktivität eine neue Aktivität beginnt, die zunächst nur für ihn*sie von Bedeutung ist – beispielsweise eine TRINK-Aktivität. Die Aktivitäten BEGRÜSSEN und TRINKEN unterscheiden sich in zwei wesentlichen Aspekten: der Teilnehmendenkonstellation und den Beteiligungsweisen. Die Teilnehmendenkonstellation einer Aktivität bestimmt darüber, inwiefern sich andere Teilnehmende des Interaktionsensembles an ihr beteiligen. Eine BEGRÜSSUNG wird typischerweise von mindestens zwei verschiedenen Interagierenden hergestellt, welche die Interaktionsbeiträge *Gruß* und *Gegengruß* als Paarsequenz aufeinander bezogen vollziehen (Schegloff 1968; Sacks 1972). Eine solcherart aus den interaktionalen Beiträgen mehrerer Beteiligter hergestellte Aktivität kann als *Ensembleaktivität* bezeichnet werden. Trägt hingegen nur ein*e Interagierende*r mit seiner*ihrer Beteiligung zu einer Aktivität bei, handelt es sich um eine *Einzelaktivität* wie beispielsweise dem TRINKEN. Bei Einzel- und Ensembleaktivitäten in Interaktionen handelt es sich um Kategorien der Partizipation. Dies ist bei Ensembleaktivitäten offensichtlich, wenn Teilnehmende ihre (auch verbal abstinenten, Heidtmann & Föh 2007) Interaktionsbeiträge aufeinander ausrichten. Aber auch Einzelaktivitäten unterliegen – insofern sie Teil

einer sozialen Situation (Goffman 1963) sind – einem Abstimmungsprozess mit den laufenden Vorgängen des Interaktionsensembles, der sich in der intra- und interpersonellen Koordinierung (Deppermann & Schmitt 2007) ausdrückt. Neben der Teilnehmendenkonstellation unterscheiden sich Ensembleaktivitäten wie BEGRÜSSUNGEN und Einzelaktivitäten wie TRINKEN in ihren Beteiligungsweisen. Um an einer BEGRÜSSUNG teilzunehmen, verwenden Interagierende wenigstens verbale Beteiligungsweisen, etwa bei Telefongesprächen. In Situationen hingegen, in denen sich die Beteiligten von Angesicht zu Angesicht gegenüberstehen, können darüber hinaus noch weitere multimodale Beteiligungsweisen wie Winken (Licoppe 2017), Umarmungen (Goodwin 2017) und natürlich auch Blickkontakt (Rossano 2013) hinzukommen. Der Vollzug einer TRINK-Aktivität gestaltet sich demgegenüber vor allem mit haptischen Beteiligungsweisen, weshalb solche Einzelaktivitäten in der aktuellen Interaktionsforschung häufig auf die Beteiligung der Hände (Kamunen 2019) und/oder auf die Abwesenheit von Sprache (Deppermann & Streeck 2018) reduziert werden. Im Rahmen dieser Studie hat sich jedoch gezeigt, dass auch Ensembleaktivitäten sprachfrei (z. B. TANZEN, vgl. Kap. 6) oder primär haptisch-proxemisch (z. B. ÜBERREICHEN DER AKTUELLEN STÜCKFASSUNG, vgl. Kap. 5) organisiert werden können, wodurch eine Kategorisierung der Aktivitäten nach Teilnehmendenkonstellation (Ensemble- oder Einzelaktivität) und nicht nach den verwendeten Beteiligungsweisen (verbal, gestisch, visuell, usw.) sinnvoll erscheint.

8.2 Verfahren zur Bearbeitung struktureller Inkompatibilität multimodaler Beteiligungsweisen

Treten mehrere Aktivitäten in einer sozialen Situation auf, an denen sich die Interagierenden beteiligen wollen, entstehen unterschiedliche Relevanzen auf den Ebenen der Teilnehmendenkonstellation und der Beteiligungsweisen, welche die Teilnehmenden koordinativ in Einklang bringen müssen. Dies kann dann der Fall sein, wenn eine Aktivität aufrechterhalten werden soll, während mit den multimodalen Beteiligungsweisen ein *engagement display* (Goodwin 1981) bezüglich der relevanten Aktivitäten angezeigt wird. Ein *engagement display* entsteht dadurch, dass mindestens eine Beteiligungsweise auf die jeweilige Aktivität ausgerichtet ist. Der öffentlich zugängliche Charakter einer somit erzeugten multimodalen Gestalt (Mondada 2014a) ermöglicht es Teilnehmenden, die laufende Aktivität als solche zu erkennen und auf sie interpersonell koordinativ in ihrem eigenen Verhalten zu reagieren. Wird jedoch eine Beteiligungsweise auch für eine andere Aktivität benötigt, liegt ein Relevanzproblem vor. Das tritt besonders bei einer strukturellen Inkompatibilität der Beteiligungsweisen gleichzeitig relevan-

ter Aktivitäten zutage. So benötigen beispielsweise sowohl die BEGRÜßUNG als auch das TRINKEN den Mund zur Realisierung der verbalen bzw. haptisch-proxemischen Beteiligungsweisen. Beide Aktivitäten verhalten sich demnach in ihren Beteiligungsweisen strukturell inkompatibel zueinander. Der Frage, wie Teilnehmende mit dieser koordinativen Anforderung umgehen, wurde im Zuge dieser Arbeit zuerst nachgegangen:

1. *Wie gehen Interagierende in sozialen Situationen mit der Anforderung um, wenn gleichzeitig zwei (oder mehr) Aktivitäten relevant werden, die simultan dieselben multimodalen Beteiligungsweisen erfordern?*

Wie die Analysen in Kapitel 5 gezeigt haben, können Teilnehmende diesem interaktionalen Problem mithilfe von drei Verfahren begegnen, die je nach struktureller (In)Kompatibilität der Beteiligungsweisen Anwendung finden können. Die drei Koordinierungsverfahren (serielle, quasi-simultane und simultane Koordination ko-relevanter Aktivitäten) unterscheiden sich jeweils im Grad der simultanen Realisierung (nicht-simultan, beinahe-simultan, simultan) der multiplen Aktivitäten und hinsichtlich der verwendeten Praktiken (Abbruch, Wiederaufnahme, Pausierung, Fortsetzung, Beteiligungsmarkierung).

Verhalten sich die Beteiligungsweisen von ko-relevanten Aktivitäten strukturell inkompatibel zueinander, können Beteiligte auf das Koordinationsverfahren der **seriellen Koordination** zurückgreifen. Hierbei stellen Teilnehmende eine Aktivität zugunsten einer anderen, gleichzeitig relevanten Aktivität durch einen Aktivitätsabbruch zurück. Abbrüche von Aktivitäten unterscheiden sich systematisch hinsichtlich ihrer Teilnehmendenkonstellation voneinander. Interaktionale Abbrüche von Einzelaktivitäten können ohne Account und ohne intersubjektive Gestaltung abgebrochen bzw. wiederaufgenommen werden. Im Gegensatz dazu ist es für die soziale Organisation der Ensembleaktivitäten von großer Bedeutung, ob die Abbrüche und Wiederaufnahmen *accountable* (Garfinkel 1967) gemacht werden. Einzelaktivitäten, die mithilfe von aktivitätsrelevanten Objekten (z. B. ein Smartphone oder eine Tasse) hergestellt werden, können dadurch abgebrochen werden, dass die Interagierenden ihre haptischen und visuellen Bindungen mit diesen Fokusobjekten auflösen. Im Unterschied dazu können Abbrüche von Ensembleaktivitäten mit verbalen Beteiligungsweisen erfolgen, indem die Interagierenden ihre verbalen und visuellen Orientierungen mit den Ko-Interagierenden der Ensembleaktivität aufheben und dadurch Nichtverfügbarkeit für die jeweilige Ensembleaktivität anzeigen. Der Abbruch ist für andere Interagierende damit als solcher erkennbar, wenn ein *engagement display* einer anderen (konkurrierenden) Aktivität relevant gesetzt wird. Die Relevanzsetzung einer Aktivität kann also dadurch entstehen, dass eine konkurrierende Aktivität von den

Beteiligten in den Hintergrund (Langacker 2008) gerückt wird. Eine solche Relevanzverschiebung innerhalb einer sozialen Situation zeigt sich dann, wenn Teilnehmende die Bearbeitung bzw. Ausrichtung auf eine der laufenden Aktivitäten einstellen. Diese Abbrüche unterscheiden sich je nach den Beteiligungsweisen, mit denen die Beteiligten die Aktivitäten hervorbringen. Aktivitäten, die haptische Beteiligungsweisen (z. B. das Anfassen eines Objektes) erfordern, werden durch die Teilnehmenden abbrechend zurückgestellt, indem eben diese Beteiligungsweisen aufgegeben werden. Intersubjektiv organisierte Aktivitäten werden von den Interagierenden dadurch abgebrochen, dass die zur Herstellung von Intersubjektivität verwendeten Beteiligungsweisen (z. B. verbale oder visuell-proxemische Beteiligungsweisen) aufgelöst werden. Die Folge von Aktivitätsabbrüchen und -wiederaufnahmen ist eine Aktivitätsserie, die dadurch gekennzeichnet ist, dass Teilnehmende immer nur ein *engagement display* bzgl. einer der gleichzeitig relevanten Aktivitäten anzeigen. Die gleichzeitige Relevanz wird somit in eine serielle Abfolge der Aktivitäten umorganisiert. Aktivitätsabbrüche aufgrund von struktureller Inkompatibilität können dann auftreten, wenn multiple Aktivitäten unterschiedliche Aufmerksamkeitsfelder (z. B. visuelle Orientierung eines*r Teilnehmenden auf eine*n Ko-Interagierende*n vs. auf ein nur für ihn*sie zugängliches semiotisches Feld) und/oder physische Aufwendung (z. B. händische Bearbeitung von Objekten) erfordern. Die Analysen haben allerdings darüber hinaus gezeigt, dass Aktivitätsabbrüche keineswegs nur die Reaktion der Beteiligten auf eine eventuelle kognitive und/oder körperliche Mehrbelastung sind. Vielmehr spielt die strukturelle Integrierbarkeit der notwendigen Beteiligungsweisen innerhalb der aktuellen sozialen Situation eine übergeordnete Rolle. So ist für denselben Interagierenden einerseits möglich, die Einzelaktivitäten TRINKEN und AUF DEM SMARTPHONE IM NEWSFEED LESEN gleichzeitig mit visuellen und haptischen Beteiligungsweisen zu vollziehen (Kap. 5, Transkript 16), während er andererseits seine SMARTPHONE-Einzelaktivität abbricht, als im Rahmen der Ensembleaktivität BEGRÜSSUNG haptische (*Händeschütteln*), visuelle (*Blickkontakt*) und verbale Beteiligungsweisen (*Gegengruß*) durch die Interaktion mit einem Ko-Akteur relevant werden (Kap. 5, Transkript 1). In anderen Fällen (Kap. 5, Transkripte 2, 3 und 5) werden Ensembleaktivitäten zugunsten von Einzelaktivitäten abgebrochen. Darin zeigt sich, dass die Teilnehmenden den Ensembleaktivitäten nicht *per se* höhere Wichtigkeit einräumen als den Einzelaktivitäten, sondern in ihrem Abbruch lediglich anzeigen, welcher der multiplen Aktivitäten sie innerhalb der aktuellen sozialen Situation mehr Relevanz zuschreiben.

Ein solches lokales Relevanzsystem der multiplen Aktivitäten kommt auch dann zum Ausdruck, wenn Interagierende dem interaktionalen Problem der Gleichzeitigkeit dadurch begegnen, dass sie sich an den für sie simultan relevanten Aktivitäten zur gleichen Zeit beteiligen. Dies kann entweder als tatsächliche

simultane Bearbeitung (siehe unten) oder als **quasi-simultane Koordination** erfolgen. Besonders bei der letzteren Form wird mittels der Fortsetzungsprojektion eine Praktik erkennbar, mit der Teilnehmende ihre lokale Relevanz der multiplen Aktivitäten ordnen. Mithilfe von Pausierungen und Fortsetzungen werden ko-relevante Aktivitäten eines Interaktionsensembles so koordiniert, dass die gleichzeitige Relevanz der Aktivitäten aufrechterhalten bleiben kann – jedoch nur *eine* Aktivität bearbeitet wird. Für die andere(n), nicht bearbeitete(n) Aktivität(en) wird ein *engagement display* hergestellt, in dem eine Fortsetzungsprojektion angelegt ist. Diese kann den Ko-Interagierenden anzeigen, dass die pausierte Aktivität relevant gehalten wird und von einer zeitnahen (Wieder-)Bearbeitung ebendieser Aktivität ausgegangen werden kann. Hebt der*die Interagierende die Fortsetzungsprojektion auf, ohne sie einzulösen, erlischt die Beteiligung an der jeweiligen Aktivität und sie wird in einen Aktivitätsabbruch überführt, wodurch die lokale Relevanz der vormals pausierten Aktivität weiter in den Hintergrund verschoben wird. Fortsetzungsprojektionen von Einzelaktivitäten mit zentralen haptischen Beteiligungsweisen können beispielsweise hergestellt werden, indem diese Beteiligungsweisen pausiert werden, aber mindestens ein Aspekt darauf hinweist, dass die Aktivität (jederzeit) wiederaufgenommen werden kann. Beispiele dafür sind etwa das Offenhalten einer Taschenlasche beim AUSPACKEN (Kap. 5, Transkript 6) oder Aufbehalten eines Rucksacks, während weiterhin die Hände die Riemen im Rahmen einer KLEIDUNG-ABLEGEN-Einzelaktivität umfasst halten (Kap. 5, Transkript 7). Analog dazu können Fortsetzungsprojektionen bei Ensembleaktivitäten mit pausierten verbalen Beteiligungsweisen hergestellt werden, indem syntaktisch oder thematisch projiziert wird, dass ein Turn weitergeführt werden wird (Kap. 5, Transkript 8). Fortsetzungsprojektionen stellen eine konstante Herstellungsleistungen der Beteiligten dar, mithilfe derer sie pausierte Aktivitäten relevant halten, während sie gleichzeitig eine konkurrierende Aktivität bearbeiten.

Voraussetzung dafür, dass eine Aktivität bei Ko-Relevanz mit mindestens einer weiteren Aktivität pausiert und nicht abgebrochen wird, ist eine zumindest teilweise strukturelle Kompatibilität. Das bedeutet, dass die ko-relevanten Aktivitäten im Kern nicht auf dieselben Beteiligungsweisen zurückgreifen, was im Gegensatz dazu bei der durch strukturelle Inkompatibilität geprägten seriellen Koordinierung der Fall ist. Dennoch ist es möglich, dass eine Beteiligungsweise einer Aktivität den Vollzug einer anderen Beteiligungsweise zwar nicht ausschließt, aber zumindest verhindert. Dies zeigt sich etwa, wenn die visuelle Beteiligungsweise an einem VORSCHLAG dazu genutzt wird, um Blickkontakt mit der Interaktionspartnerin zu halten, dies jedoch das Lokalisieren eines Ablageplatzes eines AUSGEPACKTEN Objekts verhindert. Diese Konstellation hat das Pausieren des AUSPACKENS zur Folge, bis die visuelle Beteiligungsweise zum Lokalisieren

frei wird oder der Teilnehmer auf eine verbale Rückmeldepartikel zur Beteiligungsmarkierung bei abgebrochenem Blickkontakt zurückgreift (Kap. 5, Transkript 13). Ein essentieller Aspekt von Pausierung ist somit der Umstand, dass mindestens eine Beteiligungsweise auf die jeweilige Aktivität verweist, zu deren Vollzug sie eingesetzt wird, ohne die Aktivität aktiv zu bearbeiten. Die Pausierung dauert an, bis die Beteiligungsweise wieder zur aktiven Bearbeitung eingesetzt werden kann oder abgebrochen werden muss. Fortsetzungen pausierter Aktivitäten erfolgen in den besprochenen Sequenzen an solchen Stellen, an denen sich die gleichzeitige Relevanz, die eine Pausierung zuvor notwendig gemacht hat, aufgelöst hat, z. B. wenn eine verbale Beteiligung an einer Ensembleaktivität verweigert (Kap. 5, Transkript 9), die konditionelle Relevanz innerhalb einer Ensembleaktivität eingelöst (Kap. 5, Transkript 10) oder eine Ensembleaktivität gemeinsam abgeschlossen wird (Kap. 5, Transkript 11). Sowohl Wiederaufnahmen abgebrochener Aktivitäten als auch Aktivitätsfortsetzungen zeigen an, dass die Relevanz der betreffenden Aktivität für die Teilnehmenden im Hintergrund fortbestanden hat, jedoch bis zur Fortsetzung nicht aktiv bearbeitet wurde. Wiederaufnahmen und Fortsetzungen von Aktivitäten, die im Rahmen gleichzeitiger Relevanz zurückgestellt wurden, unterscheiden sich hinsichtlich des Grades, zu dem die jeweilige Aktivität in den Hintergrund verschoben wurde, was sich im *engagement display* anhand der Fortsetzungsprojektion und der intersubjektiven Gestaltung zeigt. Wiederaufgenommene Ensembleaktivitäten werden von den Teilnehmenden in den analysierten Sequenzen (z. B. Kap. 5, Transkript 5) deutlich expliziter als solche gerahmt als Fortsetzungen (z. B. Kap. 5, Transkript 8). Wiederaufnahmen und Fortsetzungen sind demnach Praktiken der seriellen und quasi-simultanen Koordination multipler Aktivitäten, bei denen die Relevanz der Aktivitäten im Hintergrund in unterschiedlichem Maße fortbesteht, obwohl keine aktive Bearbeitung zu beobachten ist.

