

Zwischen Information und Unterhaltung: Multimodale Verfahren des Bewertens im Koch-TV

Beate Weidner

Abstract

Der Beitrag beschäftigt sich mit dem Phänomen des Kochens als massenmedialem Ereignis und fragt danach, mit welchen sprachlich-kommunikativen Verfahren die Beteiligten an einer TV-Kochsendung diese als eine Infotainment-Gattung erzeugen. Anhand der konversationellen Aktivität des Bewertens von zubereiteten Gerichten in der Sendung *Lanz kocht!* wird gezeigt, wie die Interagierenden die massenmedial-institutionellen Vorgaben des Informierens und Unterhaltens situativ bearbeiten. Da auch körperlich-visuelle Kommunikationsressourcen wie Gestik, Mimik und Objektmanipulation relevante Ressourcen für die Beteiligten darstellen, werden sie in die Analysen miteinbezogen. Es werden Perspektiven aufgezeigt, wie die massenmediale Inszeniertheit der Interaktion mit gesprächslinguistischen Mitteln zum Analysegegenstand gemacht werden kann, um so Erkenntnisse über die kommunikative Konstitution eines Medienprodukts zu gewinnen.

Keywords: massenmediale Kommunikation, Infotainment, multimodal erweiterte Gesprächsanalyse, Bewertungsaktivitäten, Medienlinguistik.

English Abstract

Based on video data from the German TV cooking show *Lanz kocht!*, this paper deals with the communicative practices the participants apply in order to construct the show as an Infotainment-Genre. Considering the conversational activity of assessing a cooked dish, the analyses will show how the participants cope with the institutionally set demands of Infotainment: 'be informative and be entertaining'.

As far as they are employed as constituent parts of communicative practices in order to create Infotainment in the course of assessing a dish, verbal and embodied resources will be taken into account. By raising the performative character of interaction in the mass media as an object of research in its own right, the detailed study of embodied situated actions contributes to the efforts of analyzing mass media products within the methodological framework of interactional linguistics.

Keywords: communication in the mass media, Infotainment, embodied interaction, interactional linguistics, assessments in conversation, media linguistics.

1. Einleitung: Koch-Infotainment
2. Datengrundlage und Methode
3. Bewerten im Gespräch
4. Situative Herstellung von Infotainment durch multimodal konstituierte Verfahren des Bewertens
 - 4.1. Bewertung mittels Objektmanipulation
 - 4.2. Bewertung mittels Objektmanipulation und mimischer Inszenierung
 - 4.3. Alleinstehende körperlich-visuelle Bewertung
5. Fazit
6. Literatur

1. Einleitung: Koch-Infotainment

Die hohe Anzahl und große Variationsbreite an Kochsendungen im deutschen Fernsehen¹ erklären MedienwissenschaftlerInnen dadurch, dass sie dem Publikum sowohl Informations- als auch Unterhaltungspotenziale bieten. Lowry (2009:74) fasst ihre Anziehungskraft wie folgt zusammen:

Solange sie auf verschiedene Bedürfnisse – nach Information und praktischen Anleitungen bis hin zu Unterhaltung und der Interaktion mit Fernsehpersönlichkeiten – antworten, werden Kochsendungen für ihr Publikum attraktiv bleiben, und somit auch für die Produzenten.

Auch in Userkommentaren in den sozialen Netzwerken (etwa "Die Sendung war informativ, unterhaltsam, einfach für mich die schönste Einstimmung auf das Wochenende") werden *Information* und *Unterhaltung* durchgängig als Nutzungsmotive der ZuschauerInnen genannt, sodass sich feststellen lässt, dass sowohl produzenten- als auch rezipientenseitig ähnliche Gattungserwartungen² bestehen.

Aus gesprächslinguistischer Sicht stellt sich die Frage, wie die AkteurInnen vor der Kamera mit den Erwartungen des Informierens und Unterhaltens in der konkreten Interaktionssituation umgehen und wie sie situativ ein TV-Format konstituieren, das von Zuschauenden, Medienschaffenden sowie in der Medienwissenschaft als Infotainment charakterisiert wird.

Der Begriff Infotainment wurde in den 1980er Jahren in den USA als Schlagwort der publizistischen Medienkritik in Bezug auf die Durchmischung der Informationsvermittlung mit Unterhaltungselementen geprägt. Eine Definition von Infotainment als Verschmelzung von *Information* und *Unterhaltung* ist zwar nicht falsch, trägt aber für eine gesprächslinguistische Fragestellung forschungspraktisch nicht sehr weit, da es zu bestimmen gilt, auf welche Art und Weise diese Vermengung erreicht wird und ob sie auf der Medienangebots- oder der Rezeptionsseite oder gar auf beiden zu verorten ist. Ich folge dabei den gängigen Klassifikationen in der Medienwissenschaft, die *Information* und *Unterhaltung* als Rezeptionskategorien fassen, denen aber auf Medienangebotsseite bestimmte kommunikative Verfahren gegenüberstehen, die Informations- bzw. Unterhaltungspotenziale hervorbringen (vgl. Wirth 2000:62).³ Auch hier wird die Sicht vertreten, dass sich Information und Unterhaltung nur auf der Seite der RezipientInnen als Erleben einstellen können, dieses jedoch durch eine adäquate Machart des Medienangebots stark beeinflusst wird und somit mit "Rezeptionsvorgaben" (Lowry 2009:63), die das Produkt macht, in Zusammenhang steht. Das Medienangebot betreffend werden diese Rezeptionsvorgaben – im vorliegenden Zusammenhang die Informations- und Unterhaltungspotenziale der Kochsendung – dadurch hergestellt, dass "in stilistischer, gestalterischer, und/oder bildästhetischer Hinsicht die Mittel und Thematiken aus den Bereichen 'Unterhaltung' und 'Information' verschmelzen" (Tenscher/Neumann-Braun 2005:106).

¹ Eine tagesaktuelle Übersicht der ausgestrahlten Kochsendungen im TV ist beispielsweise unter dem folgenden Link einzusehen: <http://www.hoerzu.de/kochen-im-tv-programm/>.

² Vgl. zum Konzept der kommunikativen Gattungen u. a. Günthner (2014) und Günthner/Knoblauch (1994) sowie spezifisch zur Analyse medialer Gattungen Ayaß (2011) und Keppler (2011).

³ Für einen Überblick über gängige Unterhaltungstheorien in der Medienwissenschaft vgl. Früh/Wünsch (2007).

Am Beispiel von Bewertungsaktivitäten wird zu zeigen sein, mit welchen kommunikativen Verfahren die Interagierenden durch ihr Handeln Angebote machen, um Rezeptionsprozesse beim Publikum vorzustrukturieren – also die Chance zu erhöhen, dass die Aktivitäten als unterhaltsam und informativ wahrgenommen werden. Da bei einer gesprächsanalytischen Herangehensweise nicht die rezipientenseitige Wahrnehmung von Unterhaltung im Vordergrund steht, geht es in diesem Beitrag ausschließlich darum, die Informations- und Unterhaltungspotenziale zu ermitteln, die die AkteurInnen im Studio generieren. Aus gesprächsanalytischer Perspektive bieten sich die Reaktionen der anderen AkteurInnen vor der Kamera und des Publikums im Studio – wie Lachen und Applaus – an, um generiertes Unterhaltungspotenzial zu validieren.

Dass *Information* und *Unterhaltung* keine Gegensätze sind, ist in der Unterhaltungsforschung mittlerweile unumstritten (vgl. u. a. Schmid/Wünsch 2001; Mangold 2004). Eine explizite Trennung widerspricht sowohl der Arbeitsweise von Medienschaffenden als auch der Multifunktionalität der Mediennutzung (vgl. Nieland 2003:263). Die Funktionen von TV-Formaten, die sich in der Sparte des Infotainments verorten, lassen sich demnach mit dem auf Horaz (1957) zurückgehenden dichtungstheoretischen Topos des "prodesse et delectare" beschreiben. Für den vorliegenden Beitrag wird Infotainment in Anlehnung an Wirth (2000:64) als ein Kontinuum definiert, das auf der einen Seite auf Information und auf der anderen Seite auf Unterhaltung ausgerichtet ist. Die Verortung von Medienprodukten auf diesem Kontinuum ergibt sich aus der Art und Weise, mit welchen sprachlichen, körperlich-visuellen sowie medial-technischen Verfahren Sachverhalte vermittelt werden.