Die dritte Möglichkeit, mit der Interagierende auf die gleichzeitige Relevanz multipler Aktivitäten reagieren können, ist die **simultane Koordinierung** der zeitgleich auftretenden Aktivitäten einer sozialen Situation. Essentiell dafür ist die strukturelle Kompatibilität der multimodalen Beteiligungsweisen der ko-relevanten Aktivitäten. So können Teilnehmende etwa per Blickkontakt und Nicken Beteiligung an ERKLÄR-Ensembleaktivität anzeigen, während sie gleichzeitig mithilfe haptischer Beteiligungsweisen eine AUSPACK-Einzelaktivität vollziehen (Kap. 5, Transkript 12). Wenn Einzelaktivitäten visuelle Beteiligungsweisen erfordern und daraufhin der Blickkontakt zwischen den Interagierenden aufgelöst wird, kann ein *engagement display* bzgl. einer Ensembleaktivität auch per Rückmeldepartikel erfolgen (Kap. 5, Transkripte 13 & 14). Wie die Analysen gezeigt haben, erfordern simultan koordinierte Aktivitäten neben einer steten interpersonellen Koordinierungsleistung vor allem auch eine intrapersonelle Koordinie-

rung. Das kann etwa beinhalten, dass Interagierende sich mit einer Hand gestikulativ an einer Aktivität beteiligen, während sie zeitgleich mit der anderen Hand die haptische Beteiligungsweise an einer anderen Aktivität realisieren (Kap. 5, Transkript 15). Eine simultane Bearbeitung multipler Aktivitäten stellt allerdings nicht nur koordinative Anforderungen an die Beteiligten. Stattdessen kann eine Simultanbearbeitung den Teilnehmenden ermöglichen, unterschiedlichen interaktionalen Zielen nachzugehen (z. B. etwas zu TRINKEN und gleichzeitig eine NACHRICHT AUF DEM SMARTPHONE ZU LESEN, Kap. 5, Transkript 16) oder komplexe gemeinsame Projekte zu realisieren (z. B. die ÜBERGABE eines Dokuments, dessen Inhalt gleichzeitig ERKLÄRT wird, Kap. 5, Transkript 17). Gemeinsame Projekte kennzeichnet eine zumindest teilweise routinisierte Ausrichtung auf ein antizipierbares interaktionales Ziel, das bestimmte Handlungsverläufe und Akteure erwartbar macht (Luckmann 1995).

8.3 Verfahren zum simultanen Vollzug ko-relevanter Aktivitäten bei struktureller (In)Kompatibilität der multimodalen Beteiligungsweisen

Wie die Analysen in Kapitel 6 und 7 gezeigt haben, unterstützt eine routinisierte Ausrichtung innerhalb von gemeinsamen Projekten den simultanen Vollzug ko-relevanter Aktivitäten. Unklar war dabei im Rahmen der *multiactivity*-Forschung bislang, mithilfe welcher Verfahren Interagierende – auch strukturell inkompatible – Teil-Aktivitäten simultan koordinieren, um im Rahmen der so entstehenden Multiaktivitäten komplexe Projekte bearbeiten zu können:

2. *Unter welchen Bedingungen ist ein simultaner Vollzug multipler Aktivitäten trotz struktureller Inkompatibilität der multimodalen Beteiligungsweisen möglich?*

In dieser Studie wurde untersucht, wie Beteiligte die gemeinsamen Projekte *Tanz-erarbeitung* (Kap. 6) und *Spielprobe* (Kap. 7) mit strukturell kompatiblen Ensemble-Multiaktivitäten (Kap. 6). bzw. strukturell inkompatiblen Einzel-Multiaktivitäten (Kap. 7) herstellen. Die Analysen zeigen, dass die Teilnehmenden – trotz Unterschieden bezüglich der projektspezifischen Praktiken – die gleichen Verfahren verwenden, um die Projekte (auch bei struktureller Inkompatibilität der ko-relevanten Aktivitäten) simultan zu koordinieren: Transformierung, Synchronisierung, Routinisierung und Priorisierung. Wie die Analysen zeigen konnten, greifen Interagierende bei der simultanen Bearbeitung von Multiaktivitäten im Rahmen eines gemeinsamen Projektes auf diese Verfahren zurück, die ein lokales Relevanzsystem ausprägen. Dieses liegt auch simultan koordinierten strukturell kom-

patiblen Multiaktivitäten zugrunde, tritt aber insbesondere dann deutlich zum Vorschein, wenn strukturell inkompatible ko-relevante Aktivitäten eine simultane Koordinierung zum Aufrechterhalten eines Projekts erfordern. Denn wie in Kapitel 5 gezeigt werden konnte, greifen Interagierende bei strukturell inkompatiblen ko-relevanten Aktivitäten bei verschiedenen Projekten auf Abbruchspraktiken im Rahmen des seriellen Koordinationsverfahrens zurück. Demnach kommt dem Umstand eine besondere Bedeutung zu, dass die gleichzeitig relevanten Aktivitäten des gemeinsamen Projekts *Spielprobe* in den Daten trotz struktureller Inkompatibilität von den Beteiligten nicht abgebrochen oder pausiert, sondern simultan koordiniert werden und dies im lokalen Relevanzsystem erkennbar wird.

Mithilfe von Praktiken der **Transformierung** können Teilnehmende die Multiaktivitäten je nach kommunikativem Bedarf des aktuellen Projekts herstellen oder auflösen (Kap. 6). So werden Multiaktivitäten, die aus simultan koordinierten Ensembleaktivitäten bestehen (Ensemble-Multiaktivitäten), dadurch möglich, dass Beteiligte eine bestehende Monoaktivität um eine neu hinzukommende Aktivität zu einer Multiaktivität erweitern. Dies ermöglicht es ihnen, komplexe Interaktionsaufgaben zu bearbeiten, im Rahmen derer sie etwas beschreiben, was sie zeitgleich ausführen, etwa bei einem TANZENDEN-VORSCHLAG (Kap. 6, Transkript 18), einer TANZENDEN-ZUSAMMENFASSUNG (Kap. 6, Transkript 19) oder einer TANZENDEN-BITTE (Kap. 6, Transkript 20). Um solche Ensemble-Multiaktivitäten herzustellen, gleichen die Interagierenden in der Startphase der hinzukommenden Aktivität diese so an die bestehende Aktivität an, dass beide Teil-Aktivitäten simultan gestartet werden können. In den drei aufgeführten Fällen sind die Teil-Aktivitäten jeweils auf das gemeinsame Projekt *Tanzerarbeitung* ausgerichtet und dafür gleichermaßen relevant. Verändert sich nun die Relevanz einer der Teil-Aktivitäten (z. B., wenn die Beteiligung einer weiteren Person eingefordert wird, Kap. 6, Transkript 21), kann diese Teil-Aktivität so verändert werden, dass sie der situativen Anforderung gerecht wird. Auf diese Weise muss die Multiaktivität nicht gänzlich aufgelöst werden, sondern bedarf lediglich eines Übergangs von einer Aktivität zu einer anderen Aktivität als neue Teil-Aktivität der laufenden Multiaktivität. So kann je nach situiertem Erfordernis aus einer TANZENDEN-ANWEISUNG eine TANZENDE-ERKLÄRUNG werden, die wieder zurück in eine TANZENDE-ANWEISUNG überführt wird, sobald die Teilnehmenden der Teil-Aktivität ERKLÄRUNG keine unmittelbare Relevanz mehr zuschreiben (Kap. 6, Transkript 22). Ist die lokale Relevanz einer der Teil-Aktivitäten einer Multiaktivität erloschen und tritt keine neue Aktivität an ihre Stelle, kann die Komplexität einer Multiaktivität verringert werden, indem nicht mehr relevante Teil-Aktivitäten aufgelöst werden. Die verbleibenden Aktivitäten können daraufhin als Monoaktivität fortgeführt werden. So wird aus der Ensemble-Multiaktivität TANZENDE-RÜCKVERSICHERUNG die Ensemble-Monoaktivität RÜCKVERSICHERUNG, sobald die TANZ-Aktivität im Rahmen der

Situation für die Bearbeitung des aktuellen Projekts nicht mehr benötigt wird (Kap. 6, Transkript 30). Analog dazu wird aus einer TANZENDEN-ANWEISUNG durch eine solche Gestaltreduzierung die Ensembleaktivität ANWEISUNG, sobald für die Teilnehmenden eine Veränderung im Aktivitäts- bzw. Handlungsrahmen (*action frame transition*, Reed 2015) erkennbar ist und die TANZ-Ensembleaktivität situativ an lokaler Relevanz verliert (Kap. 6, Transkript 31). Ändert sich der Aktivitätsrahmen innerhalb des gemeinsamen Projekts (z. B. wenn im Rahmen einer *Tanzerarbeitung* das eben Erarbeitete nun selbstständig wiederholt werden soll, Kap. 6, Transkript 32), lösen die Beteiligten die Gestalt der laufenden Multiaktivität gemeinsam auf. Bei einer solchen Gestaltauflösung erlischt die Relevanz aller Teil-Aktivitäten einer Multiaktivität. Deren Gestalt wird schrittweise reduziert, bis alle Teil-Aktivitäten beendet sind und die multimodalen Ressourcen der Teilnehmenden für Folgeaktivitäten neu verteilt werden können. Beispielsweise kann so im Rahmen der Multiaktivität TANZENDER-VORSCHLAG zunächst die Teil-Aktivität TANZEN und dann die verbleibende Teil-Aktivität VORSCHLAGEN abgeschlossen werden, um anschließend mit einer SZENISCHEN PROBE als neuer, für das Projekt *Tanzerarbeitung* relevanter Aktivität zu beginnen (Kap. 6, Transkript 33). Daran zeigt sich, dass Interagierende Multiaktivitäten im Rahmen des Verfahrens einer Transformation *in situ* je nach kommunikativem Bedarf für die Bearbeitung des Projekts herstellen oder auflösen. Das somit hervortretende lokale Relevanzsystem der multiplen Aktivitäten macht dabei deutlich, welche aktuelle Bedeutung die Interagierenden den einzelnen Aktivitäten im Rahmen des übergeordneten Projekts (bzw. dem gemeinsamen Projekt selbst) zuschreiben.

Um Multiaktivitäten aufrechtzuerhalten, können Interagierende auf das Verfahren der **Synchronisierung** zurückgreifen. Dabei gleichen sie ihre Beteiligungsweisen an den Teil-Aktivitäten der Multiaktivitäten intrakoordinativ miteinander (Selbstsynchronisierung, Kap. 6, Transkripte 23 & 27) und interkoordinativ mit den Ko-Teilnehmenden des Interaktionsensembles (interaktionale Synchronisierung, Kap. 6, Transkripte 25 & 26) in Bezug auf Form, Intensität und Geschwindigkeit der verwendeten, strukturell kompatiblen Beteiligungsweisen ab bzw. an. Die Synchronisierung im Rahmen der Multiaktivität hat den funktionalen Mehrwert, dass Interagierende dadurch in der Lage sind, mehrere kommunikative Funktionen eines gemeinsamen Projekts gleichzeitig zu leisten. So kann beispielsweise die TANZ-Teilaktivität einer TANZENDEN-ANWEISUNG andere Informationen für die *Tanzerarbeitung* liefern (unter anderem Tanzhaltung oder Tanzrichtung) als die Teil-Aktivität ANWEISUNG (unter anderem Taktvorgabe oder Ankündigung einer nächsten Tanzfigur, die umgesetzt werden soll) (Kap. 6, Transkript 24). Das Zusammenspiel der Teil-Aktivitäten als *syntactic-bodily gestalt* (Keevallik 2015) ermöglicht es den Interagierenden in den analysierten Fällen, das komplexe Projekt so zu bearbeiten, dass sie die Ziel-Aktivität TANZEN der

Tanzerarbeit bereits ausführen, während sie diese noch erarbeiten. Darüber hinaus können Interagierende im Rahmen synchronisierter Multiaktivitäten Aspekte einer der Teil-Aktivitäten hervorheben, während weitere Teil-Aktivitäten ohne explizite Rahmung fortgeführt werden und damit deren gleichzeitige Relevanz aufrechterhalten bleibt. Dies ist etwa der Fall, als die Choreographin im Rahmen einer TANZENDEN-ANWEISUNG (Kap. 6, Transkript 28) mithilfe aspektueller Hervorhebung als Synchronisierungspraktik die zu erarbeitende Tanzchoreographie sukzessive aufbaut, während sie diese vorführt. Die beiden gleichzeitig mittanzenden Angewiesenen können dadurch die markierten Aspekte des Tanzes beibehalten und additiv neue Aspekte mit der TANZ-Gestalt synchronisieren, die in der Folge schrittweise an Komplexität zunimmt. Dabei beziehen sich beide Teil-Aktivitäten auf dasselbe Projekt (*Tanzerarbeit*), das den interaktionalen Rahmen für die multiplen Aktivitäten definiert. Es scheint daher für die Interagierenden nicht notwendig zu sein, dass sich synchronisierte Teil-Aktivitäten funktional doppeln. Stattdessen erlaubt die Rahmung des gemeinsamen Projekts, auf das sich die Beteiligten ausrichten, die Fokussierung auf einzelne Aspekte einer der Teil-Aktivitäten. Gleichzeitig behandeln die Beteiligten weitere synchronisierte Teil-Aktivitäten der Multiaktivität als nach wie vor relevant, indem sie ihre auf diese ausgerichteten Beteiligungsweisen störungsfrei fortsetzen. Das liefert einen wichtigen Hinweis darauf, wie Multiaktivitäten aufrechterhalten werden können und welche Rolle dabei das übergeordnete Projekt spielt: Das gemeinsame Projekt spannt den kontextuellen Rahmen auf, innerhalb dessen Interagierende simultan koordinierte multiple Aktivitäten als Teil-Aktivitäten der Multiaktivitäten per Synchronisierung miteinander verbinden können.

Zur gleichzeitigen Bearbeitung simultan relevanter multipler Aktivitäten können Interagierende darüber hinaus auf das Verfahren der **Routinisierung** zurückgreifen. Durch mehr oder weniger festgelegte Abläufe sind Beteiligte dabei in der Lage, bestimmte Bewegungstrajektorien vorauszuahnen und sich prospektiv darauf auszurichten (vgl. Streeck & Jordan 2009). Auf diese Weise ist es den Interagierenden möglich, auf Veränderung im Rahmen von synchronisierten Aktivitäten zu reagieren, ohne die Synchronisierung selbst aufzulösen. Dies ist zum Beispiel der Fall, als der Schauspieler einen Zwischenschritt seiner Tanzpartnerin ausgleicht, indem er die Fußposition zum nächsten Taktschlag antizipieren und darauf mit einem verlängerten Schritt seinerseits reagieren kann (Kap. 6, Transkript 25). Ein anderes Beispiel findet sich in der Sequenz, in der die Schauspielerin anhand ihres Tanzpartners eine TANZENDE-BITTE realisiert und er sich anhand interkorporaler Koordination an dieser Multiaktivität beteiligen kann (Kap. 6, Transkript 20). Die künstlerischen Projekte *Tanzerarbeit* (Kap. 6) und *Spielprobe* (Kap. 7) bieten in ihren verabredeten Abläufen Strukturen an, in denen Interagierende die Erwartbarkeit von routinisierten Abläufen zur Koordination

nutzen können. So ist die Regieassistentin anhand des im Textbuch festgelegten Geschehens in der Lage zu antizipieren, welche*r der Spielenden als nächstes sprechen wird und potentiell einen *Hänger* haben könnte. Das ermöglicht ihr ihre visuelle Aufmerksamkeit auf die entsprechende Person auszurichten, um gegebenenfalls sofort eingreifen zu können, wenn der Fortschritt des Projekts *Spielprobe* in Gefahr gerät (Kap. 7, Transkript 37). In einem anderen Fall ermöglicht ihr der zu gewissen Teilen erwartbare Ablauf der Aktivität SZENISCHES SPIEL einen sequentiellen Slot zu erkennen, in dem sie eine ebenfalls relevante Aktivität (MITSCHREIBEN) vollziehen kann, ohne die bestehende Multiaktivität abzubrechen oder pausieren zu müssen (Kap. 7, Transkript 39). Dass die Aktivitäten in solchen Projekten trotz verabredeter Choreographie und Textbuch keinen vordefinierten Handlungsplänen im Sinne von „pre-scripted routines“ (Robinson 2013: 264) folgen, sondern das Resultat koordinativer Prozesse sind, zeigt sich deutlich anhand der Koordinationsweisen. Diese sind so gestaltet, dass auch unerwartete, spontan relevant werdende Aktivitäten wie eine ANFRAGE des Regisseurs an die Regieassistentin (Kap. 7, Transkript 43) in diese Multiaktivitäten integriert werden können. Am Rand der Theaterproben (Kap. 5) hingegen, also in Situationen, in denen Interagierende ihre Aktivitäten zwar auf das gemeinsame Projekt *Erarbeitung eines Theaterstücks* ausrichten (z. B. indem sie eine neue Inszenierungsidee VORSCHLAGEN, Kap. 5, Transkripte 6–8), diese Aktivitäten jedoch analog zu Alltagsaktivitäten (z. B. ERZÄHLEN oder BERICHTEN) vorwiegend in Bezug auf die verbalen Beteiligungsweisen einem erwartbaren Muster folgen (z. B. als kommunikative Gattung, Günthner & Knoblauch 1994; verfestigte prosodische Gestalten und grammatische Konstruktionen, Günthner 2018, oder im Rahmen einer konditionellen Relevanz innerhalb einer Parsequenz, Schegloff 1968) und keinen reproduzierbaren Ablauf zum Ziel haben, ist die Verwendung von Routinisierung als Koordinationsverfahren von Aktivitäten mit weniger starkem Bewegungsanteil für die Beteiligten von geringerer Relevanz. Das Antizipieren und Projizieren von routinisierten Abläufen kann Interagierenden in Interaktionsensembles also helfen, multiple Aktivitäten simultan zu bearbeiten – besonders bei struktureller Inkompatibilität der ko-relevanten Aktivitäten –, bleibt aber (soweit aus den vorliegenden Daten ersichtlich) größtenteils auf solche Anwendungsbereiche reduziert, in denen die Teil-Aktivitäten einer Multiaktivität erwartbaren Strukturen folgen (wie einem Tanz oder einer Theaterszene).

Teilnehmende schreiben simultan koordinierten Aktivitäten nicht zwangsläufig die gleiche Relevanz für das aktuelle Projekt zu. Solche Unterschiede in der Relevanz drücken sich in den situativen Verfahren der **Priorisierung** aus. Die Priorisierung zeigt sich lokal, wenn sich die Aktivitäten der Teilnehmenden strukturell inkompatibel zueinander verhalten und sich Beteiligungsweisen teilen. Das hat zur Folge, dass sich die Interagierenden entscheiden müssen,

für welche der Aktivitäten sie diese Beteiligungsweisen verwenden. Wenn beide Aktivitäten für das gemeinsame Projekt gleich (un)wichtig sind, können Interagierende die betreffenden Beteiligungsweisen alternieren (Kap. 5, Transkript 16). Ist jedoch eine Aktivität stärker in das aktuelle Projekt eingebunden als eine andere, wird die relevantere Aktivität von den Beteiligten priorisiert. Solche Priorisierungen sind etwa zu beobachten, wenn die Regieassistentin im Rahmen von SOUFFLAGE-Multiaktivitäten die parallel zur Ensembleaktivität SZENISCHES SPIEL relevanten Einzelaktivitäten MITLESEN und SCHREIBEN zu bearbeiten hat, die allesamt eine visuelle Beteiligungsweise verlangen (Kap. 7, Transkripte 37–40). Der Abzug der visuellen Beteiligung von der SCHREIB-Aktivität zugunsten der MITLESE- oder SPIEL-Aktivität zeigt an, dass die Regieassistentin in diesen Situationen der SCHREIB-Aktivität weniger lokale Relevanz zuschreibt. Geringere lokale Relevanz bedeutet dabei jedoch keinesfalls, dass diese Aktivität irrelevant oder optional wäre. Vielmehr haben die Analysen in Kapitel 7 gezeigt, dass die Beteiligten mithilfe der verschiedenen Aktivitäten unterschiedlichen Funktionen für das gemeinsame Projekt nachgehen. Der strukturellen Inkompatibilität von ko-relevanten Aktivitäten, die aufgrund ihrer Funktion für das gemeinsame Projekt eine simultane Koordinierung erfordern, können Teilnehmende mit Kompensationspraktiken begegnen. Hierbei handelt es sich um Praktiken, auf die Interagierende zurückgreifen können, um bei struktureller Inkompatibilität von Beteiligungsweisen keine der ko-relevanten Aktivitäten abbrechen oder pausieren zu müssen. Kompensationspraktiken gleichen zeitweise das Fehlen einer Beteiligungsweise aus, sodass die Aktivität trotzdem vollzogen werden kann. Indem Interagierende die weniger priorisierten Aktivitäten so realisieren, dass sie entweder durch teil-autonome (z. B. „blindes“ MITSCHREIBEN) oder antizipierende Organisation (z. B. beim „speichernden“ MITLESEN) auch dann vollzogen werden können, wenn die eigentlich benötigten Beteiligungsweisen für die priorisierten Aktivitäten verwendet werden. Dadurch zeigt sich bei der Bearbeitung simultaner Aktivitäten zum einen eine Präferenz der Teilnehmenden von solchen Aktivitäten, die relevanter für das aktuelle Projekt sind und zum anderen eine Gestaltung der Aktivitäten, die trotz struktureller Inkompatibilität der Beteiligungsweisen eine simultane Koordinierung ermöglichen. Wie sich hinsichtlich der Priorisierung ebenfalls gezeigt hat, priorisieren Interagierende solche Aktivitäten, die lokal relevant sind zugunsten von Aktivitäten, die sich vorwiegend global auf ein Projekt beziehen. Ein solches Relevanzsystem illustriert der Fall (Kap. 6, Transkript 29), in dem die Choreographin eine Tanzfigur zunächst global für das Projekt *Tanzerarbeitung* rechtfertigt, dann aber in eine lokal relevante ANWEISUNG transformiert, als sich die Synchronisierung der bestehenden Multiaktivität aufzulösen beginnt.

8.4 Coda: Lokale Relevanzsysteme bei der Bearbeitung struktureller (In)Kompatibilität multimodaler Beteiligungsweisen multipler Aktivitäten

Anhand der Verfahren, mit denen Interagierende das gleichzeitige Auftreten multipler Aktivitäten bearbeiten, zeigen sie also ihr Verständnis der lokalen Relevanzen innerhalb der aktuellen sozialen Situation an. Dabei stimmen sie die lokale Relevanz, die sich auf die situativen Anforderungen bezieht, mit der globalen Relevanz ab, die einzelne (Multi)Aktivitäten für das übergeordnete Projekt haben können. Die vorliegende Studie macht auf diese Weise deutlich, dass die Goffman'schen (1963) Kategorien der *main* bzw. *side activities* nicht nur zu statisch gedacht (vgl. Mondada 2014c: 70), sondern vor allem auch zu grob gefasst sind, um die koordinative Komplexität von multiplen Aktivitäten adäquat beschreiben zu können. Denn wie besonders die Analysen zur SOUFFLAGE in Kapitel 7 gezeigt haben, lassen sich die vollzogenen Aktivitäten nicht trennscharf in Haupt- oder Nebenaktivitäten unterscheiden. Stattdessen kann es je nach situativer Ausgestaltung mehrere Aktivitäten geben, denen Beteiligte je nach Funktion für das überspannende Projekt unterschiedliche lokale Relevanzen zuschreiben. Auch käme mit dieser Kategorisierung die Frage auf, für welche Personen des Interaktionsensembles eine Aktivität einen Haupt- oder Nebenstatus hat. In den Abbrüchen oder Pausierungen von Ensembleaktivitäten zugunsten von Einzelaktivitäten zeigt sich, dass gemeinsame Aktivitäten mit sprachlicher Beteiligung nicht automatisch als Hauptaktivitäten bezeichnet werden können. Im Gegensatz dazu kann im Rahmen der SOUFFLAGE eine LESE-Einzelaktivität unmittelbare Relevanz für den Fortschritt der laufenden Ensembleaktivität haben (was sie für Goffman zur Hauptaktivität machen würde), obwohl sich nur eine Person an dieser Aktivität beteiligt, was bei Goffman ein Hinweis für eine Nebenaktivität wäre. Fragt man also nach den Funktionen von simultaner Koordination multipler Aktivitäten, greift die Goffman'sche Kategorisierung zu kurz, weshalb Aktivitäten in der vorliegenden Arbeit über die Beteiligung kategorisiert wurden. Wie im Zuge der vorliegenden Studie ebenfalls deutlich wurde, nutzen Interagierende für die Koordination multipler Aktivitäten solche Verfahren, die sie auch für die interaktionale Herstellung von Monoaktivitäten verwenden, z. B. die *delay-Organisation* (Deppermann & Schmitt 2007) oder die Synchronisierung (Pfänder, Herlinghaus & Scheidt 2017). Zum ersten Mal wurde in dieser Studie im Kontext multipler Aktivitätsrelevanz gezeigt, dass diese Verfahren bei der Koordination multipler Aktivitäten nicht auf einzelne Ressourcen, sondern holistisch auf die jeweiligen Aktivitäten angewendet werden. Das lässt sich damit begründen, dass Interagierende in Situationen mit gleichzeitiger Relevanz von Aktivitäten nicht nur ihre multimodalen Ressourcen, sondern mitunter ganze Ressourcenbündel in Form

von Beteiligungsweisen für mehrere ko-relevante Handlungsverläufe organisieren müssen. Die interaktionalen Implikationen davon zeigen sich immer dann, wenn aufgrund von nichtverfügbaren oder strukturell inkompatiblen multimodalen Ressourcen Beteiligungsweisen nicht ausgeführt werden können und die damit verbundenen Aktivitäten pausiert oder abgebrochen werden müssen. Das kann sich insofern auf die Interaktionen auswirken, als sich aufgrund solcher serieller oder quasi-simultaner Koordinationspraktiken die Teilnehmendenrahmung einer Situation verändern kann, was bis zum Auflösen einer laufenden Interaktion führen kann. Dieser Blick auf Aktivitäten in Interaktionen ist nur möglich, wenn sich Forschende von der häufig sprachzentrierten Perspektive in der Interaktionsforschung lösen und sprachfreie Aktivitäten und solche mit verbaler Beteiligung gleichberechtigt nebeneinander betrachten. Ein Vorschlag für diese Perspektive findet sich in den Typisierungen von Aktivitäten als Ensemble- und Einzelaktivitäten. Die vorliegende Arbeit trägt auf diese Weise dazu bei, den Begriff *Aktivität* als notorische „fuzzy category“ (Levinson 1992: 69) der Konversationsanalyse in ihrer Konzeption zu festigen und für Folgestudien nutzbar zu machen. Die daraus resultierende, konsequent multimodal-kommunikationswissenschaftliche Betrachtungsweise macht es im Rahmen der konversationsanalytischen Methodologie möglich, auch Koordinationsprozesse von und mit Aktivitäten ohne verbaler Beteiligungsweisen zu analysieren, indem das zentrale Prinzip des *next turn/action proof procedure* um die Prozesse des Monitorings und Displayings erweitert wird. Damit trägt die vorliegende Arbeit zum bislang noch recht überschaubaren Feld der Multiaktivitätsforschung bei und lenkt den Blick auf jene größeren interaktionalen Kontexte der Ebene einer supra-sequenziellen Kohärenz (Robinson 2013: 258), die im Rahmen konversationsanalytischer Studien oft – bedingt durch die Fokussierung auf sequentielle Phänomene im Bereich der Handlungen oder Praktiken – ausgeklammert werden.

Anhang

Transkriptionskonventionen

a) *Verbaltranskription nach GAT2 (Selting et al. 2009)*

Sequenzielle Struktur/Verlaufsstruktur

[] Überlappungen und Simultansprechen
= schneller, unmittelbarer Anschluss neuer
 Sprecher*innenbeiträge

Pausen

(.) Mikropause, geschätzt, bis ca. 0,2 Sek.
(-) kurze geschätzte Pause von ca. 0,2–0,5 Sek.
(--) mittlere geschätzte Pause, ca. 0,5–0,8 Sek.
(---) längere geschätzte Pause, ca. 0,8–1,0 Sek.
(0.5) gemessene Pausen, ca. 0,5

Segmentale Konventionen

und_äh Verschleifungen innerhalb von Einheiten
äh, öh, etc. Verzögerungssignale, sog. „gefüllte Pausen“
: Dehnung, Längung, um ca. 0,2–0,5 Sek.
:: Dehnung, Längung, um ca. 0,5–0,8 Sek.
::: Dehnung, Längung, um ca. 0,8–1,0 Sek.

Akzentuierung

akZENT Fokusakzent
akzEnt Nebenakzent
ak!ZENT! extra starker Akzent

Tonhöhenbewegung am Ende von Intonationsphrasen

? hoch steigend
, mittel steigend
- gleichbleibend
; mittel fallend
. tief fallend

Sonstige Konventionen

<<hustend> KATze>	sprachbegleitende para- und außersprachliche Handlungen mit Reichweite
(xxx), (xxx xxx)	ein bzw. zwei unverständliche Silben
(solche)	vermuteter Wortlaut

b) Multimodale Annotation nach Mondada (2018a, 2019b)

liest Anhang	zwei identische Zeichen mit Vorgang der*des Teilnehmenden in Relation zur Zeit bzw. der verbalen Transkription
*--->	Der beschriebene Vorgang setzt sich über den Verlauf der Zeile fort...
--->*	...bis das gleiche Zeichen erreicht wird.
>>*	Der beschriebene Vorgang setzt vor dem Transkript ein.
-->>	Der beschriebene Vorgang wird nach dem Transkript fortgeführt.

c) Gestenannotation nach Kendon (2004)

....	<i>preparation</i> (Vorbereitung der Geste)
----	<i>stroke</i> (Höhepunkt der Geste)
,,,	<i>retraction</i> (Rückführung der Geste)

d) Eigene Konvention

Äußerung mit FOkusakzent; ←Abb. 1	Standbild (Abb.1) bezieht sich auf den Moment, in dem die Silbe „FO“ realisiert wird.
---	---

Abkürzungen der beteiligten Teilnehmenden

Ausstatterin	AUS	Praktikantin	PRW
Choreographin	CHO	Regieassistentin	ASS
Dramaturg	DRA	Regisseur	REG
Hospitant	HOM	Schauspieler	SCM
Hospitantin	HOW	Schauspielerin	SCW
Praktikant	PRM	Videograph	VID

Verzeichnis der Transkripte

Nr.	Titel des Transkripts	Abschnitt	Seite
A	Die gleichzeitige Relevanz der Aktivitäten WISSENSBESTÄNDE ABGLEICHEN und MANTEL ABLEGEN bzw. ESSEN	1	4
1	Abbruch der Smartphone- Einzelaktivität IM NEWSFEED LESEN	5.1.1	67
2	Abbruch der Ensembleaktivität ERKLÄRUNG ohne Account	5.1.1	71
3	Abbruch der Ensembleaktivität BERICHTEN mit Account	5.1.1	75
4	Wiederaufnahme der abgebrochenen Einzelaktivität IM NEWSFEED LESEN nach Abschluss der Ensembleaktivität BEGRÜSSUNG	5.1.2	81
5	Wiederaufnahme der abgebrochenen Ensembleaktivität VORSTELLEN DES NEUEN ENSEMBLEMITGLIEDS nach Abschluss der Einzelaktivität MUSIKVIDEO SUCHEN	5.1.2	85
6	Pausieren der Einzelaktivität AUSPACKEN zur multimodalen Beteiligung an der Ensembleaktivität VORSCHLAGEN	5.2.1	93
7	Pausieren der Einzelaktivität RUCKSACK ABSETZEN bei Inkludierung in Ensembleaktivität VORSCHLAGEN	5.2.1	98
8	Pausieren der verbalen Beteiligung an der Ensembleaktivität VORSCHLAGEN beim Aufrechterhalten der Einzelaktivität MANTEL AUSZIEHEN	5.2.1	103
9	Fortsetzung der pausierten Einzelaktivität JACKE ABLEGEN bei Rückzug aus Ensembleaktivität ALLTAGSERZÄHLUNG	5.2.2	109
10	Fortsetzung der pausierten Einzelaktivität KLEIDUNG ABLEGEN nach Einlösung der konditionellen Relevanz der Ensembleaktivität VORSCHLAGEN	5.2.2	115
11	Fortsetzung der pausierten Einzelaktivität TRINKEN bei gemeinsamem Abschluss der Ensembleaktivität ERKLÄREN	5.2.2	118
12	Beteiligungsmarkierung an der Ensembleaktivität ERKLÄREN via Nicken & Blickkontakt während simultaner Realisierung der Einzelaktivität AUSPACKEN	5.3.1	125
13	Beteiligungsmarkierung an der dyadischen Ensembleaktivität VORSCHLAGEN via Rückmeldepartikel während simultaner Realisierung der Einzelaktivität AUSPACKEN	5.3.1	128
14	Beteiligungsmarkierung an der triadischen Ensembleaktivität BERICHTEN via Rückmeldepartikel während simultaner Realisierung der Einzelaktivität AUSPACKEN	5.3.1	132
15	Simultane Beteiligung an der Ensembleaktivität VORSCHLAGEN und die Einzelaktivität MANTEL AUSZIEHEN	5.3.2	137
16	Simultane Beteiligung an zwei Einzelaktivitäten (TRINKEN und IM NEWSFEED LESEN)	5.3.2	141
17	Simultane Beteiligung an zwei Ensembleaktivitäten (ERKLÄREN und STÜCKFASSUNG AUSHÄNDIGEN)	5.3.2	145

(fortgesetzt)

Nr.	Titel des Transkripts	Abschnitt	Seite
18	Intrapersonelle Herstellung einer Ensemble-Multiaktivität	6.1.1	161
19	Interpersonelle Herstellung einer Ensemble-Multiaktivität	6.1.1	164
20	Interkorporale Herstellung einer Ensemble-Multiaktivität	6.1.1	167
21	Einfacher Multiaktivitätsübergang durch Beibehaltung einer Teil-Aktivität	6.1.2	171
22	Zweifacher Multiaktivitätsübergang durch Beibehaltung einer Teil-Aktivität	6.1.2	174
23	Verzögerungspraktiken der sprachlichen Beteiligungsweise als Synchronisierungsverfahren	6.2.1	182
24	Verzögerung der sprachfreien Beteiligungsweise als Synchronisierungsverfahren	6.2.1	184
25	Beschleunigungspraktik der sprachfreien Beteiligungsweise als Synchronisierungsverfahren	6.2.1	187
26	Beschleunigungspraktik der verbalen Beteiligungsweise als Synchronisierungsverfahren	6.2.1	189
27	Symmetrische Synchronität der Teil-Aktivitäten durch gleichzeitige Betonung	6.2.1	191
28	Hervorheben eines Aspekts einer Teil-Aktivität in einer synchronisierten Ensemble-Multiaktivität	6.2.2	194
29	Bearbeitung mehrerer Interaktionsaufgaben durch funktionale Divergenz der Teil-Aktivitäten einer synchronisierten Ensemble-Multiaktivität	6.2.2	197
30	Übergang zur Monoaktivität ohne Aktivitätsübergangsmarker	6.3.1	204
31	Übergang zur Monoaktivität mit Aktivitätsübergangsmarker	6.3.1	206
32	Ausstieg aus den Beteiligungen beider Teil-Aktivitäten ohne Aktivitätsübergangsmarker	6.3.2	209
33	Ausstieg aus den Beteiligungen beider Teil-Aktivitäten mit Aktivitätsübergangsmarker	6.3.2	212
34	SOUFFLAGE als interaktional organisierte Multiaktivität	7	223
35	SOUFFLAGE „zu früh“	7	228
36	SOUFFLAGE „zu spät“	7	231
37	Separate Bearbeitung der gleichzeitig relevanten Einzelaktivitäten ZEICHNEN und MITLESEN	7.2	241
38	Simultane Bearbeitung der gleichzeitig relevanten Einzelaktivitäten SCHREIBEN und MITLESEN	7.2	246
39	Simultane Bearbeitung der Einzelaktivität SCHREIBEN während des Monitorings der Ensembleaktivität des SZENISCHEN SPIELS	7.2	252

(fortgesetzt)

Nr.	Titel des Transkripts	Abschnitt	Seite
40	Simultane Bearbeitung der gleichzeitig relevanten Einzelaktivitäten LESEN und SCHREIBEN während des Monitorings der Ensembleaktivität des SZENISCHEN SPIELS	7.2	257
41	REINGEBEN des Stücktextes bei simultaner Koordination des MITLESENS	7.3	264
42	REINGEBEN des Stücktextes überlappend zur SPIEL-Äußerung bei simultaner Koordination des MITLESENS	7.3	268
43	ANFRAGE bzgl. des Stücktextes überlappend zur SPIEL-Äußerung bei simultaner Koordination des MITLESENS	7.3	273