2. Datengrundlage und Methode

Der Untersuchung liegt ein ca. 40-stündiges Videokorpus der TV-Sendung *Lanz kocht!* zugrunde. Die Sendung wurde bis 2012 wöchentlich freitagabends mit 60-minütiger Sendedauer im ZDF ausgestrahlt und ist als *Live-on-tape*-Format zu charakterisieren. Das bedeutet, dass sie unter *Live*-Bedingungen gedreht wird – ohne dass Szenen mehrmals gedreht, herausgeschnitten oder nachbearbeitet werden – und mit einer Zeitverzögerung von mehreren Wochen ausgestrahlt wird. Somit bleibt die Kontinuität des Ablaufs gewahrt und für die Zuschauenden entsteht aufgrund der Authentizität des *Live*-Charakters ein Spannungsbogen, da Pannen und Missgeschicke beim Kochen sichtbar sind. Gefilmt wird mit sechs Kameras, unter denen der Regisseur im Regieraum ad hoc jeweils eine als bildgebend auswählt, deren Bild die ZuschauerInnen zu sehen bekommen.

Die an der Gattung beteiligten TeilnehmerInnen können in drei Gruppen eingeteilt werden: Die ProduzentInnen, das Publikum und die Agierenden vor der Kamera (Moderator und KöchInnen). Zu den ProduzentInnen hinter den Kulissen zählt an erster Stelle die Redaktion, die die Sendung konzipiert. Die Aufgaben der Redaktion bestehen vorwiegend aus Koordinierungs- und Planungsaktivitäten: Sie legt die Mottos der Folgen fest und bemüht sich, eine nach eigenen Angaben "bunte Mischung" an KöchInnen zusammenzustellen, da intendiert ist, dass möglichst unterschiedliche Personenkonstellationen zusammenkommen. Sie übernimmt die Korrespondenz mit den KöchInnen und kümmert sich um eine thematisch passende Studiodekoration. Des Weiteren zählen alle diejenigen zu den Pro-

duzentInnen, die die Dreharbeiten im Studio professionell betreiben. Da sechs Kameras vorhanden sind, befinden sich sechs Kameraleute und die gleiche Anzahl an Kabelhilfen am Set. Ferner ist die Set-Aufnahmeleitung anwesend, die über ein Headset mit der Regie und den Kameraleuten verbunden ist. Sie trägt die Verantwortung dafür, dass die zeitlichen Vorgaben eingehalten werden. Sie ist im Studio die Ansprechpartnerin für technische Fragen, während die Aufnahmeleitung im Regieraum sitzt und der Set-Aufnahmeleitung mit dem Blick einer Fernseh Zuschauerin eventuelle Störfaktoren – wie sichtbare Kabellage o. Ä. – meldet. Der Regisseur sieht im Regieraum über die Monitore die Bilder, die die Kameras aufzeichnen und wählt *live* jeweils eines der Bilder aus. Die Interagierenden im Studio erkennen durch eine Leuchte auf den Kameras, welche Kamera jeweils die bildgebende ist.⁴

Die zweite Gruppe der gattungskonstituierenden TeilnehmerInnen stellt das Studiopublikum dar. Es hat verschiedene Funktionen, die zum einen für die Fernseh ZuschauerInnen und zum anderen für die AkteurInnen vor der Kamera relevant sind. Für die Fernseh ZuschauerInnen fungiert das Studiopublikum als Beleg für die Authentizität der Sendung, da es durch seine Anwesenheit einen gewissen Grad an Öffentlichkeit herstellt. Dadurch wird der Eindruck vermittelt, dass sich das Geschehen vor der Kamera auch tatsächlich auf die Weise abspielt, wie die ZuschauerInnen es am Bildschirm zu sehen bekommen, denn das Präsenzpublikum kann die AkteurInnen vor der Kamera beobachten und alle Abläufe mitverfolgen, wodurch der *Live*-Charakter verstärkt wird. Daneben kann das Studiopublikum Einfluss auf das Geschehen vor der Kamera nehmen. Dazu stehen ihm verbale oder nonverbale Möglichkeiten zur Verfügung. "Das anwesende Publikum sorgt für ein unmittelbares Feedback und liefert das Stimmungsbarometer, an dem die Sprecher ablesen können, ob und wie sie ankommen" (Holly 1979:117). Durch affirmatives Klatschen kann es die Aktivitäten einzelner AkteurInnen honorieren, diese so in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit rücken und ihnen Unterhaltsamkeit attestieren. Ausbleibender Applaus an Stellen, an denen das Format Applaus vorsieht (z. B. wird fast immer geklatscht, wenn der Titel eines Gerichtes vorgelesen wird), kann im Gegenteil gesichtsbedrohend wirken. Folgt auf einen Scherz keine Reaktion des Publikums, kann dies ein Kontextualisierungshinweis für das Misslingen bzw. fehlende Unterhaltsamkeit sein. Durch die Publikumsreaktionen wird eine "emotionale Aufladung" (Mühlen 1985:31) der Atmosphäre erreicht. Die Agierenden vor der Kamera stehen im direkten Vergleich miteinander, wenn es darum geht, 'gut anzukommen', also Applaus zu elizitieren. Im Sinne der Konversationsanalyse ist das Publikum als Ressource der "next-turn-proof-procedure" (Sacks/Schegloff/Jefferson 1974:729) nutzbar, weil seine Reaktionen anzeigen, wie es das Verhalten der Interagierenden interpretiert.

Die dritte Gruppe der TeilnehmerInnen stellen die Agierenden vor der Kamera dar. In der Sendung *Lanz kocht!* treten insgesamt über zwanzig verschiedene KöchInnen auf, die in unterschiedlichen Konstellationen zu fünf miteinander ko-

⁴ Für Medienproduktionsanalysen zur koordinierten Interaktion einer Produktionscrew in einem Fernsehstudio siehe Broth (2008). Er zeigt, wie die Studiointeraktion "auf der Bühne", auf die sich die Crewmitglieder gemeinsam orientieren, als Kontextressource dient, um das gleichzeitige Filmen dieser Interaktion zu koordinieren. Im Gegensatz zu Broth führe ich eine Medienproduktanalyse durch, die sich nicht mit dem Prozess des Filmens, sondern mit dem fertigen Produkt aus Zuschauersicht auseinandersetzt.

chen. Viele der KöchInnen sind den FernsehzuschauerInnen bereits aus anderen Kochsendungen bekannt. Ein Großteil von ihnen führt eigene, in vielen Fällen mit Michelin-Sternen ausgezeichnete Restaurants. Im Laufe der Interaktionsgeschichte der Sendung haben sich für die einzelnen TeilnehmerInnen soziale Rollen entwickelt, etwa "Altmeister", "junger Wilder", "Italienkennerin", "Clown" etc. Diese sind auch für die Gestaltung der Bewertungsaktivitäten von Relevanz, da der Typ "Altmeister" eher zu informierenden Bewertungen neigen kann und der "Clown" häufiger unterhaltsame Bewertungen äußert. Die Rolle des Moderators lässt sich am besten entlang seiner Aufgaben als Vertreter des Publikums fassen (etwa, wenn er Erklärungen von den KöchInnen einfordert) und als Vertreter der Institution (z. B. wenn er die KöchInnen dazu auffordert, die zeitlichen Grenzen des Formats einzuhalten oder auch, wenn er sich um Ausgewogenheit der Ansprüche des Informierens und Unterhaltens bemüht, so beispielsweise, wenn er eine zu lange Erklärung durch einen Scherz abbricht o. Ä.).

Das Konzept der Sendung besteht darin, dass fünf 'Star'köchInnen *live* vor Studiopublikum nach einem von der Redaktion vorgegebenen Motto (etwa "Gut und günstig", "Frisch aus dem Wald" etc.) ein Fünf-Gänge-Menü zubereiten. Dabei ist jede/r der KöchInnen für die Zubereitung eines Gerichtes zuständig. Die Gerichte werden nicht vorbereitet, sondern innerhalb von 60 Minuten frisch gekocht und von den anderen KöchInnen sowie dem Moderator Markus Lanz verkostet. Während die KöchInnen ihre Gerichte zubereiten, spricht der Moderator mit ihnen über die Zutaten, die Zubereitungsweisen, weitere kochbezogene Themen und hält Smalltalk. Sobald ein Gericht fertig ist, werden die KöchInnen vom Moderator dazu aufgefordert, es zu kosten und zu bewerten. Das heißt, die Bewertungsaktivitäten werden dezidiert elizitiert und finden in Bewertungsrunden von fünf aufeinanderfolgenden Einzelbewertungen statt. Das Internetportal für Kochsendungen *tvchips.de* kommentiert die Bewertungssequenzen bei *Lanz kocht!* wie folgt: "Beim Verkosten bewerten sich alle Teilnehmer amüsant und kritisch gegenseitig."⁵ Die Bewertungsaktivitäten sind einerseits durch den massenmedial-institutionellen Kontext geprägt – sie sollen informativ und unterhaltsam sein – und tragen andererseits zugleich zur Hervorbringung eben dieses Infotainment-Kontextes bei. Somit haben sie Anteil daran, dass die institutionell vorgegebenen Ansprüche des Infotainments und damit die Gattungsspezifika perpetuiert werden (Lindström/Mondada 2009:304):

Assessments appear both to be adjusted to the specificities of these contexts and to reshape them. In this sense, we can say that assessments contribute to the local achievement of the institutionality of the context.