Literatur

- Albert, Saul (2015): Rhythmical coordination of performers and audience in partner dance: delineating improvised and choreographed interaction. *Etnografia e Ricerca Qualitativa* (3), 399–428.
- Argyle, Michael (1975): *Bodily communication*, 2. Aufl. Madison: Routledge.
- Argyle, Michael & Mark Cook (1976): *Gaze and mutual gaze*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Argyle, Michael, Roger Ingham, Florisse Alkema & Margaret McCallin (1980): The Different Functions of Gaze. In Adam Kendon (Hrsg.), *Nonverbal Communication, Interaction, and Gesture: Selections from Semiotica*, 283–295. Paris, New York: Mouton.
- Arminen, Ilkka, Inka Koskela & Hannele Palukka (2014): Multimodal production of second pair parts in air traffic control training. *Journal of Pragmatics* 65, 46–62.
- Atkinson, J. M. & Paul Drew (1979): *Order in court: The organisation of verbal interaction in judicial settings*. Atlantic Highlands: Humanities Press.
- Atkinson, Paul (1988): Ethnomethodology: A Critical Review. *Annual Review of Sociology* 14 (1), 441–465.
- Auer, Peter (2000): On line-Syntax: Oder: was es bedeuten könnte, die Zeitlichkeit der mündlichen Sprache ernst zu nehmen. *Sprache und Literatur* 31 (85), 43–56.
- Auer, Peter (2005): Projection in Interaction and Projection in Grammar. *Text – Interdisciplinary Journal for the Study of Discourse* 25 (1), 477.
- Auer, Peter (2006): Construction Grammar meets Conversation: Einige Überlegungen am Beispiel von „so“-Konstruktionen. In Susanne Günthner & Wolfgang Imo (Hrsg.), *Konstruktionen in der Interaktion*, 291–314. Berlin: De Gruyter.
- Auer, Peter (2007a): Syntax als Prozess. In Heiko Hausendorf (Hrsg.), *Gespräch als Prozess: Linguistische Aspekte der Zeitlichkeit verbaler Interaktion*, 95–124. Tübingen: Narr.
- Auer, Peter (2007b): Why are increments such elusive objects?: An afterthought. *Pragmatics* 17 (4), 647–658.
- Auer, Peter (2018): Gaze, addressee selection and turn-taking in three-party interaction. In Geert Brône & Bert Oben (Hrsg.), *Eye-Tracking in Interaction: Studies on the Role of Eye Gaze in Dialogue*, 197–231. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins.
- Auer, Peter (2020): Anfang und Ende fokussierter Interaktion. In Karin Birkner, Peter Auer, Angelika Bauer & Helga Kotthoff (Hrsg.), *Einführung in die Konversationsanalyse*, 32–105. Berlin: De Gruyter.
- Auer, Peter & Elizabeth Couper-Kuhlen (1994): Rhythmus und Tempo konversationeller Alltagssprache. *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 96, 78–106.
- Bassetti, Chiara (2014): The knowing body-in-action in performing arts: embodiment, experiential transformation, and intersubjectivity. In Tasos Zembylas (Hrsg.), *Artistic practices: Social interactions and cultural dynamics*, 91–111. London: Routledge.
- Bassetti, Chiara & Emanuele Bottazzi (2015): The Power of Rhythm: From Dance Rehearsals to Adult- Newborn Interaction. *Etnografia e Ricerca Qualitativa* 8 (3), 453–478.
- Bergmann, Jörg R. (1981): Ethnomethodologische Konversationsanalyse. In Peter Schröder & Hugo Steger (Hrsg.), *Dialogforschung: Jahrbuch 1980 des Instituts für Deutsche Sprache*, 9–51. Düsseldorf: Schwann.
- Bergson, Henri (2016 [1920]): *Zeit und Freiheit: Versuch über das dem Bewußtsein unmittelbar Gegebene*. Hamburg: Felix Meiner Verlag.

- Besch, Werner (1996): *Duzen, Siezen, Titulieren: Zur Anrede im Deutschen heute und gestern*, 2. Aufl. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Betz, Emma (2008): *Grammar and interaction: Pivots in German conversation*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins.
- Betz, Emma (2015): Recipient design in reference choice: Negotiating knowledge, access, and sequential trajectories. *Gesprächsforschung – Online-Zeitschrift zur verbalen Interaktion* (16), 137–173.
- Birdwhistell, Ray L. (1970): *Kinesics and context: Essays on body motion communication*, 5. Aufl. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Birkner, Karin (2008): Fremde Wörter lehren und lernen im Gespräch. In Bernt Ahrenholz & Ursula Bredel (Hrsg.), *Empirische Forschung und Theoriebildung: Beiträge aus Soziolinguistik, Gesprochene-Sprache- und Zweitspracherwerbsforschung; Festschrift für Norbert Dittmar zum 65. Geburtstag*, 179–190. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Blühndorn, Hardarik, Ad Foolen & Óscar Loureda (2017): Diskursmarker: Begriffsgeschichte – Theorie – Beschreibung Ein bibliographischer Überblick. In Hardarik Blühndorn, Arnulf Deppermann, Henrike Helmer & Thomas Spranz-Fogasy (Hrsg.), *Diskursmarker im Deutschen: Reflexionen und Analysen*, 7–48. Göttingen: Verlag für Gesprächsforschung.
- Blum, Robert, Carl Herloßsohn & Hermann Marggraf (1846): *Allgemeines Theater-Lexikon oder Encyclopädie alles Wissenswerthen für Bühnenkünstler, Dilettanten und Theaterfreunde: Unter Mitwirkung der sachkundigsten Schriftsteller Deutschlands*. Altenburg, Leipzig: Expedition des Theater-Lexikons.
- Böhm, Manuela & Olaf Gätje (2014): Handschreiben – Handschriften – Handschriftlichkeit: Zur Praktik, Materialität und Theorie des Schreibens mit der Hand. In Manuela Böhm & Olaf Gätje (Hrsg.), *Osnabrücker Beiträge zur Sprachtheorie*, 7–21. Duisburg: Universitätsverlag Rhein-Ruhr.
- Bolden, Galina B., Alexa Hepburn & Jonathan Potter (2019): Subversive Completions: Turn-Taking Resources for Commandeering the Recipient's Action in Progress. *Research on Language & Social Interaction* 52 (2), 144–158.
- Brandstetter, Gabriele (2017): Synchronisierungen von Bewegungen im zeitgenössischen Tanz: Zur Relevanz von somatischen Praktiken in den Arbeiten von Jefta van Dinther. In Thiemo Breyer, Michael B. Buchholz, Andreas Hamburger, Stefan Pfänder, Elke Schumann (Hrsg.), *Resonanz-Rhythmus-Synchronisierung: Interaktionen in Alltag, Therapie und Kunst*, 409–428. Bielefeld: Transcript.
- Brauneck, Manfred (Hrsg.) (2001): *Theater im 20. Jahrhundert: Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle*, 9. Aufl. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt-Taschenbuch-Verl.
- Bressem, Jana (2007): *Recurrent form features in coverbal gestures*. Frankfurt/Oder: European University Viadrina unpublished manuscript.
- Breyer, Thiemo & Stefan Pfänder (2017): Resonanz, Rhythmus und Synchronisierung: Interdisziplinäre Perspektiven. In Thiemo Breyer, Michael B. Buchholz, Andreas Hamburger, Stefan Pfänder, Elke Schumann (Hrsg.), *Resonanz-Rhythmus-Synchronisierung: Interaktionen in Alltag, Therapie und Kunst*, 9–29. Bielefeld: Transcript.
- Brône, Geert, Bert Oben, Annelies Jehoul, Jelena Vranjes & Kurt Feyaerts (2017): Eye gaze and viewpoint in multimodal interaction management. *Cognitive Linguistics* 28 (3), 39.
- Broth, Mathias (2011): The Theatre Performance as Interaction between Actors and Their Audience. *Nottingham French Studies* 50 (2), 113–133.
- Broth, Mathias & Leelo Keevalik (2014): Getting Ready to Move as a Couple. *Space and Culture* 17 (2), 107–121.

- Broth, Mathias & Lorenza Mondada (2013): Walking away: The embodied achievement of activity closings in mobile interaction. *Journal of Pragmatics* 47 (1), 41–58.
- Brown, Penelope & Stephen C. Levinson (1987): *Politeness: Some universals in language usage*, 21. Aufl. Cambridge: University Press.
- Bührig, Kristin (2002): Interactional coherence in discussions and everyday storytelling: On considering the role of *jedenfalls* and *auf jeden fall*. In Anita Fetzer & Christiane Meierkord (Hrsg.), *Rethinking sequentiality: Linguistics meets conversational interaction ; [based on papers from the 7th IPrA conference, which was held in Budapest in 2000]*, 273–290. Amsterdam: Benjamins.
- Bührig, Kristin (2009): Konnektivpartikel. In Ludger Hoffmann (Hrsg.), *Handbuch der deutschen Wortarten*, 525–546. Berlin, New York: De Gruyter.
- Button, Graham (1990): On Varieties of Closing. In George Psathas (Hrsg.), *Interaction Competence*, 93–148. Washington D.C.: University Press.
- Chang, Dempsey H. (2007): *A Gestalt-Taxonomy for Designing Multimodal Information Displays*. Canberra: University of Canberra Dissertation.
- Chetouani, Mohamed, Emilie Delaherche, Guillaume Dumas & David Cohen (2017): Interpersonal Synchrony: From Social Perception to Social Interaction. In Alessandro Vinciarelli, Judee K. Burgoon, Maja Pantic & Nadia Magnenat-Thalmann (Hrsg.), *Social signal processing*, 202–212. Cambridge: Cambridge University Press.
- Clark, Herbert H. (1996): *Using Language*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Clark, Herbert H. (2001): Conversation: Linguistic Aspects. In Neil J. Smelser & Paul B. Baltes (Hrsg.), *International encyclopedia of the social & behavioral sciences*, 2744–2747. Amsterdam, New York: Elsevier.
- Clark, Herbert H. (2006): Context and Common Ground. In Keith Brown (Hrsg.), *Encyclopedia of Language & Linguistics*, 105–108. Oxford: Elsevier.
- Clark, Herbert H. & Meredyth A. Krich (2004): Speaking while monitoring addressees for understanding. *Journal of Memory and Language* 50 (1), 62–81.
- Clark, Herbert H., Robert Schreuder & Samuel Buttrick (1983): Common ground at the understanding of demonstrative reference. *Journal of Verbal Learning and Verbal Behavior* 22 (2), 245–258.
- Condon, William S. (1970): Method of micro-analysis of sound films of behavior. *Behavior Research Methods & Instrumentation* 2 (2), 51–54.
- Condon, William S. & W. D. Ogston (1966): Sound film analysis of normal and pathological behavior patterns. *The Journal of Nervous and Mental Disease* 143 (4), 338–347.
- Couper-Kuhlen, Elizabeth (2001): Interactional Prosody: High Onsets in Reason-for-the-Call Turns. *Language in Society* 30 (1), 29–53.
- Couper-Kuhlen, Elizabeth (2009): A sequential approach to affect: The case of ‘dissapointment’. In Markku Haakana, Nina Laakso & Jan Lindstrom (Hrsg.), *Talk in interaction: Comparative dimensions*, 94–123. Helsinki: Finnish Literature Society.
- Couper-Kuhlen, Elizabeth (2014): Approaches to grammar for interactional linguistics. *Pragmatics* 24 (3), 623–647.
- Couper-Kuhlen, Elizabeth & Margret Selting (2018): *Interactional linguistics: Studying language in social interaction*. Cambridge u. a.: Cambridge University Press.
- Dausendschön-Gay, Ulrich, Elisabeth Gülich & Ulrich Krafft (Hrsg.) (2015): *Ko-Konstruktionen in der Interaktion: Die gemeinsame Arbeit an Äußerungen und anderen sozialen Ereignissen*. Bielefeld: Transcript.

- Dausendschön-Gay, Ulrich & Ulrich Krafft (2002): Text und Körpergesten: Beobachtungen zur holistischen Organisation der Kommunikation. *Psychotherapie und Sozialwissenschaft* 1 (4), 30–60.
- Delaherche, Emilie, Mohamed Chetouani, Ammar Mahdhaoui, Catherine Saint-Georges, Sylvie Viaux & David Cohen (2012): Interpersonal Synchrony: A Survey of Evaluation Methods across Disciplines. *IEEE Transactions on Affective Computing* 3 (3), 349–365.
- deLahunta, Scott (2002): Virtual Reality and Performance. *PAJ: A Journal of Performance and Art* 24 (1), 105–114.
- Deppermann, Arnulf (2000): Ethnographische Gesprächsanalyse: Zu Nutzen und Notwendigkeit von Ethnographie für die Konversationsanalyse. *Online-Zeitschrift zur verbalen Interaktion* 1 (1), 96–124.
- Deppermann, Arnulf (2013): Multimodal interaction from a conversation analytic perspective. *Journal of Pragmatics* 46 (1), 1–7.
- Deppermann, Arnulf (2014a): “Don’t get me wrong”: Recipient design by using negation to constrain an action’s interpretation. In Susanne Günthner (Hrsg.), *Grammar and dialogism: Sequential, syntactic, an prosodic patterns between emergence and sedimentation*, 15–51. Berlin: De Gruyter.
- Deppermann, Arnulf (2014b): Multimodal participation in simultaneous joint projects: Interpersonal and intrapersonal coordination in paramedic emergency drills. In Pentti Haddington, Tiina Keisanen, Lorenza Mondada & Maurice Neville (Hrsg.), *Multiactivity in social interaction: Beyond multitasking*, 239–281. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins.
- Deppermann, Arnulf (2015): When recipient design fails: Egocentric turn-design of instructions in driving school lessons leading to breakdowns of intersubjectivity. *Gesprächsforschung – Online-Zeitschrift zur verbalen Interaktion* (16), 63–101.
- Deppermann, Arnulf & Hardarik Blühdorn (2013): Negation als Verfahren des Adressatenzuschnitts: Verstehenssteuerung durch Interpretationsrestriktionen. *Deutsche Sprache* (41), 6–30.
- Deppermann, Arnulf, Helmuth Feilke & Angelika Linke (2016): Sprachliche und kommunikative Praktiken: Eine Annäherung aus linguistischer Sicht. In Arnulf Deppermann, Helmuth Feilke & Angelika Linke (Hrsg.), *Sprachliche und kommunikative Praktiken*, 1–23. Berlin, Boston: De Gruyter.
- Deppermann, Arnulf & Susanne Günthner (Hrsg.) (2015): *Temporality in interaction*. Amsterdam: John Benjamins.
- Deppermann, Arnulf & Henrike Helmer (2013): Zur Grammatik des Verstehens im Gespräch: Inferenzen anzeigen und Handlungskonsequenzen ziehen mit also und dann. *Zeitschrift für Sprachwissenschaft* 32 (1), 1–39.
- Deppermann, Arnulf & Reinhold Schmitt (2007): Koordination. Zur Begründung eines neuen Forschungsgegenstandes. In Reinhold Schmitt (Hrsg.), *Koordination: Analysen zur multimodalen Interaktion*, 15–54. Tübingen: Narr.
- Deppermann, Arnulf & Reinhold Schmitt (2009): „damit sie mich verstehen“: Genese, Verfahren und recipient design einer narrativen Performance. In Mareike Buss (Hrsg.), *Theatralität des sprachlichen Handelns: Eine Metaphorik zwischen Linguistik und Kulturwissenschaften*, 79–107. Paderborn, München: Fink.
- Deppermann, Arnulf, Reinhold Schmitt & Lorenza Mondada (2010): Agenda and emergence: Contingent and planned activities in a meeting. *Journal of Pragmatics* 42 (6), 1700–1718.

- Deppermann, Arnulf & Jürgen Streeck (2018): The body in interaction: Its multiple modalities and temporalities. In Arnulf Deppermann & Jürgen Streeck (Hrsg.), *Time in embodied interaction. Synchronicity and sequentiality of multimodal resources*, 1–29. Amsterdam: John Benjamins.
- Dittmann, Michael M. (2018): Rhythmus als fundamentale soziale Orientierung. *Paragana* 27 (1), 345–367.
- Drew, Paul & John Heritage (1992): Analyzing talk at work: an introduction. In Paul Drew & John Heritage (Hrsg.), *Talk at work: Interaction in institutional settings*, 3–65. Cambridge: Cambridge University Press.
- Droste, Pepe & Susanne Günthner (2020): „das machst du bestimmt AUCH du;“: Zum Zusammenspiel syntaktischer, prosodischer und sequenzieller Aspekte syntaktisch desintegrierter du-Formate. In Wolfgang Imo & Jens P. Lanwer (Hrsg.), *Prosodie und Konstruktionsgrammatik*, 75–110. Berlin, Boston: De Gruyter.
- Du Bois, John W. (2014): Towards a dialogic syntax. *Cognitive Linguistics* 25 (3), 359–410.
- Duchowski, Andrew T. (2007): *Eye tracking methodology: Theory and practice*, 2. Aufl. London: Springer.
- Due, Brian & Johan Trærup (2018): Passing Glasses: Accomplishing Deontic Stance at the Optician. *Social Interaction. Video-Based Studies of Human Sociality* 1 (2).
- Düffel, John von (2011): Michael Thalheimer – das Bauchsystem: Ein Essay. In Melanie Hinz & Jens Roselt (Hrsg.), *Chaos und Konzept: Proben und Probieren im Theater*, 51–70. Berlin: Alexander.
- Egbert, Maria M. (1993): *Schiscing: The Transformation from a Single Conversation to Multiple Conversations*. Los Angeles, Calif.: University of California Dissertation.
- Egbert, Maria M. (1997): Schiscing: The Collaborative Transformation From a Single Conversation to Multiple Conversations. *Research on Language & Social Interaction* 30 (1), 1–51.
- Ehlich, Konrad (1986): *Interjektionen*. Berlin: De Gruyter.
- Ehlich, Konrad (2009): Interjektion und Responsiv. In Ludger Hoffmann (Hrsg.), *Handbuch der deutschen Wortarten*, 423–444. Berlin, New York: De Gruyter.
- Eikels, Kai v. (2011): Der Abend, an dem wir unser Publikum kannten: Improvisieren zwischen Ereignisproduktion und Zusammenleben. In Melanie Hinz & Jens Roselt (Hrsg.), *Chaos und Konzept: Proben und Probieren im Theater*, 109–131. Berlin: Alexander.
- Ekman, Paul & Wallace V. Friesen (1978): *Facial Action Coding System*. Palo Alto: Consulting Psychologists Press.
- Fiehler, Reinhard (1990): *Kommunikation und Emotion: Theoretische und empirische Untersuchungen zur Rolle von Emotionen in der verbalen Interaktion*. Berlin: De Gruyter.
- Fintor, Edina, Edita Poljac, Denise N. Stephan & Iring Koch (2018): Modality compatibility biases voluntary choice of response modality in task switching. *Psychological research*, 1–9.
- Fix, Ulla (2017): Erziehung oder Ermunterung? Die sprachlich-mediale Konstruktion eines Publikums im Streit um Theaterkonzeptionen. *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 47 (4), 437–454.
- Frank, Stefan L., Irene Fernandez Monsalve, Robin L. Thompson & Gabriella Vigliocco (2013): Reading time data for evaluating broad-coverage models of English sentence processing. *Behavior research methods* 45 (4), 1182–1190.
- Fricke, Ellen (2012): *Grammatik multimodal: Wie Wörter und Gesten zusammenwirken*. Berlin: De Gruyter.
- Garfinkel, Harold (1967): *Studies in ethnomethodology*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall.

- Garfinkel, Harold (2006 [1948]): *Seeing sociologically: The routine grounds of social action*. London, New York: Routledge.
- Geise, Stephanie (2011): Eyetracking in der Kommunikations- und Medienwissenschaft: Theorie, Methode und kritische Reflexion. *Studies in Communication / Media* 2, 149–263.
- Goethe, Johann W. v. (1960 [1793]): *Regeln für Schauspieler: Berliner Ausgabe*.
- Goffman, Erving (1955): On Face-Work. *Psychiatry* 18 (3), 213–231.
- Goffman, Erving (1963): *Behavior in Public Places: Notes on the Social Organization of Gatherings*. New York: Free Press.
- Goffman, Erving (1964): The Neglected Situation. *American Anthropologist* 66 (6/2), 133–136.
- Goffman, Erving (1974): *Frame analysis: An essay on the organization of experience*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Goffman, Erving (1979): Footing. *Semiotica* 25 (1/2), 1–29.
- Goffman, Erving (1981): *Forms of talk*. Philadelphia, Pa.: University of Pennsylvania Press.
- Goffman, Erving (1983): The Interaction Order: American Sociological Association. *American Sociological Review* 48 (1), 1–17.
- Goffman, Erving (2001): *Interaktion und Geschlecht*, 2. Aufl. Frankfurt/Main, New York: Campus-Verlag.
- Goffman, Erving (2010 [1971]): *Relations in public: Microstudies of the public order*. New Brunswick, N.J.: Transaction Publishers.
- Gohl, Christine (2006): Dass-Konstruktionen als Praktiken des Begründens. In Susanne Günthner & Wolfgang Imo (Hrsg.), *Konstruktionen in der Interaktion*, 181–204. Berlin: De Gruyter.
- Goodwin, Charles (1979): The interactive construction of a sentence in natural conversation. In George Psathas (Hrsg.), *Everyday Language: Studies in Ethnomethodology*, 97–121. New York: Irvington Publishers.
- Goodwin, Charles (1980a): Restarts, Pauses, and the Achievement of a State of Mutual Gaze at Turn Beginning. *Sociological Inquiry* 50 (3–4), 272–302.
- Goodwin, Charles (1981): *Conversational organization: Interaction between speakers and hearers*. New York: Academic Press.
- Goodwin, Charles (1984): Notes on story structure and the organization of participation. In John M. Atkinson & John Heritage (Hrsg.), *Structures of Social Action: Studies in Conversation Analysis*, 225–246. Cambridge: Cambridge University Press.
- Goodwin, Charles (1986): Gestures as a resource for the organization of mutual orientation. *Semiotica* 62 (1–2).
- Goodwin, Charles (1994): Professional Vision. *American Anthropologist* 96 (3), 606–633.
- Goodwin, Charles (1995a): Co-Constructing Meaning in Conversations With an Aphasia Man. *Research on Language & Social Interaction* 28 (3), 233–260.
- Goodwin, Charles (1995b): Seeing in Depth. *Social Studies of Science* 25 (2), 237–274.
- Goodwin, Charles (2000a): Action and embodiment within situated human interaction. *Journal of Pragmatics* 32 (10), 1489–1522.
- Goodwin, Charles (2000b): Practices of Color Classification. *Mind, Culture, and Activity* 7 (1–2), 19–36.
- Goodwin, Charles (2000c): Practices of seeing: Visual analysis: An ethnomethodological approach. In Theo van Leeuwen & Carey Jewitt (Hrsg.), *Handbook of visual analysis*, 157–182. Los Angeles, Calif.: SAGE.
- Goodwin, Charles (2006): Retrospective and prospective orientation in the construction of argumentative moves. *Text & Talk – An Interdisciplinary Journal of Language, Discourse Communication Studies* 26 (4–5), 443–461.

- Goodwin, Charles (2007): Participation, stance and affect in the organization of activities. *Discourse & Society* 18 (1), 53–73.
- Goodwin, Charles (2018): *Co-operative action*. New York: Cambridge University Press.
- Goodwin, Charles & Marjorie H. Goodwin (1992): Context, Activity and Participation. In Aldo Di Luzio & Peter Auer (Hrsg.), *The contextualization of language*, 77–99. Amsterdam, Philadelphia Pa.: John Benjamins.
- Goodwin, Charles & Marjorie H. Goodwin (1996): Seeing as Situated Activity: Formulating Planes. In Yrjö Engeström & David Middleton (Hrsg.), *Cognition and Communication at Work*, 61–95. Cambridge: Cambridge University Press.
- Goodwin, Charles & Marjorie H. Goodwin (2004): Participation. In Alessandro Duranti (Hrsg.), *A companion to linguistic anthropology*, 4. Aufl., 222–244. Malden, Mass.: Blackwell.
- Goodwin, Marjorie H. (1980b): Processes of mutual monitoring implicated in the production of description sequences. *Sociological Inquiry* (3/4) (50), 303–317.
- Goodwin, Marjorie H. (2000d): Participation. *Journal of Linguistic Anthropology* 9 (1–2), 177–180.
- Goodwin, Marjorie H. (2017): Haptic Sociality: The embodied interactive constitution of intimacy through touch. In Christian Meyer, Jürgen Streeck & J. S. Jordan (Hrsg.), *Intercorporeality: Emerging socialities in interaction*, 73–102. New York, NY: Oxford University Press.
- Goodwin, Marjorie H. (2021): The interactive construction of a hug sequence. In Asta Cekaite & Lorenza Mondada (Hrsg.), *Touch in social interaction: Touch, language and body*, 27–53. Abingdon: Routledge, Taylor & Francis Group.
- Graef, Peter de (2007): Transsaccadic Recognition in Scene Exploration. In Roger P. G. van Gompel (Hrsg.), *Eye movements: A window on mind and brain*, 165–192. Amsterdam: Elsevier.
- Gredig, Andi (2019): Die Spur der Gefühle.: Kulturanalytische Überlegungen zum emotionalen Wert der Handschrift. In Stefan Hauser, Martin Luginbühl & Susanne Tienken (Hrsg.), *Mediale Emotionskulturen*, 39–56. Bern: Peter Lang.
- Gülich, Elisabeth (1980): Konventionelle Muster und kommunikative Funktionen von Alltagserzählungen. In Konrad Ehlich (Hrsg.), *Erzählen im Alltag*, 335–383. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Gülich, Elisabeth (2008): Alltägliches erzählen und alltägliches Erzählen. *Zeitschrift für Germanistische Linguistik* 36 (3).
- Günthner, Susanne (2007): Zur Emergenz grammatischer Funktionen im Diskurs: wo-Konstruktionen in Alltagsinteraktionen. In Heiko Hausendorf (Hrsg.), *Gespräch als Prozess: Linguistische Aspekte der Zeitlichkeit verbaler Interaktion*, 125–156. Tübingen: Narr.
- Günthner, Susanne (2011a): Between emergence and sedimentation: Projecting constructions in German interactions. In Peter Auer & Stefan Pfänder (Hrsg.), *Constructions: Emerging and Emergent*, 156–185. Berlin, Boston: De Gruyter.
- Günthner, Susanne (2011b): Konstruktionen in der gesprochenen Sprache. In Stephan Habscheid (Hrsg.), *Textsorten, Handlungsmuster, Oberflächen: linguistische Typologien der Kommunikation*, 296–313. Berlin: De Gruyter.
- Günthner, Susanne (2013): Beschwerdeerzählungen als narrative Hyperbeln. In Jörg R. Bergmann & Thomas Luckmann (Hrsg.), *Kommunikative Konstruktion von Moral*, 174–205. Mannheim: Verlag für Gesprächsforschung.
- Günthner, Susanne (2015): Ko-Konstruktionen im Gespräch: Zwischen Kollaboration und Konfrontation. In Ulrich Dausendschön-Gay, Elisabeth Gülich & Ulrich Krafft (Hrsg.),

- Ko-Konstruktionen in der Interaktion: Die gemeinsame Arbeit an Äußerungen und anderen sozialen Ereignissen*, 55–74. Bielefeld: Transcript.
- Günthner, Susanne (2018): Routinisierte Muster in der Interaktion. In Arnulf Deppermann & Silke Reineke (Hrsg.), *Sprache im kommunikativen, interaktiven und kulturellen Kontext*, 29–50. Berlin, Boston: De Gruyter.
- Günthner, Susanne & Gabriela B. Christmann (1996): Entrüstungs- und Mokieraktivitäten – Kommunikative Gattungen im Kontextvergleich. *Folia Linguistica* 30 (3–4), 327–358.
- Günthner, Susanne & Paul J. Hopper (2010): Zeitlichkeit & sprachliche Strukturen: Pseudoclefts im Englischen und Deutschen. *Gesprächsforschung – Online-Zeitschrift zur verbalen Interaktion* 11, 1–28.
- Günthner, Susanne & Hubert Knoblauch (1994): „Forms are the food of faith“: Gattungen als Muster kommunikativen Handelns. *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie* 46 (4), 693–723.
- Habscheid, Stephan (2015): Einleitung: Bewerten im Wandel. *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 45 (1), 5–11.
- Haddington, Pentti, Tiina Keisanen, Lorenza Mondada & Maurice Nevile (2014): Towards multiactivity as a social and interactional phenomenon. In Pentti Haddington, Tiina Keisanen, Lorenza Mondada & Maurice Nevile (Hrsg.), *Multiactivity in social interaction: Beyond multitasking*, 3–32. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins.
- Hagemann, Jörg (2009): Tag questions als Evidenzmarker: Formulierungsdynamik, sequentielle Struktur und Funktionen redezuginterner tags. *Gesprächsforschung – Online-Zeitschrift zur verbalen Interaktion* 10, 145–176.
- Hall, Edward T. (1963): A System for the Notation of Proxemic Behavior. *American Anthropologist* 65 (5), 1003–1026.
- Harezlak, Katarzyna, Paweł Kasprowski & Mateusz Stasch (2014): Towards Accurate Eye Tracker Calibration – Methods and Procedures. *Procedia Computer Science* 35, 1073–1081.
- Harren, Inga & Mia Raitaniemi (2008): The sequential structure of closings in private German phone calls. *Gesprächsforschung – Online-Zeitschrift zur verbalen Interaktion* 9, 198–223.
- Hartung, Martin (2001): Formen der Adressiertheit der Rede. In Klaus Brinker, Gerd Antos, Sager, Sven F. & Wolfgang Heinemann (Hrsg.), *HSK Text- und Gesprächslinguistik: Ein internationales Handbuch zeitgenössischer Forschung*, 1348–1355. Berlin: De Gruyter.
- Hausendorf, Heiko (2009): Das pragmatische Minimum: Materialität, Sequentialität, Medialität. In Angelika Linke & Helmuth Feilke (Hrsg.), *Oberfläche und Performanz: Untersuchungen zur Sprache als dynamischer Gestalt*, 187–200. Tübingen: Max Niemeyer.
- Hawking, Stephen (1988): *A brief history of time*. New York: Bantam Books.
- Hazel, Spencer (2015): Acting, interacting, enacting: Representing medical practice in theatre performance. *Akademisk kvarter* 1 (12), 44–64.
- Hazel, Spencer (2018): Discovering Interactional Authenticity: Tracking Theatre Practitioners Across Rehearsals. In Simona Pekarek Doehler, Johannes Wagner & Esther González-Martínez (Hrsg.), *Longitudinal Studies on the Organization of Social Interaction*, 255–283. London: Palgrave Macmillan UK.
- Hazeltine, Eliot, Andrea Weinstein & Richard B. Ivry (2008): Parallel Response Selection after Callosotomy. *Journal of Cognitive Neuroscience* 20 (3), 526–540.
- Heap, James L. (1990): Applied ethnomethodology: Looking for the local rationality of reading activities. *Human Studies* 13 (1), 38–72.
- Heath, Christian (1985): The consultation's end: the coordination of speech and body movement. *International Journal of the Sociology of Language* 1985 (51), 27–42.

- Heath, Christian (1986): *Body movement and speech in medical interaction*. Cambridge, New York, NY, USA: Cambridge University Press.
- Heidtmann, Daniela & Marie-Joan Föh (2007): Verbale Abstinenz als Form interaktiver Beteiligung. In Reinhold Schmitt (Hrsg.), *Koordination: Analysen zur multimodalen Interaktion*, 263–292. Tübingen: Narr.
- Helasvuo, Marja-Liisa (2004): Searching for Words: Syntactic and Sequential Construction of Word Search in Conversations of Finnish Speakers With Aphasia. *Research on Language & Social Interaction* 37 (1), 1–37.
- Heritage, John (1984): A change-of-state token and aspects of its sequential placement. In John M. Atkinson & John Heritage (Hrsg.), *Structures of Social Action: Studies in Conversation Analysis*, 299–345. Cambridge: Cambridge University Press.
- Heritage, John (2005): Conversation Analysis and Institutional Talk. In Kristine L. Fitch & Robert E. Sanders (Hrsg.), *Handbook of language and social interaction*, 103–147. Mahwah, N.J.: Lawrence Erlbaum Associates.
- Heritage, John (2012): Epistemics in Action: Action Formation and Territories of Knowledge. *Research on Language & Social Interaction* 45 (1), 1–29.
- Heritage, John & Geoffrey Raymond (2005): The Terms of Agreement: Indexing Epistemic Authority and Subordination in Talk-in-Interaction. *Social Psychology Quarterly* 68 (1), 15–38.
- Heritage, John & Marja-Leena Sorjonen (1994): Constituting and maintaining activities across sequences: And-prefacing as a feature of question design. *Language in Society* 23 (01), 1–29.
- Heuser, Svenja, Béatrice Arend & Patrick Sunnen (2020): Reading Aloud in Human-Computer Interaction: How Spatial Distribution of Digital Text Units at an Interactive Tabletop Contributes to the Participants' Shared Understanding. *HCI International* 12424, 117–134.
- Hinz, Melanie & Jens Roselt (2011): Poetiken des Probierens. In Melanie Hinz & Jens Roselt (Hrsg.), *Chaos und Konzept: Proben und Probieren im Theater*, 8–13. Berlin: Alexander.
- Hitzler, Sarah (2013): Recipient Design in institutioneller Mehrparteieninteraktion. *Gesprächsforschung – Online-Zeitschrift zur verbalen Interaktion* (14), 110–132.
- Hochuli, Kenan (2019): Turning the Passer-by into a Customer: Multi-party Encounters at a Market Stall. *Research on Language and Social Interaction* 52 (4), 427–447.
- Hoey, Elliott M. (2015): Lapses: How People Arrive at, and Deal With, Discontinuities in Talk. *Research on Language & Social Interaction* 48 (4), 430–453.
- Hoey, Elliott M. (2018a): Drinking for Speaking: The Multimodal Organization of Drinking in Conversation. *Social Interaction. Video-Based Studies of Human Sociality* 1 (1).
- Hoey, Elliott M. (2018b): How Speakers Continue with Talk After a Lapse in Conversation. *Research on Language & Social Interaction* 51 (3), 329–346.
- Holler, Judith & Robin H. Kendrick (2015): Unaddressed participants' gaze in multi-person interaction: optimizing reciprocity. *Frontiers in psychology* 6, 1–14.
- Holmqvist, Kenneth, Marcus Nyström, Richard Andersson, Richard Dewhurst, Halszka Jarodzka & Joost van de Weijer (2011): *Eye tracking: A comprehensive guide to methods and measures*. Oxford u. a.: Oxford University Press.
- Holmqvist, Kenneth, Marcus Nyström & Fiona Mulvey (2012): Eye tracker data quality: What it is and how to measure it. *Proceedings of the Symposium on Eye Tracking Research and Applications*, 45–52.
- Houtkoop-Steenstra, Hanneke (1987): *Establishing agreement: An analysis of proposal-acceptance sequences*. Foris: Dordrecht and Providence.