Der vorliegende Beitrag geht der Frage nach, mit welchen sprachlichen, körperlich-visuellen sowie kameratechnischen Verfahren das TV-Format im Rahmen von Bewertungssequenzen situativ als Infotainment hergestellt wird. Für eine Untersuchung, die das Medienprodukt aus Sicht einer TV-Zuschauerin auf die Herstellung von Informations- und Unterhaltungspotenzialen hin abklopft, bietet es sich an, nach der Methode der modalitätsspezifisch erweiterten Gesprächsanalyse (im Sinne von Hausendorf/Mondada/Schmitt 2012:8) vorzugehen, da neben der sequenziellen Dimension verbaler Handlungen auch die simultane Koordina-

⁵ <http://www.tvchips.de/cgi-bin/chips.cgi?action=sendung&id=56>

tion⁶ körperlich-visueller Modalitäten wie Gestik, Mimik und Blickverhalten etc. von den Interagierenden relevant gesetzt wird. Auch der Zusammenhang zwischen Sprache, dem interaktionsstrukturierenden Einfluss von Materialität und räumlichen Gegebenheiten ist in dem Datenmaterial offensichtlich, da im Raum des Kochstudios zielgerichtete Handlungen mit Objekten ausgeführt werden. Die Analyse einer Kochsendung, in der die sprachliche Interaktion durch die im Raum situierten körperlichen Vorgänge des Kochhandwerks getaktet ist, ist ohne die Berücksichtigung multimodaler Aspekte nicht denkbar.

Das Forschungsinteresse liegt jedoch nicht in einer multimodalen Interaktionsanalyse von Kochshow-Interaktion per se, zumal die technischen Gegebenheiten der TV-Produktion, sprich die Kameraeinstellungen, -bewegungen und die Bildmischung, eine kontinuierliche multimodale Analyse verhindern. Die körperlich-visuellen Ressourcen in der Interaktion interessieren hier spezifisch im Hinblick auf ihre Funktionalität für die gattungskonstituierenden Anforderungen der Erzeugung von Informations- sowie Unterhaltungspotenzialen. So wird herausgearbeitet, inwiefern sprachliche und nicht-sprachliche Mittel koordiniert werden, um im Zuge der Aktivität des Bewertens die Sendung als Infotainment-Format zu konstituieren. Da das Ziel eine Medienproduktanalyse ist und es sich bei einer massenmedialen Gattung um inszenierte Kommunikation handelt, die ohne den Zweck der Ausstrahlung nicht zustande käme, sind die massenmedialen Kommunikationsbedingungen dezidiert zu reflektieren und die Interaktion nicht einfach als 'im Fernsehen stattfindend' zu interpretieren. Daher werden die medialen Verfahren der Präsentation von Sachverhalten zu einem zentralen Gegenstand der Analyse, das heißt, dass auch die technischen Inszenierungsverfahren des Mediums wie Kameraeinstellung, -bewegung und Bildmischung als funktionale Bestandteile der Herstellung von Infotainment in die Analysen zu integrieren sind. Um die Objektmanipulation sowie den Gebrauch von Gesten in der Interaktion gegenstandsangemessen untersuchen zu können, wird zudem auf das Instrumentarium der Rhetorik sowie auf Konzepte aus der Politeness Theory, der Filmanalyse und der Gestenforschung zurückgegriffen. Die Anreicherung der Gesprächsanalyse um diesen Methodenmix ermöglicht es, an konkreten Beispielen die Gattungsspezifika der Bewertungsaktivitäten in der komplexen Kommunikationssituation des Fernsehstudios zu erfassen.

3. Bewerten im Gespräch

Konversationelle Bewertungen sind seit Langem ein ergiebiger Gegenstand der konversationsanalytischen und interaktionslinguistischen Forschung, da sie Aufschluss über grundlegende Eigenschaften von Sprache-in-der-Interaktion geben können.⁷ Bereits 1978 und 1984 hat sich Pomerantz mit verschiedenen Typen von Bewertungen im Gespräch als sequenziell organisierten, sozialen Aktivitäten befasst. Der Ausgangspunkt ihrer Arbeiten ist die Feststellung, dass Erfahrungen, die Interagierende im Alltag machen, und die Teilnahme an sozialen Aktivitäten regelmäßig zu Bewertungen über diese Erfahrungen und Aktivitäten führen: "As-

⁶ Zum Konzept der Koordination siehe Deppermann/Schmitt (2007).

⁷ Für einen kompakten Überblick zur konversationsanalytischen Bewertungsforschung siehe Lindström/Mondada (2009).

assessments are produced as products of participation; with an assessment, a speaker claims knowledge of that which he or she is assessing" (Pomerantz 1984:57). Obwohl Pomerantz drei Loci für Bewertungen im Gespräch herausarbeitet, untersucht sie hauptsächlich diejenigen Bewertungen, in denen vergangene Ereignisse beurteilt werden, und die jeweils darauffolgenden, vom Gegenüber geäußerten zweiten Bewertungen in diesen Sequenzen. Mein Erkenntnisinteresse richtet sich dagegen auf Bewertungen, die in der Situation des gemeinsamen Erlebens über das aktuelle Geschehnis geäußert werden, was Pomerantz als einen der anderen zwei Loci ausmacht, in denen Bewertungen auftreten: "[O]ne major locus of their occurrences is on the occasions of participation" (Pomerantz 1984:58). In ihren Analysen findet dieser Typ allerdings kaum Berücksichtigung.

Während Pomerantz (1978,1984) und die klassische Studie mit deutscher Datengrundlage von Auer/Uhmann (1982)⁸ mit Audiodaten arbeiten, demonstrieren bereits die frühen Studien von Goodwin (1986) und Goodwin/Goodwin (1987), dass Videoaufzeichnungen wichtige Informationen liefern, die neben der verbalen Konstruktion von Bewertungen zur Beschreibung ihrer interaktiven und sequenziellen Organisation beitragen. So zeigen Goodwin/Goodwin (1987:39) etwa, wie Blickorganisation und Verbales bei Bewertungen mit sequenzterminierender Funktion koordiniert werden: "The move from description to assessment, the reduction in volume and the withdrawal of gaze from recipient indicate that she [the speaker, B.W.] is proposing topic closure". Ebenso wie die zuvor genannten Studien behandeln Goodwin/Goodwin allerdings auch ausschließlich Bewertungen, die sich auf vergangene Ereignisse beziehen. Die genannten Arbeiten beschreiben Bewertungen in alltäglichen Gesprächssituationen und vernachlässigen die Kontextsensitivität von Bewertungen in institutionellen und professionellen Interaktionskontexten. Außerdem erfahren die von Pomerantz (1984) als zentraler Typ ausgemachten Bewertungen über das aktuell vollzogene Geschehen in ihnen keine systematische Berücksichtigung.

Beides wird in einem Sonderheft von *Research on Language and Social Interaction* (2009) in den Blick genommen: Bewertungen des aktuellen Geschehens, in das die Interagierenden involviert sind, werden im Hinblick auf ihre sequenzielle, praxeologische und multimodale Organisation erforscht. Fasulo/Monzoni (2009) analysieren Bewertungen im professionellen Umfeld eines Modeateliers. Es geht um "assessments in a context in which the referent of the appraisal is something readily available to, and changeable by the people in the scene" (Fasulo/Monzoni 2009:363). Die Bewertungen dieser "mutable objects" können in solchen Handlungszusammenhängen Ressourcen für die Koordination von kollaborativen Handlungen sein und einen *Common ground* zwischen den Beteiligten herstellen. Bezüglich der multimodalen Konstitution der Bewertungen argumentieren Fasulo/Monzoni (2009:362), "that embodied actions are central to the understanding of both the meaning and the temporal unfolding of the assessment sequence." In welchem Verhältnis die verbale Bewertung und die körperlich-visuellen Ressour-

⁸ Vor dem Hintergrund der Pomerantz'schen Beobachtung, dass Erstbewertungen dazu neigen, zweite Bewertungen nach sich zu ziehen, analysieren Auer/Uhmann (1982) die Techniken der Eskalierung und Deskalierung, die benutzt werden, um Übereinstimmung bzw. Nicht-Übereinstimmung zwischen ersten und zweiten Bewertungen zu signalisieren. Allerdings befassen auch sie sich nicht mit Bewertungen, die sich auf die Situation des Vollzugs einer gemeinsamen Aktivität der GesprächsteilnehmerInnen beziehen.

cen des Bewertens im Interaktionszusammenhang des Koch-Infotainments zueinander stehen, wie sie koordiniert werden und welche kommunikativen Funktionen sie einnehmen, wird in den nachfolgenden Analysen herausgearbeitet.