- Houtkoop-Steenstra, Hanneke (1990): Accounting for Proposals. *Journal of Pragmatics* 14, 111–124.
- Hrncal, Christine & Jan Gerwinski (2015): Bewertungstransformationen in der Anschlusskommunikation im Theater. *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 45 (1), 46–65.
- Hubrich, Michael (2015): Embodiment of Tacit Knowledge: Practices between Dispositifs and Interaction. In Frank Adloff, Katharina Gerund & David Kaldewey (Hrsg.), *Revealing Tacit Knowledge: Embodiment and Explication*, 41–60. Bielefeld: Transcript.
- Husserl, Edmund (1928): *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins*. Halle a.d.S.: Max Niemeyer.
- Husserl, Edmund (2013): *Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins: Mit den Texten aus der Erstausgabe und dem Nachlass*. Hamburg: Felix Meiner.
- Imo, Wolfgang (2009): Konstruktion oder Funktion?: Erkenntnisprozessmarker („change-of-state tokens“) im Deutschen. In Susanne Günthner & Jörg Bücker (Hrsg.), *Grammatik im Gespräch: Konstruktionen der Selbst- und Fremdpositionierung*, 57–86. Berlin, New York: De Gruyter.
- Imo, Wolfgang (2015): ‘Schnittmuster’ in der Interaktion: Adressatenzuschnitt, Situationszuschnitt, Gattungszuschnitt. *InSp – Arbeitspapierreihe Interaktion und Sprache* (50), 1–28. <http://arbeitspapiere.sprache-interaktion.de>.
- Jandok, Peter (2010): *Gemeinsam planen in deutsch-chinesischen Besprechungen: Eine konversationsanalytische Studie zu Institutionalität und Interkulturalität*. München: Ludicum.
- Jefferson, Gail (1972): Side Sequences. In David Sudnow (Hrsg.), *Studies in social interaction*, 294–338. New York: Free Press.
- Jefferson, Gail (1973): A Case of Precision Timing in Ordinary Conversation: Overlapped Tag-Positioned Address Terms in Closing Sequences. *Semiotica* 9 (1), 47–96.
- Jefferson, Gail (1986): Notes on ‘latency’ in overlap onset. *Human Studies* 9 (2/3), 153–183.
- Kallmeyer, Werner (1981): Aushandlung und Bedeutungskonstitution. In Peter Schröder & Hugo Steger (Hrsg.), *Dialogforschung*, 89–127. Düsseldorf: Schwann.
- Kamunen, Antti (2019): How to Disengage: Suspension, Body Torque, and Repair. *Research on Language and Social Interaction* 120 (3), 1–21.
- Kamunen, Antti (2020): *Busy embodiments: The hierarchisation of activities in multiactivity situations*. Oulu: University of Oulu Dissertation.
- Kamunen, Antti & Pentti Haddington (2020): From monitoring to co-monitoring: Projecting and prompting activity transitions at the workplace. *Gesprächsforschung – Online-Zeitschrift zur verbalen Interaktion* 21, 82–122.
- Keevallik, Leelo (2010a): Bodily Quoting in Dance Correction. *Research on Language & Social Interaction* 43 (4), 401–426.
- Keevallik, Leelo (2010b): Pro-adverbs of manner as markers of activity transition. *Studies in Language* 34 (2), 350–381.
- Keevallik, Leelo (2013): The Interdependence of Bodily Demonstrations and Clausal Syntax. *Research on Language & Social Interaction* 46 (1), 1–21.
- Keevallik, Leelo (2015): Coordinating the temporalities of talk and dance. In Arnulf Deppermann & Susanne Günthner (Hrsg.), *Temporality in interaction*, 309–336. Amsterdam: John Benjamins.
- Keevallik, Leelo (2018): What Does Embodied Interaction Tell Us About Grammar? *Research on Language & Social Interaction* 51 (1), 1–21.

- Keisanen, Tiina, Mirka Rauniomaa & Pentti Haddington (2014): Suspending action: From simultaneous to consecutive ordering of multiple courses of action. In Pentti Haddington, Tiina Keisanen, Lorenza Mondada & Maurice Nevile (Hrsg.), *Multiactivity in social interaction: Beyond multitasking*, 109–133. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins.
- Kelso, J. A. (1984): Phase transitions and critical behavior in human bimanual coordination. *The American journal of physiology* 246 (6 Pt 2), R1000–4.
- Kendon, Adam (1967): Some functions of gaze-direction in social interaction. *Acta Psychologica* 26, 22–63.
- Kendon, Adam (1970): Movement coordination in social interaction: Some examples described. *Acta Psychologica* 32, 101–125.
- Kendon, Adam (1972): Some relationships between body motion and speech: An analysis of an example. In A. Siegman & B. Pope (Hrsg.), *Studies in Dyadic Communication*, 177–210. Elmsford, NY: Pergamon.
- Kendon, Adam (1980): Gesticulation and Speech: Two Aspects of the Process of Utterance. In Mary R. Key (Hrsg.), *The Relationship of verbal and nonverbal communication*, 207–227. The Hague, New York: Mouton.
- Kendon, Adam (1990): *Conducting interaction: Patterns of behavior in focused encounters*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kendon, Adam (2004): *Gesture: Visible action as utterance*. Cambridge, New York: Cambridge University Press.
- Kendrick, Robin H. & Paul Drew (2016): Recruitment: Offers, Requests, and the Organization of Assistance in Interaction. *Research on Language and Social Interaction* 49 (1), 1–19.
- Kim, Young Y. (2015): Achieving synchrony: A foundational dimension of intercultural communication competence. *International Journal of Intercultural Relations* 48, 27–37.
- Koffka, Kurt (1928): On the Structure of the Unconscious. In Charles M. Child (Hrsg.), *The Unconscious: A Symposium*, 43–68. New York: Alfred A. Knopf.
- Koffka, Kurt (2013 [1935]): *Principles Of Gestalt Psychology*. Hoboken: Taylor and Francis.
- Köhler, Wolfgang (1928): Bemerkungen zur Gestalttheorie: Im Anschluß an Riganos Kritik. *Psychologische Forschung* 11 (1), 188–234.
- König, Katharina (2017): Question tags als Diskursmarker? – Ansätze zu einer systematischen Beschreibung von ne im gesprochenen Deutsch. In Hardarik Blühdorn, Arnulf Deppermann, Henrike Helmer & Thomas Spranz-Fogasy (Hrsg.), *Diskursmarker im Deutschen: Reflexionen und Analysen*, 233–258. Göttingen: Verlag für Gesprächsforschung.
- Koole, Tom (2007): Parallel Activities in the Classroom. *Language and Education* 21 (6), 487–501.
- Kotthoff, Helga (2011): Besondere Formen des Erzählens in Interaktionen: Vom Klatsch über den Bericht bis zum Witz und spaßigen Phantasien. In Stephan Habscheid (Hrsg.), *Textsorten, Handlungsmuster, Oberflächen: linguistische Typologien der Kommunikation*, 389–413. Berlin: De Gruyter.
- Krafft, Ulrich & Ulrich Dausendschön-Gay (2003): Verfahren multimodaler Einheitenbildung und kommunikative Gestalten. In Lorenza Mondada (Hrsg.), *Plurilinguisme: Mehrsprachigkeit ; enjeux identitaires, socio-culturels et éducatifs ; Festschrift pour Georges Lüdi*, 261–276. Tübingen: Francke.
- Krafft, Ulrich & Ulrich Dausendschön-Gay (2007): Prozesse interpersoneller Koordination. In Reinhold Schmitt (Hrsg.), *Koordination: Analysen zur multimodalen Interaktion*. Tübingen: Narr.
- Kretzenbacher, Heinz L. (2010): „Man ordnet ja bestimmte Leute irgendwo ein für sich...“: Anrede und soziale Deixis. *Deutsche Sprache* 38, 1–18.

- Krug, Maximilian (angenommen): Fehlende Teilnehmendeninterpretationen?: Methodologische Herausforderungen bei der Analyse multimodaler Aktivitäten. In Matthias Meiler & Martin Siefkes (Hrsg.), *Linguistische Methodenreflexion im Aufbruch: Beiträge zu einer aktuellen Diskussion im Schnittpunkt von Ethnographie und Digital Humanities, Multimodalität und Mixed Methods*.
- Krug, Maximilian (2020a): Erzählen inszenieren. Ein Theatermonolog als multimodale Leistung des Interaktionsensembles auf der Probebühne. *Linguistik online* 104 (4), 59–81.
- Krug, Maximilian (2020b): Regieanweisungen „on the fly“: Emergenz des szenischen Spiels in Theaterproben. *Gesprächsforschung – Online-Zeitschrift zur verbalen Interaktion* 21, 238–267.
- Krug, Maximilian & Svenja Heuser (2018): Ethik im Feld: Forschungspraxis in audiovisuellen Studien. *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research* 19 (3), Art. 8.
- Krug, Maximilian, Monika Messner, Axel Schmidt & Anna Wessel (2020): Instruktionen in Theater- und Orchesterproben – zur Einleitung in diesen Themenschwerpunkt. *Gesprächsforschung – Online-Zeitschrift zur verbalen Interaktion* 21, 155–189.
- Kurzhals, Kuno, Michael Burch, Tanja Blascheck, Gennady Andrienko, Natalia Andrienko & Daniel Weiskopf (2017): A Task-Based View on the Visual Analysis of Eye-Tracking Data. In Michael Burch, Lewis Chuang, Brian Fisher & Albrecht Schmidt (Hrsg.), *Eye Tracking and Visualization: Foundations, Techniques, and Applications. ETVIS 2015*, 3–22. Cham: Springer International Publishing.
- Küttner, Uwe-A. (2014): Rhythmic analyses as a proof-procedure? An initial observation on rhythmicity and projection. In Dagmar Barth-Weingarten & Beatrice Szczepek Reed (Hrsg.), *Prosodie und Phonetik in der Interaktion: Prosody and phonetics in interaction*, 46–69. Mannheim: Verlag für Gesprächsforschung.
- Langacker, Ronald W. (1987): *Foundations of cognitive grammar: Theoretical prerequisites*. Stanford, Calif.: Stanford University Press.
- Langacker, Ronald W. (2008): *Cognitive grammar: A basic introduction*. Oxford, New York: Oxford University Press.
- Lefebvre, Augustin (2018): Reading and embodying the script during the theatrical rehearsal. *Language and Dialogue* 8 (2), 261–288.
- Lenk, Uta (1998): *Marking discourse coherence: Functions of discourse markers in spoken English*. Tübingen: Narr.
- Lerner, Gene H. (1996): On the Place of Linguistic Resources in the Organization of Talk-in-Interaction: ‘Second Person’ Reference in Multi-Party Conversation. *Pragmatics* 6 (3), 281–294.
- Lerner, Gene H. (2002): Turn-sharing: the choral co-production of talk-in-interaction. In Ford, C., Fox, B., Thompson, S. (Hrsg.), *The Language of Turn and Sequence*, 225–256. Oxford: Oxford University Press.
- Lerner, Gene H. (2003): Selecting next speaker: The context-sensitive operation of a context-free organization. *Language in Society* 32 (02), 177–201.
- Lerner, Gene H. (2004): Collaborative Turn Sequences. In Gene H. Lerner (Hrsg.), *Conversation Analysis: Studies from the First Generation*, 225–256. Amsterdam: John Benjamins.
- Lerner, Gene H., Don H. Zimmerman & Mardi Kidwell (2011): Formal Structures of Practical Tasks: A Resource for Action in the Social Life of Very Young Children. In Jürgen Streeck, Charles Goodwin & Curtis LeBaron (Hrsg.), *Embodied interaction: Language and body in the material world*, 44–58. New York: Cambridge University Press.

- Levinson, Stephen (1988): Putting linguistics on a proper footing: Explorations in Goffman's participation framework. In Paul Drew & Andrew Wootton (Hrsg.), *Goffman: Exploring the interaction order*, 161–227. Oxford: Polity Press.
- Levinson, Stephen (1992): Activity types and language. In Paul Drew & John Heritage (Hrsg.), *Talk at work: Interaction in institutional settings*, 66–100. Cambridge: Cambridge University Press.
- Levinson, Stephen (2013): Action Formation and Ascription. In Jack Sidnell & Tanya Stivers (Hrsg.), *The handbook of conversation analysis*, 103–130. Chichester, West Sussex, UK: Wiley-Blackwell.
- Levinson, Stephen C. (2016): Turn-taking in Human Communication--Origins and Implications for Language Processing. *Trends in cognitive sciences* 20 (1), 6–14.
- Levinson, Stephen C. & Francisco Torreira (2015): Timing in turn-taking and its implications for processing models of language. *Frontiers in psychology* 6, 1–17.
- Levy, Jo-Anne (1987): Contextualizing conversation analysis of a dance company. *Research on Language & Social Interaction* 20 (1–4), 243–269.
- Licoppe, Christian (2017): Skype appearances, multiple greetings and 'coucou': The sequential organization of video-mediated conversation openings. *Pragmatics* 27 (3), 351–386.
- Licoppe, Christian & Sylvaine Tuncer (2014): Attending to a summons and putting other activities 'on hold': Multiactivity as a recognisable interactional accomplishment. In Pentti Haddington, Tiina Keisanen, Lorenza Mondada & Maurice Nevile (Hrsg.), *Multiactivity in social interaction: Beyond multitasking*, 167–190. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins.
- Luckmann, Thomas (1995): Interaction planning and intersubjective adjustment of perspectives by communicative genres. In Esther N. Goody (Hrsg.), *Social intelligence and interaction: Expressions and implications of the social bias in human intelligence*, 175–186. Cambridge: Cambridge University Press.
- Luttermann, Karin (2011): Sprachliche Handlungsmuster und soziale Ordnungsstrukturen in der Gerichtskommunikation. In Stephan Habscheid (Hrsg.), *Textsorten, Handlungsmuster, Oberflächen: linguistische Typologien der Kommunikation*, 473–490. Berlin: De Gruyter.
- Lynch, Michael (1985): *Art and artifact in laboratory science: A study of shop work and shop talk in a research laboratory*. Boston, Mass.: Routledge and Kegan Paul.
- Magnat, Virginie (2005): Devising Utopia, or Asking for the Moon. *Theatre Topics* 15 (1), 73–86.
- Matzke, Annemarie (2011): Versuchsballons und Testreihen: Wie auf Theaterproben Wissen hervorgebracht und standardisiert wird. In Melanie Hinz & Jens Roselt (Hrsg.), *Chaos und Konzept: Proben und Probieren im Theater*, 132–149. Berlin: Alexander.
- Matzke, Annemarie (2012): *Arbeit am Theater: Eine Diskursgeschichte der Probe*. Bielefeld: Transcript.
- Maynard, Douglas W. & Steven E. Clayman (1991): The Diversity of Ethnomethodology. *Annual Review of Sociology* 17 (1), 385–418.
- Mazeland, Harrie (2009): Positionsexpansionen: Die interaktionale Konstruktion von Stellungnahme-Erweiterungen in Arbeitsbesprechungen. In Susanne Günthner & Jörg Bücker (Hrsg.), *Grammatik im Gespräch: Konstruktionen der Selbst- und Fremddispositionierung*, 185–211. Berlin, New York: De Gruyter.
- Mazeland, Harrie (2019): Activities as Discrete Organizational Domains. In Elisabeth Reber & Cornelia Gerhardt (Hrsg.), *Embodied Activities in Face-to-face and Mediated Settings: Social Encounters in Time and Space*, 29–61. Cham: Springer.

- Mazeland, Harrie & Mike Huiskes (2001): Dutch 'but' as a sequential conjunction: Its use as a resumption marker. In Elizabeth Couper-Kuhlen & Margret Selting (Hrsg.), *Studies in interactional linguistics*, 141–169. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins.
- McAuley, Gay (2012): *Not magic but work: An ethnographic account of a rehearsal process*. Manchester: Manchester University Press.
- McDowall, Joseph J. (1978): Interactional Synchrony: A Reappraisal. *Journal of Personality and Social Psychology* 36 (9), 963–975.
- McNeill, David (1992): *Hand and mind: What gestures reveal about thought*. Chicago: University of Chicago Press.
- McNeill, David (2005): *Gesture and thought*. Chicago: University of Chicago Press.
- McNeill, David (2014): The emblem as metaphor. In Mandana Seyfeddinipur, Marianne Gullberg & Adam Kendon (Hrsg.), *From gesture in conversation to visible action as utterance: Essays in honor of Adam Kendon*, 75–94.
- Meer, Dorothee (2009): „Unschärfe Ränder“ – Einige kategoriale Überlegungen zu Konstruktionen mit dem Diskursmarker „ja“ in konfrontativen Talkshowpassagen. In Jörg Bücker & Susanne Günthner (Hrsg.), *Grammatik im Gespräch: Konstruktionen der Selbst- und Fremdpositionierung*, 87–114. Berlin, New York: De Gruyter.
- Mehlin, Urs H. (1969): *Die Fachsprache des Theaters: Eine Untersuchung der Terminologie von Bühnentechnik, Schauspielkunst und Theaterorganisation*. Düsseldorf: Pädagogischer Verlag Schwann.
- Merleau-Ponty, Maurice (2016 [1946]): *Das Primat der Wahrnehmung*, 5. Aufl. Frankfurt / Main: Suhrkamp.
- Meyer, Christian & Ulrich von Wedelstaedt (2017): Intercorporeality, Enaction, and Interkinesthesia: New Perspectives on Moving Bodies in Interaction. In Christian Meyer & Ulrich v. Wedelstaedt (Hrsg.), *Moving Bodies in Interaction – Interacting Bodies in Motion: Intercorporeality, Interkinaesthesia, and Enaction in Sports*, 1–23. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins.
- Milde, Andrea (2019): Linguistics in drama processes. *Working Papers in Urban Language & Literacies* (Paper 251), 2–19.
- Mondada, Lorenza (2006): Participants' online analysis and multimodal practices: projecting the end of the turn and the closing of the sequence. *Discourse Studies* 8 (1), 117–129.
- Mondada, Lorenza (2008): Using Video for a Sequential and Multimodal Analysis of Social Interaction: Videotaping Institutional Telephone Calls. *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research* 9 (3), Art. 39. <http://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0114-fqs0803390> (14.01.2017).
- Mondada, Lorenza (2009): Emergent focused interactions in public places: A systematic analysis of the multimodal achievement of a common interactional space. *Journal of Pragmatics* 41 (10), 1977–1997.
- Mondada, Lorenza (2011): The Organization of Concurrent Courses of Action in Surgical Demonstrations. In Jürgen Streeck, Charles Goodwin & Curtis LeBaron (Hrsg.), *Embodied interaction: Language and body in the material world*, 207–226. New York: Cambridge University Press.
- Mondada, Lorenza (2013): Conversation analysis: Talk and bodily resources for the organization of social interaction. In Alan J. Cienki, Cornelia Müller, David McNeill, Ellen Fricke, Silva H. Ladewig & Sedinha Tessendorf (Hrsg.), *Body – language – communication: An international handbook on multimodality in human interaction*, 218–226. Berlin: De Gruyter Mouton.