Mondada (2009) untersucht auf Basis von Videoaufnahmen im professionellen Setting eines Autohauses Bewertungssequenzen, in denen die Aufmerksamkeit der Interagierenden ebenfalls auf ein sichtbares Objekt gerichtet ist, auf das gezeigt, das beschrieben oder erklärt wird. Sie deckt ein für diesen Interaktionskontext spezifisches sequenzielles Format auf, bestehend aus positiver Erstbewertung, eskalierter Zweitbewertung sowie einer herabgestuften Bewertung des ersten Sprechers in der dritten Position. Mondada (2009:259) verfolgt mit der Untersuchung folgendes Ziel:

By exploring undescribed sequential formats, multimodal resources in the establishment of the assessable as a common focus of attention and talk and embodied conducts as displaying emergent and changing epistemic positions, related to evolving identities, the article aims at contributing to the study of assessments as a situated, embodied practice, whose sequential organization is deeply embedded in the specificities of situated activities.

Eine Beschreibung von Bewertungen als situierte, an den Kontext angepasste (und diesen zugleich generierende), verkörperte Aktivitäten wird auch im vorliegenden Beitrag angestrebt. Neben den klassischen Grundlagenarbeiten sind dafür vor allem die beschriebenen Arbeiten aus dem Sonderheft von *Research on Language and Social Interaction* (2009) relevant, da auch sie sich mit Bewertungen in professionellen Settings befassen, bei denen die Interagierenden Sachverhalte oder Objekte bewerten, die im Moment der Interaktion vorhanden sind. Ähnlich wie bei Fasulo/Monzoni (2009) wird in den folgenden Analysen zu zeigen sein, welche Rolle körperlich-visuelle Mittel wie Mimik oder Objektmanipulation bei der Bewertung spielen, zumal in der Kochsendung – genau wie in dem von Fasulo/Monzoni untersuchten Setting des Modeateliers – die heikle Situation vorherrscht, dass der/die Verantwortliche für das zu bewertende Produkt anwesend ist. Da ich allerdings nicht die multimodale Konstitution von Bewertungen im Allgemeinen fokussiere, ist der Blick immer dann auf die körperlich-visuellen Ressourcen gerichtet, wenn sie einen Beitrag für die Herstellung des Infotainment-Charakters im Zuge der Bewertungsaktivitäten leisten. Ebenso wie bei Mondada (2009) sind in meinen Daten Fragen nach dem *Embodiment* von epistemischen Positionen relevant. Denn auch hier geht es u. a. um die dynamische Konstruktion von lokalen Identitäten und die Positionierung als Informierende/r und/oder UnterhalterIn durch die verschiedenen Bewertungsverfahren. Daher stehen auch die folgenden Analysen unter der Prämisse: "Identities and categories do not merely preexist to the assessing practices, but are actively established, claimed, and challenged through the production and negotiation of assessments" (Lindström/Mondada 2009:304).

Die vorliegende Untersuchung knüpft folglich an die diskutierten Arbeiten an, indem auch sie unter Rückgriff auf Videodaten kontextsensitiv Bewertungsverfahren in einem professionellen Interaktionszusammenhang herausarbeitet. Sie geht zudem insofern über sie hinaus, als sie in Form einer Medienproduktanalyse die multimodal konstituierten kommunikativen Verfahren des Bewertens in einer bislang nicht untersuchten massenmedialen Gattung unter der spezifischen Perspektive der situativen Herstellung des Infotainment-Charakters fokussiert. Das

heißt aber auch, dass keine umfassende Untersuchung aller Bewertungsverfahren in der Sendung angestrebt wird. So werden weder positive mit negativen Bewertungen verglichen noch die sequenzielle Struktur innerhalb der aus fünf Einzelbewertungen bestehenden Bewertungsrunden systematisch untersucht. Ziel ist es nicht, eine Typologie von Bewertungsverfahren im Koch-Infotainment aufzuzeigen, vielmehr interessieren Bewertungen als vom Format vorgegebene Aktivitäten, die die Interagierenden zur Umsetzung der Formatansprüche des Unterhaltens und Informierens nutzen.

4. Situative Herstellung von Infotainment durch multimodal konstituierte Verfahren des Bewertens

Dass die kommunikative Konstruktion des TV-Formats als Infotainment anhand der Aktivität des Bewertens analysiert wird, erklärt sich aus der Dramaturgie der Sendung, in der jede/r Beteiligte fünfmal pro Folge vor der Aufgabe steht, ein Gericht zu bewerten, und zwar im Rahmen der Gattungsvorgaben auf eine zugleich unterhaltsame und informative Weise. Die gattungskonstitutive Aktivität des Bewertens wird somit zum Vehikel, um die Gattungsansprüche einzulösen. Zum einen bietet sie den Bewertenden das Potenzial, Informationen über die zubereiteten Gerichte zu vermitteln, sei es, um subjektive Geschmackseindrücke intersubjektiv zu vermitteln oder um ihre Expertise zu präsentieren, also eine Wissensvermittlung über Zutaten, Kochtechniken etc. in der Bewertung zu verankern. Zum anderen können Bewertungssequenzen als Slot in der Sendung genutzt werden, um potenziell unterhaltsame Handlungen wie Lob oder Kritik, Scherze oder Frotzeleien durchzuführen oder Spannung zu erzeugen.

Im Zuge der Analysen hat sich herausgestellt, dass die Infotainmentvorgaben sowie die Struktur der "Bewertungsrunden" von fünf aufeinanderfolgenden Bewertungen die Interagierenden vor ein für die Gattung spezifisches Anforderungsprofil stellen: Da die ZuschauerInnen die Gerichte nicht selbst kosten können, müssen die KöchInnen in ihren Bewertungsaktivitäten erläutern, wie ein Gericht schmeckt, das heißt, sie müssen Informationen über das Gericht vermitteln. Zudem müssen sie die Sichtbarkeit ihrer Handlungen für die Kameras sicherstellen, wenn sie Manipulationen am Gericht vornehmen, um ihre Bewertungen zu demonstrieren. Als ExpertInnen auf dem Gebiet des Kochens verwenden die Bewertenden zudem in den Einzelbewertungen verschiedene Verfahren der Markierung von "epistemic stance"⁹ (u.a. Heritage/Raymond 2005). Dass in einem Beteiligungsformat, in dem qua vordefinierten Aktivitäten Bewertungen über die Produkte/Handlungen Mitbeteiligter gefordert sind, der Aspekt der Face-Bedrohung (Goffman 1986) omnipräsent ist, trägt auch zum gattungsspezifischen Anforderungsprofil an die Bewertenden bei: Die Spannung einer drohenden Blamage vor laufender Kamera aufgrund von negativen Bewertungen birgt Unterhaltungspotenzial. Daneben fordert das Format nicht nur informatives Bewerten, sodass manche Bewertenden die Aktivität als Slot nutzen, um eben nicht ihre Rolle als

⁹ Vgl. zum Zusammenspiel von epistemischen Positionen und evaluativen Aktivitäten auch Piirainen-Marsh/Jauni (2012), die Verfahren des Bewertens in politischen TV-Interviews untersuchen, bei denen die Interviewenden den institutionellen Vorgaben der Neutralität unterliegen.

ExpertInnen relevant zu setzen, sondern um sich als EntertainerInnen zu positionieren und statt einer Wissensvermittlung unterhaltsame Elemente in die Bewertung zu integrieren.

Die Bewertungsaktivitäten sind also an unterschiedlichen Positionen auf der Skala zwischen Informieren und Unterhalten zu verorten.¹⁰ Das Oszillieren der Bewertungen zwischen Informations- und Unterhaltungsfunktion (mit allen Implikationen, die dies für eine Rollenetablierung der Interagierenden entweder als ExpertIn oder Entertainer im TV hat) heben die Bewertungsaktivitäten von den bislang gesprächsanalytisch untersuchten ab. Die Analysen werden zeigen, dass die körperlich-visuellen Kommunikationsressourcen im Rahmen der Bewertungsaktivitäten sowohl im Dienste der Informationsvermittlung als auch der Generierung von Unterhaltungspotenzialen stehen können. Auch durch ihre relativ festgelegte Form – sie kommen stets als Bewertungskaskaden vor, in denen jede/r TeilnehmerIn gezwungen ist, zu bewerten – unterscheiden sie sich von den meisten alltäglichen Bewertungssequenzen.

Vor der Präsentation der Analysen muss eine kurze Vorbemerkung zur Transkription gemacht werden, da sie stets einen ersten analytischen Schritt darstellt. Die nachfolgenden Transkripte wurden nach GAT 2-Konventionen (Selting et al. 2009) erstellt. Um die multimodale Qualität der Interaktion festhalten zu können, habe ich mich für eine erweiterte Standbildvariante entschieden.¹¹ Aufgrund der enormen Dechiffrierungsleistung, die die LeserInnen bei einem symbolischen Transkript vollbringen müssen, und der Tatsache, dass eine genaue zeitliche Alignierung der simultanen Emergenz verbaler und visueller Ereignisse nicht immer relevant für meine Fragestellung ist, wurde auf eine symbolische Transkription der multimodalen Ereignisse verzichtet. Der große Vorteil der Standbildvariante liegt darin, dass die LeserInnen die Perspektive der FernsehzuschauerInnen auf das Interaktionsgeschehen besser nachvollziehen können und eine hohe Anschaulichkeit sowie bessere Lesbarkeit des Transkripts gegeben ist. Dem Nachteil, dass nur eingefrorene Momente und nicht die simultane Emergenz von verbalem und körperlich-visuellem Verhalten eingefangen wird, soll durch eine Kommentarspur im Transkript entgegengewirkt werden, in der die relevanten Informationen zu den körperlich-visuellen Interaktionsphänomenen gegeben werden, die in einem einzelnen Standbild nicht dokumentiert werden können. Daneben werden in einer zweiten Spur Informationen zu Kameraeinstellung, -perspektive und eventuell auch -bewegung gegeben, sofern sich diese ändern.¹² Die senkrechten Striche ordnen das Standbild silbengenau dem Verbalen zu.

¹⁰ Dies bedeutet allerdings nicht, dass ein Mehr an Unterhaltungspotenzial automatisch ein Weniger an Informationsgehalt bedingt oder umgekehrt. Die beiden Ansprüche sind nicht als Gegensätze konzipiert, aber es ist feststellbar, dass Informations- und Unterhaltungsanteile in jeder Bewertungsaktivität unterschiedlich gewichtet werden.

¹¹ Für eine Diskussion der Vor- und Nachteile sowie der theoretischen und forschungspraktischen Implikationen verschiedener multimodaler Transkriptionsvarianten vgl. Stukenbrock (2009).

¹² Die Terminologie ist der Filmanalyse entlehnt. Bei halbnahen Einstellungen sind die Personen bis zur Hüfte sichtbar, in nahen Einstellungen bis zur Brust, bei *Close ups* werden Gesichter oder bspw. Tellergerichte fokussiert, und bei *Extreme close ups* Details sehr nah gefilmt.

4.1. Bewertung mittels Objektmanipulation

Die verbale Bewertung einer zubereiteten Speise kann mit einer körperlich gebundenen Demonstration dieser Bewertung verknüpft und von den Bewertenden dazu genutzt werden, sowohl Informations- als auch Unterhaltungspotenzial zu erzeugen und damit die Gattung situativ als Infotainment herzustellen. Wie dies gelingen kann, zeigt das folgende Beispiel, in dem die Manipulation eines Bewertungsobjektes¹³ mit der verbalen Bewertung koordiniert wird und somit konstitutiv für die Bewertungsaktivität ist. Der Koch Müller (im ersten Standbild rechts) hat ein Fischgericht zubereitet (Zander gefüllt mit Sauerkraut) und der Koch Schuhbeck (links) wird vom Moderator Lanz (Mitte) zu einer Bewertung aufgefordert. Er hat die drei vor ihm gelieferten Bewertungen vermutlich nicht wahrgenommen, da er an seinem eigenen Gericht weitergekocht hat und erst jetzt zur Bewertungsrunde stößt. Seine Bewertung nimmt keinerlei inhaltlichen Bezug zu den vorangehenden Bewertungen.

Ausschnitt (1): Zanderfilet bewerten

Moderator = ML, Koch Schuhbeck = AS, Koch Müller = NM,
Publikum = PUB, Kamera = K



- 01 ML hast du schon **PROBIERT**;
Schuhbeck rückt das Filet mit dem Besteck in eine Position, aus der er es sodann zerschneiden kann, bis Z. 06
K: halbnahe
- 02 AS nein.
03 (2.0)
04 ML hau ma **REIN**.
05 (3.0)



- 06 ML alfons nimmt ma **FISCH**;
K: nah

¹³ Detaillierte Studien zur Rolle von Objekten in der Interaktion finden sich im Sammelband "Interacting with objects" von Nevile et al. (2014).



07 (4.0)
Schubbeck dreht das Fischfilet mit einem Löffel um
K: close up



08 ML was: (.) was sagt dir dein kritisches AUGE?

Schubbeck greift nach Messer und Gabel und beginnt, das Filet auseinander zu schneiden, Lanz und Müller schauen ihm dabei zu
K: halbnah



09 AS bis jetzt noch GAR nix.

schneidet das Filet in der Mitte auf
K: close up



10 ML °h das_s nich VIEL;



11 (2.5)

klappt das Filet auf, bis Z. 13



12 ML so::;



13 (2.0)



14 AS und du [siehst ma jetzt HIER,]
zeigt mit der Gabel auf das Fischfilet, bis Z. 17

15 ML [alfons stell dir ma VOR,]

16 ML [alfons ku (-) JA?]

17 AS [na: moMENT-

18 jetzt siehst] ZEIG i dir das einma; (-)



19 du siehst jetzt HIER,
schiebt das auf dem Filet liegende Kraut weg



20 dass der zAnder (.) in so blätter zerFÄLLT.
zerteilt das Filet in Einzelteile, bis Z. 25

21 ML hm_HM,

22 AS <<len> is ein zEichen dass er richtig (.) geGART is.>

23 ML hm_HM,



24 AS wenn er jetzt zuSAMmenkleben würde-

Schuhbeck blickt zu Müller, Müller blickt jedoch auf das Filet, Lanz blickt Schuhbeck an, bis Z. 28

K: halbnahe

25 wär des eiweiß zu FEST,
26 n_da pappt er zuSAMmen.



27 dEs is WUNderschön.

Schuhbeck blickt auf das Filet und zeigt mit der Gabel darauf, Lanz und Müller blicken auch auf das Filet



28 schau HER,

Schuhbeck nimmt mit der Gabel ein Stück des Filets auf
K: close up

29 ML ja,



30 AS und diese schichten GLÄNzen.
nimmt den Finger zu Hilfe, um das Stück auf der Gabel zu drapieren, bis Z. 35

31 des müssen wir mal in die kAmera ZEIGen,

32 ML hm HM,

33 AS der zander is perfekt geGART. (.)



- 34 ja?
Schuhbeck führt das Stück Fischfilet zum Mund, Lanz zeigt auf den Fisch
K: halbnah
- 35 PUB ((mehrstimmiges "Booah" und einsetzender Applaus))

Im Hinblick auf die Frage, wie das Verfahren der Demonstration einer Bewertung am Objekt Informationspotenzial für das Publikum kreiert, ist zunächst auffällig, dass die Bewertung keine olfaktorisch-gustatorischen Aspekte betrifft, wie dies vielfach bei Bewertungsaktivitäten in der Sendung der Fall ist, sondern – für die Informationsvermittlung in einem audiovisuellen Massenmedium sehr nützlich – einen haptisch-visuellen Aspekt des Gerichts. Der Moderator setzt in den Zeilen 01 und 04 zwar eine gustatorische Prüfung als Bewertungsverfahren relevant, aber Schuhbeck kommt dem nicht nach. Nachdem der Moderator den Bewertungsgegenstand vereindeutigt hat (Z.06: *alfons nimmt ma FISCH;*), beobachten die ZuschauerInnen Schuhbeck *live* bei dem Prozess, das Fischfilet einer Bewertung zu unterziehen, indem er den Garpunkt des Filets durch eine Zerfallprobe prüft.

So folgt die sequenzielle Inszenierung, deren Kulminationspunkt schließlich die Bewertung ist, einer durch die Modalität der Objektmanipulation organisierten Dramaturgie: Der Regisseur wählt die Kamera aus, die zunächst aus einer halbnahe Einstellung einen Überblick über das Interaktionsensemble (vgl. Schmitt 2013:173-176) gibt, das aus dem Koch des Gerichts, dem Moderator und dem prospektiv Bewertendem besteht. Durch ihre gemeinsame Aufmerksamkeitsfokussierung etablieren sie das Fischgericht als "signifikantes Objekt" (Schmitt/Deppermann 2007:111) in der Interaktion. Dann wird die Kamera ausgewählt, die zeigt, wie Schuhbeck auf das Fischfilet blickt und in der nächsten Einstellung ist in einem *Close up* die Manipulation zu sehen, die er am Filet vornimmt. Somit verdeutlicht die Bildgebung dem Fernsehpublikum, wer die wesentlichen Akteure in der Sequenz sind und erschafft für das Publikum den relevanten Interaktionsraum.¹⁴ Hier zeigt sich, dass in medial vermittelter Kommunikation nicht nur die TeilnehmerInnen für sich untereinander Interaktionsräume konstituieren, sondern auch die Bildgebung den Interaktionsraum für das Fernsehpublikum setzt, man also bei der Analyse vor allem die medial vermittelten Interaktionsräume in Betracht ziehen muss.