- Mondada, Lorenza (2014a): Instructions in the operating room: How the surgeon directs their assistant's hands. *Discourse Studies* 16 (2), 131–161.
- Mondada, Lorenza (2014b): Shooting video as a research activity: Video making as a form of proto-analysis. In Mathias Broth, Eric Laurier & Lorenza Mondada (Hrsg.), *Studies of Video Practices: Video at Work*, 33–62. Hoboken: Taylor and Francis.
- Mondada, Lorenza (2014c): The temporal orders of multiactivity: Operating and demonstrating in the surgical theatre. In Pentti Haddington, Tiina Keisanen, Lorenza Mondada & Maurice Nevile (Hrsg.), *Multiactivity in social interaction: Beyond multitasking*, 33–75. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins.
- Mondada, Lorenza (2015): Multimodal completions. In Arnulf Deppermann & Susanne Günthner (Hrsg.), *Temporality in interaction*, 267–308. Amsterdam: John Benjamins.
- Mondada, Lorenza (2016): Challenges of multimodality: Language and the body in social interaction. *Journal of Sociolinguistics* 20 (3), 336–366.
- Mondada, Lorenza (2018a): Multiple Temporalities of Language and Body in Interaction: Challenges for Transcribing Multimodality. *Research on Language and Social Interaction* 51 (1), 85–106.
- Mondada, Lorenza (2018b): The multimodal interactional organization of tasting: Practices of tasting cheese in gourmet shops. *Discourse Studies* 20 (6), 743–769.
- Mondada, Lorenza (2019a): Contemporary issues in conversation analysis: Embodiment and materiality, multimodality and multisensoriality in social interaction. *Journal of Pragmatics* 145, 47–62.
- Mondada, Lorenza (2019b): Transcribing silent actions: a multimodal approach of sequence organization. *Social Interaction. Video-Based Studies of Human Sociality* 2 (2).
- Mondada, Lorenza (2020): Orchestrating Multi-sensoriality in Tasting Sessions: Sensing Bodies, Normativity, and Language. *Symbolic Interaction*.
- Mondada, Lorenza & Florence Oloff (2011): Gestures in overlap: The situated establishment of speakership. In Gale Stam & Mika Ishino (Hrsg.), *Integrating Gestures: The interdisciplinary nature of gesture*, 321–338. Amsterdam: John Benjamins.
- Mortensen, Kristian (2008): Selecting next speaker in the second language classroom: How to find a willing next speaker in planned activities. *Journal of Applied Linguistics and Professional Practice* 5 (1), 55–79.
- Mortensen, Kristian (2013): Writing aloud: some interactional functions of the public display of emergent writing. Proceedings of the Participatory Innovation Conference PIN-C 2013, 119–126.
- Müller, Cornelia (1998): *Redebegleitende Gesten: Kulturgeschichte, Theorie, Sprachvergleich*. Berlin: Spitz.
- Müller, Cornelia & Ulrike Bohle (2007): Das Fundament fokussierter Interaktion: Zur Vorbereitung und Herstellung von Interaktionsräumen durch körperliche Koordination. In Reinhold Schmitt (Hrsg.), *Koordination: Analysen zur multimodalen Interaktion*, 129–165. Tübingen: Narr.
- Mundi, Thorsten (2005): *Benno, fieps Dich rein! Die Probensprache des Theaters als Medium der Bedeutungsproduktion*. München: Martin Meidenbauer Verlagsbuchhandlung.
- Nassehi, Armin (2008): *Die Zeit der Gesellschaft: Auf dem Weg zu einer soziologischen Theorie der Zeit Neuauflage mit einem Beitrag „Gegenwarten“*, 2. Aufl. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Nevile, Maurice, Pentti Haddington, Trine Heinemann & Mirka Rauniomaa (2014): On the interactional ecology of objects. In Maurice Nevile, Pentti Haddington, Trine Heinemann & Mirka Rauniomaa (Hrsg.), *Interacting with objects: Language, materiality, and social activity*, 3–26. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins.

- Ningelgen, Jana & Peter Auer (2017): Is there a multimodal construction based on non-deictic so in German? *Linguistics Vanguard* 3 (s1), 251.
- Nishizaka, Aug (2014): Sustained orientation to one activity in multiactivity during prenatal ultrasound examinations. In Pentti Haddington, Tiina Keisanen, Lorenza Mondada & Maurice Neville (Hrsg.), *Multiactivity in social interaction: Beyond multitasking*, 79–108. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins.
- Norris, Sigrid (2011): *Identity in (inter)action: Introducing multimodal (inter)action analysis*. Berlin: De Gruyter Mouton.
- Nübling, Damaris (2005): Die prototypische Interjektion: ein Definitionsvorschlag. *Zeitschrift für Semiotik* 26 (1–2), 11–45.
- Oberender, Thomas (2009): *Leben auf Probe: Wie die Bühne zur Welt wird*. München: Hanser.
- Oloff, Florence (in prep.): Oloff: Some systematic aspects of self-initiated mobile device use in face-to-face encounters. *Journal für Medienlinguistik*. <http://dp.fjml.org/2019/opr-oloff-some-systematic-aspects-of-self-initiated-mobile-device-use/>.
- Oloff, Florence (2018): Revisiting delayed completions: The retrospective management of co-participant action. In Arnulf Deppermann & Jürgen Streeck (Hrsg.), *Time in embodied interaction. Synchronicity and sequentiality of multimodal resources*, 123–160. Amsterdam: John Benjamins.
- Opfermann, Christiane & Karola Pitsch (2017): Reprompts as Error Handling Strategy in Human-Agent-Dialog?: User Responses to a System's Display of Non-understanding. *IEEE RO-MAN, Institute of Electrical and Electronics Engineers, Robotics and Automation Society, Nihon Robotto Gakkai, IEEE International Symposium on Robot and Human Interactive Communication & RO-MAN*. 310–316.
- Opfermann, Christiane, Karola Pitsch, Ramin Yaghoubzadeh & Stefan Kopp (2017): The Communicative Activity of “Making Suggestions” as an Interactional Process. 161–170.
- Parviainen, Jaana (2002): Bodily Knowledge: Epistemological Reflections on Dance. *Dance Research Journal* 34 (1), 11.
- Parviainen, Jaana & Johanna Aromaa (2017): Bodily knowledge beyond motor skills and physical fitness: a phenomenological description of knowledge formation in physical training. *Sport, Education and Society* 22 (4), 477–492.
- Perry, Mia (2010): *Theatre as a place of learning: The forces and affects of devised theatre processes in education*. Vancouver: University of British Columbia Dissertation.
- Pfänder, Stefan & Elizabeth Couper-Kuhlen (2019): Turn-sharing revisited: An exploration of simultaneous speech in interactions between couples. *Journal of Pragmatics* 147, 22–48.
- Pfänder, Stefan, Hermann Herlinghaus & Carl E. Scheidt (2017): Synchronisation in Interaktion: Eine interdisziplinäre Annäherung an multimodale Resonanz. In Thiemo Breyer, Michael B. Buchholz, Andreas Hamburger, Stefan Pfänder, Elke Schumann (Hrsg.), *Resonanz-Rhythmus-Synchronisierung: Interaktionen in Alltag, Therapie und Kunst*, 65–84. Bielefeld: Transcript.
- Pitsch, Karola (2006): *Sprache, Körper, Intermediäre Objekte: Zur Multimodalität der Interaktion im bilingualen Geschichtsunterricht*. Bielefeld: Universität Bielefeld Dissertation.
- Pitsch, Karola (2007): Koordinierung von parallelen Aktivitäten: Zum Anfertigen von Mitschriften im Schulunterricht. In Reinhold Schmitt (Hrsg.), *Koordination: Analysen zur multimodalen Interaktion*, 411–446. Tübingen: Narr.
- Pitsch, Karola (2015): Ko-Konstruktion in der Mensch-Roboter-Interaktion : Kontingenz, Erwartungen und Routinen in der Eröffnung. In Ulrich Dausendschön-Gay, Elisabeth

- Gülich & Ulrich Krafft (Hrsg.), *Ko-Konstruktionen in der Interaktion: Die gemeinsame Arbeit an Äußerungen und anderen sozialen Ereignissen*, 229–258. Bielefeld: Transcript.
- Pitsch, Karola & Ruth Ayaß (2008): Gespräche in der Schule: Interaktion im Unterricht als multimodaler Prozess. In Herbert Willems (Hrsg.), *Lehr(er)buch Soziologie: Für die pädagogischen und soziologischen Studiengänge Band 2*, 959–982. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Pitsch, Karola & Maximilian Krug (in prep.): Eye-tracking Methodology in Conversation Analytic Approaches.
- Pomerantz, Anita (1984): Agreeing and disagreeing with assessments: Some features of preferred/dispreferred turn shaped. In John M. Atkinson & John Heritage (Hrsg.), *Structures of Social Action: Studies in Conversation Analysis*, 57–101. Cambridge: Cambridge University Press.
- Pomerantz, Anita & B. J. Fehr (2011): Conversation Analysis: An Approach to the Analysis of Social Interaction. In Teun van Dijk (Hrsg.), *Discourse Studies: A Multidisciplinary Introduction*, 165–190. London: SAGE Publications Ltd.
- Quasthoff, Uta (1979): Verzögerungsphänomene, Verknüpfungs- und Gliederungssignale in Alltagsargumentationen und Alltagserzählungen. In Harald Weydt (Hrsg.), *Die Partikeln der deutschen Sprache*. Berlin, New York: De Gruyter.
- Quasthoff, Uta (1980): Gemeinsames Erzählen als Form und Mittel im sozialen Konflikt: Oder Ein Ehepaar erzählt eine Geschichte. In Konrad Ehlich (Hrsg.), *Erzählen im Alltag*, 109–141. Frankfurt / Main: Suhrkamp.
- Quasthoff, Uta (1981): Zuhöreraktivitäten beim konversationellen Erzählen. In Peter Schröder & Hugo Steger (Hrsg.), *Dialogforschung*, 287–313. Düsseldorf: Pädagogischer Verlag Schwann.
- Rawls, Anne W. (2005): Garfinkel's Conception of Time. *Time & Society* 14 (2–3), 163–190.
- Raymond, Geoffrey & Gene H. Lerner (2014): A body and its involvements: Adjusting action for dual involvements. In Pentti Haddington, Tiina Keisanen, Lorenza Mondada & Maurice Neville (Hrsg.), *Multiactivity in social interaction: Beyond multitasking*, 227–245. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins.
- Rayner, Keith (2009): Eye Movements in Reading: Models and Data. *J Eye Mov Res.* 2 (5), 1–10.
- Reed, Beatrice S., Darren Reed & Elizabeth Haddon (2013): NOW or NOT NOW: Coordinating Restarts in the Pursuit of Learnables in Vocal Master Classes. *Research on Language & Social Interaction* 46 (1), 22–46.
- Reed, Darren J. (2015): Relinquishing in musical masterclasses: Embodied action in interactional projects. *Journal of Pragmatics* 89, 31–49.
- Robinson, Jeffrey D. (2013): Overall Structural Organization. In Jack Sidnell & Tanya Stivers (Hrsg.), *The handbook of conversation analysis*, 257–280. Chichester: Wiley-Blackwell.
- Robinson, Jeffrey D. & Tanya Stivers (2001): Achieving activity transitions in physician-patient encounters. *Human Communication Research* 27 (2), 253–298.
- Rohr, Ursula (1952): *Der Theaterjargon*. Berlin: Selbstverlag der Gesellschaft für Theatergeschichte.
- Roselt, Jens (2011): Zukunft probieren. In Melanie Hinz & Jens Roselt (Hrsg.), *Chaos und Konzept: Proben und Probieren im Theater*, 16–37. Berlin: Alexander.
- Rossano, Federico (2013): Gaze in Conversation. In Jack Sidnell & Tanya Stivers (Hrsg.), *The handbook of conversation analysis*, 308–329. Chichester: Wiley-Blackwell.
- Rossié, Michael (2013): *Ruhe bitte! Wir proben!: Kleines Handbuch für Regieassistenten*. Berlin: Alexander.

- Sacks, Harvey (1972): On the Analyzability of Stories by Children. In John J. Gumperz & Hymes Dell (Hrsg.), *Directions in sociolinguistics: The ethnography of communication*, 325–345. New York: Holt, Rinehart and Winston.
- Sacks, Harvey (1984): Notes on methodology. In John M. Atkinson & John Heritage (Hrsg.), *Structures of Social Action: Studies in Conversation Analysis*, 21–27. Cambridge: Cambridge University Press.
- Sacks, Harvey (1987): On the preferences for agreement and contiguity in sequences in conversation. In Graham Button & John R. E. Lee (Hrsg.), *Talk and social organisation*, 54–69. Clevedon: Multilingual Matters.
- Sacks, Harvey (1992): *Lectures on conversation: Volumes I & II*. Oxford: Blackwell.
- Sacks, Harvey & Emanuel A. Schegloff (2002): Home position. *Gesture* 2 (2), 133–146.
- Sacks, Harvey, Emanuel A. Schegloff & Gail Jefferson (1974): A simplest systematics for the organisation of turn-taking in conversation. *Language* 50 (4), 696–735.
- Schegloff, Emanuel (2000a): On Granularity. *Annual Review of Sociology* 26 (1), 715–720.
- Schegloff, Emanuel A. (1968): Sequencing in Conversational Openings. *American Anthropologist* 70 (6), 1075–1095.
- Schegloff, Emanuel A. (1984): On some gestures' relation to talk. In John M. Atkinson & John Heritage (Hrsg.), *Structures of Social Action: Studies in Conversation Analysis*, 266–296. Cambridge: Cambridge University Press.
- Schegloff, Emanuel A. (1996): Turn organisation: One intersection of grammar and interaction. In Elinor. Ochs, Emanuel A. Schegloff & Sandra A. Thompson (Hrsg.), *Interaction and Grammar*, 52–133. Cambridge: Cambridge University Press.
- Schegloff, Emanuel A. (1997): Practices and actions: Boundary cases of other-initiated repair. *Discourse Processes* 23 (3), 499–545.
- Schegloff, Emanuel A. (1998): Body Torque. *Social Research* 65 (3), 535–596.
- Schegloff, Emanuel A. (2000b): Overlapping talk and the organization of turn-taking for conversation. *Language in Society* 29 (01), 1–63.
- Schegloff, Emanuel A. (2007): *Sequence organization in interaction: A primer in conversation analysis*. Cambridge, New York: Cambridge University Press.
- Schegloff, Emanuel A. & Harvey Sacks (1973): Opening up Closings. *Semiotica* 8 (4).
- Schmidt, Axel (2014): *Spiel oder nicht Spiel?: Zur interaktiven Organisation von Übergängen zwischen Spielwelt und Realwelt in Theaterproben*. Mannheim: Verlag für Gesprächsforschung.
- 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.
- Schmidt, Axel (2018): Prefiguring the future: Projections and preparations within theatrical rehearsals. In Arnulf Deppermann & Jürgen Streeck (Hrsg.), *Time in embodied interaction. Synchronicity and sequentiality of multimodal resources*, 231–260. Amsterdam: John Benjamins.
- Schmitt, Reinhold (2005): Zur multimodalen Struktur von turn-taking. *Gesprächsforschung – Online-Zeitschrift zur verbalen Interaktion* (6), 17–61.
- Schmitt, Reinhold (2012): Körperlich-räumliche Grundlagen interaktiver Beteiligung am Filmset: Das Konzept 'Interaktionsensemble'. In Heiko Hausendorf, Lorenza Mondada & Reinhold Schmitt (Hrsg.), *Raum als interaktive Ressource*, 37–87. Tübingen: Narr.
- Schmitt, Reinhold (2015): Positionspapier: Multimodale Interaktionsanalyse. In Ulrich Dausendschön-Gay, Elisabeth Gülich & Ulrich Krafft (Hrsg.), *Ko-Konstruktionen in der*

- Interaktion: Die gemeinsame Arbeit an Äußerungen und anderen sozialen Ereignissen*, 43–51. Bielefeld: Transcript.
- Schmitt, Reinhold & Ralf Knöbl (2013): Recipient design aus multimodaler Sicht. *Deutsche Sprache* (3), 242–276.
- Schmitt, Reinhold & Ralf Knöbl (2014): *Recipient Design: Zur multimodalen Repräsentation des Anderen im eigenen Verhalten*. Mannheim: Institut für Deutsche Sprache.
- Schuch, Stefanie & Kerstin Konrad (2017): Investigating task inhibition in children versus adults: A diffusion model analysis. *Journal of experimental child psychology* 156, 143–167.
- Schumann, Elke (2017): Gemeinsamkeit erleben und wiederherstellen: Über Synchronisierung im Gespräch. In Thiemo Breyer, Michael B. Buchholz, Andreas Hamburger, Stefan Pfänder, Elke Schumann (Hrsg.), *Resonanz-Rhythmus-Synchronisierung: Interaktionen in Alltag, Therapie und Kunst*, 161–175. Bielefeld: Transcript.
- Schumann, Elke, Elisabeth Gülich, Gabriele Lucius-Hoene & Stefan Pfänder (Hrsg.) (2015): *Wiedererzählen: Formen und Funktionen einer kulturellen Praxis*. Bielefeld: Transcript.
- Schütz, Alfred (1932): *Der Sinnhafte Aufbau der Sozialen Welt: Eine Einleitung in die Verstehende Soziologie*. Vienna: Springer.
- Schütz, Alfred & Thomas Luckmann (2017 [1979]): *Strukturen der Lebenswelt*, 2. Aufl. Konstanz u. a.: UVK Verlagsgesellschaft.
- Schwitalla, Johannes (1993): Über einige Weisen des gemeinsamen Sprechens: Ein Beitrag zur Theorie der Beteiligungsrollen im Gespräch. *Zeitschrift für Sprachwissenschaft* 11 (1), 68–98.
- Schwitalla, Johannes (2002): Kleine Wörter.: Partikeln im Gespräch. In Jürgen Dittmann & Claudia Schmidt (Hrsg.), *Über Wörter: Grundkurs Linguistik*, 259–282. Freiburg im Breisgau: Rombach.
- Selting, Margret (2016): Praktiken des Sprechens und Interagierens im Gespräch aus der Sicht von Konversationsanalyse und interaktionaler Linguistik. In Arnulf Deppermann, Helmuth Feilke & Angelika Linke (Hrsg.), *Sprachliche und kommunikative Praktiken*, 27–56. Berlin, Boston: De Gruyter.
- Selting, Margret, Peter Auer, Dagmar Barth-Weingarten, Jörg R. Bergmann, Pia Bergmann, Karin Birkner, Elizabeth Couper-Kuhlen, Arnulf Deppermann, Peter Gilles, Susanne Günthner, Martin Hartung, Friederike Kern, Christine Mertzlufft, Christian Meyer, Miriam Morek, Frank Oberzaucher, Jörg Peters, Uta Quasthoff, Wilfried Schütte, Anja Stukenbrock & Susanne Uhmann (2009): Gesprächsanalytisches Transkriptionssystem 2 (GAT 2). *Gesprächsforschung – Online-Zeitschrift zur verbalen Interaktion* 10, 353–402.
- Sidnell, Jack (2006): Coordinating Gesture, Talk, and Gaze in Reenactments. *Research on Language & Social Interaction* 39 (4), 377–409.
- Speed, Laura J. & Asifa Majid (2018): An Exception to Mental Simulation: No Evidence for Embodied Odor Language. *Cognitive Science* 42 (4), 1146–1178.
- Stanislawski, Konstantin S. (1987): *Mein Leben in der Kunst*. Berlin: Henschelverlag.
- Stegemann, Bernd (2011): Die Probe bei Jossi Wieler und Nicolas Stemann. In Melanie Hinz & Jens Roselt (Hrsg.), *Chaos und Konzept: Proben und Probieren im Theater*. Berlin: Alexander.
- Stevanovic, Melisa & Anssi Peräkylä (2012): Deontic Authority in Interaction: The Right to Announce, Propose, and Decide. *Research on Language & Social Interaction* 45 (3), 297–321.
- Stivers, Tanya (2010): An overview of the question–response system in American English conversation. *Journal of Pragmatics* 42 (10), 2772–2781.