¹⁴ Unter "Interaktionsräumen" verstehe ich mit Schmitt/Deppermann (2007:96) in der körperlich-räumlichen Interaktion die Räume, die "konstituiert [werden] durch das Zusammenspiel von einerseits physikalischen Gegebenheiten, die aufgrund ihrer Beschaffenheit bestimmte Implikationen für die Strukturierung von Interaktion haben, und andererseits interaktiven Herstellungsleistungen, bei denen Beteiligte diese Gegebenheiten für ihre situative, thematisch-pragmatisch spezifizierte Praxis als Ressource nutzen."

Auffällig ist die verbale Zerdehntheit der Sequenz: Lanz fordert nach einer langen verbalen Pause (4.0 Sekunden) in Zeile 07 ein Urteil von Schuhbeck bezüglich des visuellen Eindrucks ein: *was: (---) was sagt dir dein kritisches AUge?* (Z. 08) und positioniert sich so als Unwissender, für den eine Bewertung neue Informationen beinhalten würde. Nachdem Schuhbeck dieser Aufforderung ausgewichen ist (*bis jetzt noch GAR nix.*, Z. 09), folgt wiederum eine Pause. Diese Pausen stellen jedoch nur mit Blick auf die verbale Modalität Leerstellen dar. Die Zuschauenden können in einer *Close up*-Kameraeinstellung mitverfolgen, wie Schuhbeck das Filet nun mit Messer und Gabel fachmännisch aufschneidet und aufklappt. Es wird deutlich, dass die Objektmanipulation ihre eigene Temporalität hat, die hier mittels der Auswahl der sehr nahen Kameraeinstellung durch den Regisseur in Szene gesetzt wird. Zudem entsteht durch die verbalen Pausen Spannung auf den Fortgang der Bewertung. Auch wenn die Suspendierung der verbalen Bewertung durch die Objektmanipulation bedingt ist, kann man dies mit der klassischen Rhetorik als Schaffung einer *Sustentatio*, als ein "Hinhalten der Zuhörer" interpretieren, bei der "die Fortführung der Rede [...] hinausgezögert" wird. Sie gilt als ein "wichtiges Mittel zur Spannungserzeugung" (Ueding/Steinbrink 2011:314) und "spielt mit der Erwartungshaltung der Zuhörer". Den Pausen in der vorliegenden Sequenz kann die gleiche spannungssteigernde Funktion zugeschrieben werden, auch wenn eben nicht unterstellt werden kann, dass sie "absichtlich" entstehen, sondern als Nebenprodukt der Objektmanipulation. Kameraarbeit und Bildmischung sind hier konstitutiver Bestandteil der Spannungserzeugung: Nur durch die *Close ups* können die Zuschauer die Handlungsschritte, die der prospektiv Bewertende am Fischfilet durchführt, mitverfolgen, und so unmittelbar an dem teilhaben, was bei der Zerlegung zum Vorschein kommt. Der Fokus wird also gemeinsam im Zusammenspiel der "Nicht-Sprechenden", der Kameraeinstellung und der Auswahl eben jener Kamera als bildgebende auf die Objektmanipulation gelenkt. Würde Schuhbeck ein trockenes oder zerkochtes Filet aufklappen, wäre die Blamage für den verantwortlichen Koch Müller groß. Das gesichtsbedrohende Potenzial (vgl. Goffman 1986) und der Aufbau eines Spannungsbogens bieten Möglichkeiten für emotionales Involvement der ZuschauerInnen und generieren somit hohes Unterhaltungspotenzial.

Ab Zeile 14 kommentiert Schuhbeck dann seine manuellen Handlungen durch verbale (*und du [siehst ma jetzt HIER.]*). Schuhbeck und Lanz überlappen an dieser Stelle, Schuhbeck setzt sich jedoch durch mit seinem Turn und positioniert Lanz nachfolgend als direkten Adressaten seiner Ausführungen. Das heißt, Lanz empfängt die Informationen in seiner Rolle als Stellvertreter des Publikums im Rahmen einer Lehr-Lern-Sequenz. Dies ist ein typisches Verfahren in der Sendung, um im Rahmen von Bewertungen Informationen zu vermitteln, ohne dass die ZuschauerInnen direkt als Lernende angesprochen werden und kann als Indiz gedeutet werden, dass es sich nicht um eine klassische didaktische Sendung (nach dem Motto "Liebe Zuschauer, Sie müssen 500 Gramm Mehl nehmen...") handelt, sondern um ein Infotainment-Format.

In Zeile 22 folgt dann die erste bewertende Äußerung Schuhbecks: *<<len> is ein zEichen dass er richtig geGART is.>*. Nach dieser positiven Bewertung schildert er ein gegenteiliges Szenario, nämlich wie der Fisch aussähe, wenn er nicht richtig gegart worden wäre. Die ZuschauerInnen sehen in Zeile 23 in einer halbnahen Kameraeinstellung, dass Schuhbeck durch seinen Blick sowohl Lanz als

Stellvertreter des Publikums als auch Müller adressiert. Sobald bei *Lanz kocht!* in einer Bewertungssequenz jemand durch Blickverhalten direkt adressiert wird, wird dies für das Publikum meistens durch die Auswahl der bildgebenden Kamera sichtbar gemacht. So wird für die ZuschauerInnen deutlich, dass sich Schuhbeck als jemand positioniert, dem es zukommt, ein Urteil über die Qualität des von einem Statusgleichen zubereiteten Gerichts zu fällen und den Moderator sowie auch den Koch als Belehrt zu positionieren. Er betreibt Kompetenz-Display ("doing being an expert" im Sinne der Konversationsanalyse), indem er demonstriert, wie der Fisch auseinandergeschnitten werden muss, um den Garzustand bestimmen zu können und indem er das zum Vorschein kommende bewerten kann. Mit Goodwin (1994:628) kann hier von "professional vision" gesprochen werden. In jedem professionellen Handlungsfeld existieren soziale Praktiken, mit denen die Mitglieder des Handlungsfelds Sachverhalte derart formen, dass sie für ihr professionelles Handeln interpretierbar werden:

Human activity characteristically occurs in environments that provide a very complicated perceptual field. A quite general class of cognitive practices consists of methods for highlighting that perceptual field so that phenomena relevant to the activity the participants are engaged in are made salient, a process that simultaneously helps classify those phenomena [...] Practices such as highlighting link relevant features of a setting to the activity being performed in that setting.

Die Praktik des Hervorhebens von relevanten Aspekten an einem komplexen Sachverhalt, die LaiInnen nicht ohne Weiteres erkennen, zeichnet das professionelle Handeln von ExpertInnen aus, das auch Schuhbeck hier demonstriert. Er positioniert sich aber nicht nur als Experte, sondern zugleich auch als Informierender, der Vorgänge für das Publikum verständlich aufbereitet und sich an der Sichtbarkeit seiner Handlungen für die Kamera orientiert.

Nachdem er den ZuschauerInnen zu Beginn rein durch die manuellen Handlungen vorgeführt hat, wie man handwerklich bei einer Prüfung des Garpunktes anhand von haptisch-visuellen Aspekten vorgeht, kommt es im zweifachen Sinne zu einer Modalitätssynchronisierung (vgl. Putzier 2016): Zum einen koordiniert Schuhbeck seine manuellen Handlungen mit seinen verbalen. So löst Schuhbeck etwa in den Zeilen 19-20 mit der Gabel einzelne Segmente des Filets heraus und äußert dabei *du siehst jetzt HIER, dass der zAnder (.) in so blÄtter zerfällt..* Hier findet auf intrapersoneller Ebene eine Modalitätssynchronisierung statt. Durch die Kombination von Gehörtem und Gesehenem wird das Verständnis abgesichert und es findet eine intensivierete Wissensvermittlung statt. Zum anderen liegt auf interpersoneller Ebene Modalitätssynchronisierung vor, indem Schuhbecks Handlung des Demonstrierens mit dem Zeigen durch die Kamera koordiniert wird. Dass er sich an der Sichtbarkeit seiner Objektmanipulation für die Kamera orientiert, wird daran deutlich, dass er in Zeile 14 das Sauerkraut vom Filet herunterschiebt, damit die einzelnen Schichten des Filets deutlicher erkennbar sind. Außerdem macht er die Kamera- und damit Publikumsorientierung dadurch explizit, dass er einen verbalen Verweis auf die Sichtbarkeit seines Handelns macht: *und diese schichten GLÄNzen. des müssen wir mal in die kAmera ZEIGen, (Z. 30-31)*. An dieser Stelle wählt der Regisseur das Kamerabild aus, das ein *Extreme close up* zeigt, und unterstützt die Bemühungen Schuhbecks. Würde das Bild einer der fünf anderen Kameras ausgewählt, die etwa in einer halbnahen Einstellung filmen oder gar Handlungen anderer KöchInnen im Fernsehstudio relevant

setzen, wären Schuhbecks Bemühungen zwecklos. Erst nach einer abschließenden, zu einer Extremformulierung gesteigerten Bewertung (*der zander is perfekt geGART.*, Z. 33) kostet der Bewertende dann schließlich das Produkt.