- Stivers, Tanya & Federico Rossano (2010): A Scalar View of Response Relevance. *Research on Language & Social Interaction* 43 (1), 49–56.
- Stivers, Tanya & Jack Sidnell (2016): Proposals for Activity Collaboration. *Research on Language and Social Interaction* 49 (2), 148–166.
- Stokoe, Elizabeth & Rein O. Sikveland (2019): The backstage work negotiators do when communicating with persons in crisis. *Journal of Sociolinguistics* 243, 1–24.
- Streeck, Jürgen (1993): Gesture as communication I: Its coordination with gaze and speech. *Communication Monographs* 60 (4), 275–299.
- Streeck, Jürgen (1995): On projection. In Esther N. Goody (Hrsg.), *Social intelligence and interaction: Expressions and implications of the social bias in human intelligence*, 87–110. Cambridge: Cambridge University Press.
- Streeck, Jürgen (2014): Mutual gaze an recognition: Revisiting Kendon's "Gaze direction in two-person conversation". In Mandana Seyfeddinipur, Marianne Gullberg & Adam Kendon (Hrsg.), *From gesture in conversation to visible action as utterance: Essays in honor of Adam Kendon*, 35–55.
- Streeck, Jürgen & J. S. Jordan (2009): Projection and Anticipation: The Forward-Looking Nature of Embodied Communication. *Discourse Processes* 46 (2–3), 93–102.
- Stukenbrock, Anja (2018a): Blickpraktiken von SprecherInnen und AdressatInnen bei der Lokaldeixis: Mobile Eye Tracking-Analysen zur Herstellung von joint attention. *Gesprächsforschung – Online-Zeitschrift zur verbalen Interaktion* (19), 132–168.
- Stukenbrock, Anja (2018b): Forward-looking: Where do we go with multimodal projections? In Arnulf Deppermann & Jürgen Streeck (Hrsg.), *Time in embodied interaction. Synchronicity and sequentiality of multimodal resources*, 31–68. Amsterdam: John Benjamins.
- Stukenbrock, Anja (2018c): Mobile dual eye-tracking in face-to-face interaction: The case of deixis and joint attention. In Geert Brône & Bert Oben (Hrsg.), *Eye-Tracking in Interaction: Studies on the Role of Eye Gaze in Dialogue*, 265–300. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins.
- Stukenbrock, Anja & Anh N. Dao (2019): Joint Attention in Passing: What Dual Mobile Eye Tracking Reveals About Gaze in Coordinating Embodied Activities at a Market. In Elisabeth Reber & Cornelia Gerhardt (Hrsg.), *Embodied Activities in Face-to-face and Mediated Settings: Social Encounters in Time and Space*, 177–213. Cham: Springer.
- Sutinen, Marika (2014): Negotiating favourable conditions for resuming suspended activities. In Pentti Haddington, Tiina Keisanen, Lorenza Mondada & Maurice Neville (Hrsg.), *Multiactivity in social interaction: Beyond multitasking*, 137–165. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins.
- Sweller, John (2010): Cognitive Load Theory: Recent Theoretical Advances. In Jan L. Plass, Roxana Moreno & Roland Brünken (Hrsg.), *Cognitive load theory*, 29–47. Cambridge: Cambridge University Press.
- Swinnen, Stephan P. & Jolien Gooijers (2015): Bimanual Coordination. In Arthur W. Toga, Karl Zilles, Katrin Amunts, Marsel Mesulam & Sabine Kastner (Hrsg.), *Anatomy and physiology systems*, 475–482. Amsterdam: Elsevier Academic Press.
- Taylor, Insup & Maurice M. Taylor (1983): *The psychology of reading*. New York: Academic Press.
- Thiemo Breyer, Michael B. Buchholz, Andreas Hamburger, Stefan Pfänder, Elke Schumann (Hrsg.) (2017): *Resonanz-Rhythmus-Synchronisierung: Interaktionen in Alltag, Therapie und Kunst*. Bielefeld: Transcript.

- Ticca, Anna C. (2014): Managing multiactivity in a travel agency: Making phone calls while interacting with customers. In Pentti Haddington, Tiina Keisanen, Lorenza Mondada & Maurice Nevile (Hrsg.), *Multiactivity in social interaction: Beyond multitasking*, 191–223. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins.
- Tilot, Amanda K., Katerina S. Kucera, Arianna Vito, Julian E. Asher, Simon Baron-Cohen & Simon E. Fisher (2018): Rare variants in axonogenesis genes connect three families with sound–color synesthesia. *Proceedings of the National Academy of Sciences* 115 (12), 3168–3173.
- Tobii Pro (2007): Eye tracker data quality report: Accuracy, precision and detected gaze under optimal conditions – controlled environment. *Tobii Pro Glasses 2 firmware v1.61* (Methodology version: 1.0), 1–16.
- Tschacher, Wolfgang & Fabian Ramseyer (2017): Synchronie in dyadischer Interaktion: Verkörperte Kommunikation in Psychotherapie, Beratung, Paargesprächen. In Thiemo Breyer, Michael B. Buchholz, Andreas Hamburger, Stefan Pfänder, Elke Schumann (Hrsg.), *Resonanz-Rhythmus-Synchronisierung: Interaktionen in Alltag, Therapie und Kunst*, 319–334. Bielefeld: Transcript.
- Tuncer, Sylvaine & Pentti Haddington (2019): Object transfers: An embodied resource to progress joint activities and build relative agency. *Language in Society* 79, 1–27.
- Velichkovsky, Boris, Marc Pomplun & Johannes Rieser (1996): Attention and communication: Eye-movement-based research paradigms. In W.H. Zangemeister, H.S. Stiehl & C. Freksa (Hrsg.), *Advances in Psychology: Visual Attention and Cognition*, 125–154. Amsterdam: Elsevier.
- vom Lehn, Dirk (2019): From Garfinkel's 'Experiments in Miniature' to the Ethnomethodological Analysis of Interaction. *Human Studies* LXIII (251), 1–22.
- Vranjes, Jelena, Hanneke Bot, Kurt Feysaerts & Geert Brône (2018): Displaying reciprocity in an interpreter-mediated dialogue: An eye-tracking study. In Geert Brône & Bert Oben (Hrsg.), *Eye-Tracking in Interaction: Studies on the Role of Eye Gaze in Dialogue*, 301–321. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins.
- Wartemann, Geesche (2011): Experimentierfelder: Eine kameraethnographische Studie zum Modell des Helios Theaters, das Publikum im Probenprozess zu beteiligen. In Melanie Hinz & Jens Roselt (Hrsg.), *Chaos und Konzept: Proben und Probieren im Theater*, 242–259. Berlin: Alexander.
- Weidner, Beate (2017): *Kommunikative Herstellung von Infotainment: Gesprächslinguistische und multimodale Analysen einer TV-Kochsendung*. Berlin, Boston: De Gruyter Mouton.
- Weiß, Clarissa (2018): When gaze-selected next speakers do not take the turn. *Journal of Pragmatics* 133, 28–44.
- Weiß, Clarissa (2019): Blickverhalten des nicht-blickselegierten Sprechers während Korrekturen und Elaborierungen. *Gesprächsforschung – Online-Zeitschrift zur verbalen Interaktion* (20), 1–28.
- Weiß, Clarissa & Peter Auer (2016): Das Blickverhalten des Rezipienten bei Sprecherhäitationen: eine explorative Studie. *Gesprächsforschung – Online-Zeitschrift zur verbalen Interaktion* 17, 132–167.
- Wertheimer, Max (1923): Untersuchungen zur Lehre von der Gestalt. *Psychologische Forschung* 4 (1), 301–350.
- Wertheimer, Max (1925): Über Gestalttheorie: Vortrag vor der KANT-Gesellschaft, Berlin, am 17. Dezember 1924. *Philosophische Zeitschrift für Forschung und Aussprache* 1 (1), 39–60.

- Wessel, Anna (2020): Vorspielen: Instruktive Praktik in Theaterproben. *Gesprächsforschung – Online-Zeitschrift zur verbalen Interaktion* 21, 278–309.
- Whitehead, Kevin A. (2011): Some Uses of Head Nods in “Third Position” in Talk-in-Interaction. *Gesture* 11 (2), 103–122.
- Wickens, Christopher D. (2008): Multiple resources and mental workload. *Human factors* 50 (3), 449–455.
- Wicki, Werner & Sibylle Hurschler Lichtsteiner (2014): Verbundene versus teilweise verbundene Schulschrift – Ergebnisse einer quasi-experimentellen Feldstudie. In Manuela Böhm & Olaf Gätje (Hrsg.), *Osnabrücker Beiträge zur Sprachtheorie*, 111–131. Duisburg: Universitätsverlag Rhein-Ruhr.
- Winkler, Isabell, Katja Fischer, Kristin Kliesow, Tina Rudolph, Carolin Thiel & Peter Sedlmeier (2017): Has it really Been that Long? Why Time Seems to Speed up with Age. *Timing & Time Perception* 5 (2), 168–189.
- Wittmann, Marc, Tina Rudolph, Damisela Linares Gutierrez & Isabell Winkler (2015): Time Perspective and Emotion Regulation as Predictors of Age-Related Subjective Passage of Time. *International journal of environmental research and public health* 12 (12), 16027–16042.
- Wolfer, Sascha (2016): The impact of nominalisations on the reading process: A case-study using the Freiburg Legalese Reading Corpus. In Silvia Hansen-Schirra & Sambor Grucza (Hrsg.), *Eyetracking and Applied Linguistics*, 163–185. Berlin: Language Science Press.
- Wootton, Anthony J. (1989): Remarks on the methodology of conversation analysis. In Derek Roger & Peter Bull (Hrsg.), *Conversation: An interdisciplinary perspective*, 238–258. Clevedon: Multilingual Matters.
- Yang, Fan, Peter A. Heeman & Andrew L. Kun (2011): An Investigation of Interruptions and Resumptions in Multi-Tasking Dialogues. *Computational Linguistics* 37 (1), 75–104.
- Zanetti, Sandro (2011): Proben auf dem Papier. In Melanie Hinz & Jens Roselt (Hrsg.), *Chaos und Konzept: Proben und Probieren im Theater*, 171–189. Berlin: Alexander.
- Zepter, Alexandra L. (2014): Zur Körperlichkeit der Schreibhandlung. In Manuela Böhm & Olaf Gätje (Hrsg.), *Osnabrücker Beiträge zur Sprachtheorie*, 151–168. Duisburg: Universitätsverlag Rhein-Ruhr.
- Zima, Elisabeth (2017): Zum Konzept der Gestenresonanz in der Dialogischen Syntax. In Thiemo Breyer, Michael B. Buchholz, Andreas Hamburger, Stefan Pfänder, Elke Schumann (Hrsg.), *Resonanz-Rhythmus-Synchronisierung: Interaktionen in Alltag, Therapie und Kunst*, 177–194. Bielefeld: Transcript.
- Zima, Elisabeth, Clarissa Weiß & Geert Brône (2019): Gaze and overlap resolution in triadic interactions. *Journal of Pragmatics* 140, 49–69.
- Zinken, Jörg & Arnulf Deppermann (2017): A cline of visible commitment in the situated design of imperative turns. In Marja-Leena Sorjonen, Liisa Raevaara & Elizabeth Couper-Kuhlen (Hrsg.), *Imperative turns at talk: The design of directives in action*, 27–63. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins.

Sachregister

- account 40, 43, 70–75
– accountability 40–43, 203
activity types, *siehe* Aktivitäten
Adressatenzuschnitt 77, 132–133, 172, 275
Aktivitäten 29–34
– Ensembleaktivitäten 34–38, 156–158
– Einzelaktivitäten 35–41, 218–220
– Aktivitätsabbruch 15, 64–66
– Aktivitätsfortsetzung 75, 108–109
– Aktivitätspausieren 16–17, 90–96
– Aktivitätsserie 17, 64–66
– Aktivitätsübergang 160–162
– Aktivitätsübergangsmarker 159, 203–206
– Aktivitätswiederaufnahme 16, 79–80
Anforderung 14–15
area of interest 236–237
Aufgaben 14–15, 180–182

backgrounding, *siehe* Hintergrund
Beteiligungsweise 6–9, 17–18, 30–34
Blick 45
– Blickkontakt 33–35

Choreographie 158
cognitive load, *siehe* Kognition

displaying 43–46
– engagement display 44, 62–63
– disengagement display 44

Ethnomethodologie 28–30
Eye-Tracking 53–56, 233–235

Fachsprache 48, 60
foregrounding, *siehe* Vordergrund
Fortsetzungsprojektion 79, 104–109, 113–114, 151

Gestalt 24–25
– Gestaltauflösung 209
– Gestaltreduzierung 212
Gestik 22–24, 102

Gleichzeitigkeit 1–2, 21–28
– gleichzeitige Relevanz 1–3, 12–13, 28
Granularität 31–33

Handlung 27–29, 31–35
– Handlungsmuster 32
– Handlungssequenz 19–20
– Handlungsverlauf 15, 30–31
Hänger 220–221
Haptik 35, 46, 57
Häsitation 220–223
Hintergrund 64–65, 82, 281
Hospitant*innen 50–51, 60

Inkompatibilität 7–8
– strukturelle Inkompatibilität 7–9, 17–18, 66–67, 84, 213–214
Interaktion 10–12, 16
– interaktionsaufgaben, *siehe* Aufgaben
– Interaktionsensemble 18, 31
– Interaktionsverlauf 13, 81–82
Interkorporalität 169–170

Kinästhetik 157
Kognition 6, 8, 14, 21, 151
Kommunikation 16, 24
Kompatibilität 7–9
– strukturelle Kompatibilität 66, 103, 112, 136, 153–154
Kompensation 256–258, 279
Konversationsanalyse 38–42
Koordination 15–18
– interpersonelle Koordination 18–19, 27
– intrapersonelle Koordination 18, 27, 108
Ko-Präsenz 62, 127
Ko-Relevanz, *siehe* Gleichzeitigkeit

Mikroanalyse, *siehe* Konversationsanalyse
Monitoring 33, 42–46
monoactivity, *siehe* Monoaktivität
Monoaktivität 11, 159–168
Multiaktivität 10–15
Multimodalität 23–27

multimodale Gestalt, *siehe* Gestalt
multiple Aktivitäten, *siehe* Multiaktivität
multitasking 8, 14

Nebensequenz 22, 172
next turn/action proof procedure 43–44,
45–48
Nicken 43, 100, 104, 123–124

Orientierung 40
overlap, *siehe* Überlappung

participation framework, *siehe*
Teilnehmendenrahmung
Performance 49, 180, 193
Praktiken 27, 33–37
– Beschleunigungspraktiken 189–192, 200
– Verzögerungspraktiken 149, 165, 200
Priorisierung 12, 62, 71, 113–114, 151
Proben 29, 47–50
– Leseprobe 49, 54
– Generalprobe 52, 55
– Spielprobe 60, 218–222
Probieren 50
Projekt 47–49, 54–57
Projektion 102, 155, 182
Prosodie 25, 103–105, 217–225

recipient design, *siehe* Adressatenzuschnitt
Regisseur*innen 49–52, 55–60, 62–63
Regieassistent 50, 54, 60, 214–216
Relevanz
– gleichzeitige Relevanz, *siehe* Gleichzeitigkeit
– lokale Relevanz 171, 275, 281
– Relevanzveränderung 109, 115–117, 120
– Relevanzverschiebung 70, 114, 280
Ressourcen 1, 24, 135
– multimodale Ressourcen 28, 42
Routinisierung 179, 187–189

Schauspieler*innen 48, 50–53
schisming 97–99
Schutzraum 48, 56

Sequenz 30, 36–37, 40
side sequence, *siehe* Nebensequenz
Simultanität, *siehe* Gleichzeitigkeit
Soufflage 219–221
– Souffleur*eusen 220–222
Sprache, *siehe* Verbalität
Spiel 48, 50–51
Sprecher*innenwechsel, *siehe* Turn
Sprung 225, 248–250, 258
strukturell
– strukturelle Kompatibilität, *siehe* Kompatibilität
– strukturelle Inkompatibilität, *siehe* Inkompatibilität
Stück 47–49
– Stückentwicklung 49–51
Stücktext 33, 50–54, 219
Synchronisation 26, 139, 158–159, 175–179
– Interaktionale Synchronisierung 201–202
– Selbstsynchronisierung 26, 202
Syntax 19

Tanz 156–158
task 13
Teilnehmende 24, 30
– Teilnehmendeninterpretation 39–42
– Teilnehmendenrahmung 16, 61
Theater 29, 47
– Theaterproben, *siehe* Proben
– Theaterstück, *siehe* Stück
Transformierung 227, 243, 259
Turn 15, 20–22, 30
Turn-Taking, *siehe* Turn

Überlappung 20

Verbalität 25–31
– Verbale Abstinenz 33–35, 43–45
Video 23, 52–53
Vordergrund 65

Wahrnehmungswahrnehmung 45, 165

Zeit 2–3