Die *Live*-Prozessierung des Sezierenens, die durch die Koordination der verbalen Modalität mit der Objektmanipulation getaktet ist, baut im Rahmen der Bewertungsaktivität einen Spannungsbogen auf und generiert so Unterhaltungspotenzial. Nach der abschließenden, sehr positiven Bewertung in Zeile 33 erfolgt sodann vom Publikum Applaus und ein bewunderndes *Booah* in Zeile 35. Nach spannungserzeugenden Bewertungssequenzen, die in positiven Bewertungen münden, tritt in der Sendung regelmäßig Applaus auf, der als Indiz für Unterhaltsamkeit gewertet werden kann. Gleichzeitig vermittelt Schuhbeck durch die Handgriffe und die verbale Erläuterung praktisches Handlungswissen, indem er den ZuschauerInnen demonstriert, wie der Garzustand zu bewerten ist. Mit Unterstützung der Kameraarbeit und Bildauswahl durch den Regisseur werden in die Bewertungsaktivität somit sowohl die Vermittlung von Informationen als auch ein Unterhaltungsangebot integriert.

4.2. Bewertung mittels Objektmanipulation und mimischer Inszenierung

Der Umgang mit Objekten im Zuge von Bewertungsaktivitäten stellt nicht nur eine Ressource dar, um eine Vermittlung von praktischem Handlungswissen in die Bewertung zu integrieren und die Rolle des/der Experten/in relevant zu setzen, sondern er kann auch dazu dienen, die Rolle des/der Entertainers/in in Szene zu setzen.¹⁵ Ähnlich wie in dem zuvor diskutierten Beispiel ist auch in diesem Fall zu beobachten, dass die Modalität der Objektmanipulation eine Dramaturgie vorgibt, in der die verbale Bewertung erst ganz am Schluss der Inszenierung auftritt und nur wie eine abschließende Kommentierung des vorherigen Geschehens wirkt. Anders als im oben diskutierten Ausschnitt wird die Modalität der Objektmanipulation hier allerdings mit dem Zeichensystem der Mimik koordiniert. So wird die Bewertungsaktivität durch die Objektmanipulation sequenziell auf einen Höhepunkt hin organisiert, die eigentliche Bewertung findet dann jedoch mimisch statt. Der situative Kontext stellt sich wie folgt dar: Der Koch Lichter (HL) hat das Gericht gekostet, das der Koch Güngörmüs (AG) zubereitet hat, und wurde vor Einsetzen des Transkriptausschnitts von Lanz aufgefordert, das Gericht zu bewerten.

¹⁵ Zwar wurde auch im vorherigen Ausschnitt bereits das Unterhaltungspotenzial der Objektmanipulation erwähnt, im hier zu diskutierenden kommunikativen Verfahren tritt es durch die Koordination mit mimischen Ressourcen jedoch weitaus deutlicher zu Tage.

Ausschnitt (2): Lammkebab bewerten

Koch Lichter = HL, Moderator Lanz = ML, Koch Güngörmüs = AG,
Koch Schuhbeck = AS, Publikum = PUB, Kamera = K,
gestrichelter waagerechter Pfeil = Bewegungsrichtung der Augen



01 HL so man muss diese kombinatiON essen,
K: Close up auf das zu bewertende Gericht, bis Z. 02

02 weil dann kommt dat !PER!FEKT.



03 ML [hm_HM,]
Lichter blickt auf das Gericht und hat einen Löffel in der Hand, scheint Essen auf dem Löffel zu schichten (nicht sichtbar), bis Z. 10
K: nah

04 HL [dat HEISST so_n,]

05 AG (.) DU hast es verstanden;

06 HL [frikaDELLschen,]

07 AG [DU: hast mich] verstanden.

08 HL ne?=
09 =KU_ma hier;
10 und DANN,



11 so_n bisschen von dem JOghurt,
Lichter häuft die verschiedenen Zutaten auf den Löffel, bis Z. 13
K: Close up auf den Löffel

12 °h bisschen von dem gemÜse,

13 ML ((im Hintergrund)) SÜper. (.)



14 HL augen [ZU,]
blickt auf den Löffel, den er zum Mund führt
K: halbnah

15 AS [den BART] noch auf die seite,



16 AG [hehehe]
streicht sich den Bart glatt

17 HL [schnäuzer] auf SEITE legen,



(Vergrößerung)

18 PUB ((lacht))
HL öffnet den Mund und schiebt den Löffel hinein



HL blickt in die Kamera, zieht die Augenbrauen mehrmals hinauf und senkt sie
K: zoomt auf sein Gesicht bis in Zeile 20 in eine Close up-Einstellung erreicht ist



19 PUB ((aus dem Publikum „aaaah“ und „mhhhh“ und einsetzender Applaus, dauert an bis Ende)
HL rollt mit den Augen nach rechts und links



20 HL traum.
blickt ins Studiopublikum, zieht nochmals Augenbrauen hoch und schließt dann Augen



21 HERRlich;
Lichter blickt den Koch des Gerichts an und zeigt mit dem Finger auf ihn
K: Halbtotale

22 AG DANke .

In Zeile 01 projiziert Lichter eine 'Probier-Handlung', indem er mit steigender Tonhöhenbewegung am Einheitenende ankündigt *so man muss diese kombinatiON essen*. Er begründet diese Vorgehensweise des Kombinierens aller Bestandteile des Gerichts mit einer Bewertung (*weil dann kommt dat !PER!FEKT.*, Z. 02). Zeile 01 fungiert als *Preface* zu der sich anschließenden Demonstration des Kostens, während Zeile 02 Informationen darüber enthält, was das Ergebnis der Demonstration sein wird; dadurch wird auch eine konditionelle Relevanz für positive Reaktionen des Publikums auf die Probierhandlung aufgebaut. Ab Zeile 04 beginnt dann die Demonstration des von Lichter angekündigten Probier-Akts, indem er die Vorgehensweise des 'In-Kombination-Essens' spezifiziert: *dat HEISST* (Z. 04). Der Koch des Gerichts bestätigt Lichter in dieser Vorgehensweise, indem er konstatiert: *DU hast es verstanden*; (Z. 05). Lichter schildert im Folgenden detailliert, welche Schritte für den Probiervorgang durchzuführen sind, was zu einer auffälligen zeitlichen Dehnung der Probiersituation führt. In der klassischen Rhetorik wird ein derartiges Detaillierungsverfahren als Persuasions-

strategie beschrieben (vgl. Ueding/Steinbrink 2011). In der vorliegenden Szene tritt die Detaillierung nicht nur verbal auf, sondern auch durch die redegleitende Vorführung der einzelnen Schritte. Sie dient hier nicht der Überzeugung im Sinne einer Argumentationsstruktur, sondern im Sinne einer glaubhaften Inszenierung der sinnlichen Erfahrung von Genuss. Die Verlangsamung des Probierprozesses steigert die Erwartungshaltung (*Sustentatio*) bis zum Moment des Schmeckens und damit einhergehend des Bewertens und birgt daher enormes Unterhaltungspotenzial.

Lichter zählt im Folgenden die Zutaten auf, die zusammen gegessen werden sollen, und häuft sie auf einem Löffel auf. Der Regisseur wählt dazu diejenige Kamera als bildgebend aus, die diesen Vorgang in einer *Close up*-Einstellung (Z. 11) zeigt, was möglicherweise Folge der Fokussierungsaufforderung von Lichter ist (*KU_ma hier;*, Z. 09) und das Geschehen in den Aufmerksamkeitsfokus rückt. Nachdem die Zutaten aufgehäuft sind, wechselt die Regie in eine halbnaher Einstellung (Z. 14), so dass das gesamte Interaktionsensemble sichtbar ist: der Bewertende (Lichter), der Koch, dessen Gericht bewertet wird (Güngörmüs), und ein Koch, der der Szene als Zuschauer beiwohnt (Schuhbeck). Die Formation der Körper im Raum macht deutlich, dass eine Performance Lichters stattfindet: Er selbst steht in der Mitte, sein Oberkörper ist frontal zur aktuell bildgebenden Kamera ausgerichtet, während die Umstehenden seitlich und hinter ihm platziert sind, sodass sie einen guten Blick auf die Inszenierungshandlungen Lichters haben.¹⁶

Ebenso wie die Auflistung der Zutaten (*frikaDELLschen*, *so_n bisschen von dem JOghurt*, *bisschen von dem geMÜse*, Z. 06, 11, 12), findet auch die verbale Kommentierung der nächsten Handlungsschritte in Form von dichten Konstruktionen¹⁷ statt: *augen ZU*, (Z. 14) und *schnäuzer auf SEIte legen*, (Z. 17). Mithilfe der dichten Konstruktionen, etwa minimalen Nominalsetzungen wie *frikaDELLschen* oder deontischen Infinitiven (*schnäuzer auf SEIte legen*), denen immer mindestens das Subjekt fehlt, wird eine Anleitung zum richtigen Genießen gegeben. Die Reduziertheit der Konstruktionen hat in dieser szenischen Performance den Effekt, dass auf die wesentlichen Elemente fokussiert und die Aufführung als auf einen Höhepunkt hin orientiert präsentiert wird. So wird nochmals die Erwartung daran, was passiert, sobald das Zutatengemisch im Mund des Bewertenden verschwunden ist, gesteigert. Dass die Performance eine kooperative Leistung der Interagierenden ist, wird daran deutlich, dass Schuhbeck als Beistehender ein weiteres Element in die Anleitung für den Probierakt einbringt, das auch in einer verdichteten Form präsentiert wird: *den BART noch auf die seite*, (Z. 15). Dieses Element wird von Lichter aufgegriffen und nahezu wörtlich in die Performance eingebaut (Z. 17).

Das vergrößerte Standbild in Zeile 18 zeigt, dass Lichter beim Führen des Löffels zum Mund diesen übertrieben weit öffnet, sodass der Akt des Schmeckens gut sichtbar ist, was für ein inszeniertes Kosten spricht, zumal Lichter ja bereits vor Einsetzen des hier diskutierten Ausschnitts gekostet hatte. Den entscheidenden sequenziellen Slot der Genussinszenierung stellt nun die Reaktion auf den Ge-

¹⁶ Zur Funktion der Körperformation im Rahmen der Herstellung von Interaktionsräumen siehe u.a. Schmitt/Deppermann (2007).

¹⁷ Zu den Funktionen von dichten Konstruktionen (etwa uneigentliche Verbspitzenstellungen, Infinitivkonstruktionen etc.) in Detaillierungsphasen von Erzählungen vgl. u.a. Günthner (2006).

schmack der Speise dar. Hierbei handelt es sich um eine besondere inszenatorische Herausforderung. Durch die vorhergehenden Handlungsschritte sind die Erwartungen an die Genuss-Darstellung hoch und es muss eine kommunikative Lösung dafür gefunden werden, etwas nur subjektiv Erfahrbares auf eine effektvolle Weise intersubjektiv nachvollziehbar zu performieren. Lichter benutzt hierzu eine kommunikative Ressource aus dem Bereich der Mimik, die häufig in der Sendung an dieser sequenziellen Position eingesetzt wird: Er reißt die Augen auf und zieht mehrmals die Augenbrauen hoch, wodurch die Stirn jeweils in Falten gelegt wird.

Mimik im Gespräch wurde bisher im Vergleich zu Gestik nicht so häufig systematisch untersucht. Ruusu vuori/Peräkylä (2009) beschäftigen sich mit der Rolle von "facial expressions" von SprecherInnen und RezipientInnen im Rahmen der Bewertung von Erzählungen. Sie untersuchen die Koordination des Gesichtsausdrucks mit der verbalen Bewertung und stellen fest (2009:393):

[T]he face seems to be able to stretch the temporal boundaries of an action: to make some aspect of it begin before the turn at talk that conveys it begins, and to make some aspect of it persist after the turn at talk that has conveyed it has been completed.

In dem von mir untersuchten Datenmaterial kommt es jedoch durchaus vor – so auch in der vorliegenden Sequenz, – dass die Bewertung hauptsächlich durch die mimische Modalität allein geleistet wird und es sich nicht wie bei Ruusu vuori/Peräkylä um eine projizierende oder aufrechterhaltende Komponente der verbalen Bewertung handelt. Es liegt vielmehr eine, wie ich sie nenne, alleinstehende mimische Bewertung vor. Zwar wurde in der Bewertungssequenz zu Beginn in Zeile 02 bereits eine verbale Bewertung geäußert; die mimische Bewertung in den Zeilen 19 und 20 ist jedoch nicht als eine Weiterführung der verbalen Bewertung zu deuten, da sie sequenziell nicht unmittelbar an diese anschließt und in der Zwischenzeit weitere verbale Turns und objektmanipulative Handlungen vollzogen worden sind.

Mit Bavelas/Chovil (1997) gehe ich davon aus, dass Mimik und Gesichtsausdrücke im Gespräch nicht Ausdruck von emotionalen inneren Zuständen sind, sondern symbolische Akte, die eine Bedeutung für die InteraktionspartnerInnen transportieren. Mit dem mehrmaligen Hochziehen der Augenbrauen und dem Aufreißen der Augen wird an dieser sequenziellen Position, an der eine Bewertung relevant ist, eine begeisterte Reaktion kommuniziert, die die verbale Projektion aus Zeile 02 *weil dann komm dat !PER!FEKT.* einlöst. Dass es sich um eine Begeisterung signalisierende Bewertung handelt, wird an der Reaktion des Publikums deutlich, das die Inszenierung mit den Genuss-Lauten "aaaah" und "mhhhh" begleitet sowie mit Applaus honoriert.

Auch Selting (2013:603) beschreibt hochgezogene Augenbrauen als einen Kontextualisierungshinweis, der "emotive involvement" von Interagierenden anzeigt.¹⁸ Es kann argumentiert werden, dass eine mimische Bewertung an dieser Stelle sogar eine wirkungsvollere Inszenierung von Genusserleben darstellt als sie verbal möglich wäre, da auf diese Weise der Topos des 'schweigenden Genießers' aktiviert wird (Bavelas/Chovil 1997:338):

¹⁸ Ob die Interagierenden tatsächlich emotional erregt sind, spielt dabei keine Rolle. Wie anhand des Zitats von Bavelas/Chovil (1997) deutlich wurde, gehe ich davon aus, dass durch Mimik kommunikative Akte realisiert werden und nicht Abbilder innerer Zustände vorliegen.

[F]acial actions are an efficient means of illustrating information that may be difficult or time-consuming to put into words. Although one facial depiction may not be worth a thousand words, it may well take the place of at least a full phrase.

Eine Bewertung mittels Mimik erweist sich aus eben diesen Gründen als praktikabel: Lichter kaut, ist also rein praktisch verbal eingeschränkt. Außerdem wäre eine Beschreibung des Erlebnisses mit hohem lexikalischem Aufwand verbunden. Eine sensationalisierende Art der Bewertung wie die vorliegende macht zweifellos deutlich, dass der Bewertungsaktivität Unterhaltungspotenzial inhärent ist, zumal das Publikum die Inszenierung mit der oben beschriebenen Reaktion honoriert.

Dass Lichter seine Bewertung am massenmedialen Kontext ausrichtet und die Intensität des Genusserlebnisses für alle Zusehenden intersubjektiv nachvollziehbar aufbereitet, ist anhand seines Blickverhaltens erkennbar: Er schaut zunächst direkt in die aktuell bildgebende Kamera (für ihn an einem leuchtenden grünen Punkt auf der Kamera ersichtlich) und adressiert so das Fernsehpublikum. Dann blickt er nach links und rechts zu seinen Mit-KöchInnen und macht auch sie zu AdressatInnen seiner Inszenierung. Schließlich blickt er zum Studiopublikum (Z. 20), so dass sichergestellt ist, dass auch das Publikum vor Ort als Adressat der Genussinszenierung berücksichtigt wird, zieht dabei nochmals seine Augenbrauen hoch und äußert eine kurze, aber extrem positive verbale Bewertung "traum". Der Regisseur setzt die mimische Performance durch die Auswahl des Bildes derjenigen Kamera in Szene, die eine Kamerafahrt vornimmt. Sie zoomt Lichters Gesicht langsam heran und fängt so das mimische Spiel gut sichtbar ein. Die mimische Performance wird durch ein Lächeln mit geschlossenen Augen abgerundet, bevor in einer Halbtotale eingefangen wird, wie der Bewertende sich an den Bewerteten wendet, um sein Gericht verbal mit dem Bewertungsadjektiv "herrlich" zu loben. Bei der mimischen Inszenierung einer Bewertung durch Augenaufreißen und -rollen, Augenbrauenhochziehen und anschließendem Lächeln mit geschlossenen Augen handelt es sich um ein in der Sendung konventionalisiertes Muster zur Darstellung von Genusserleben, mit dem höchstes Lob kommuniziert wird; es wird in mehreren Folgen von unterschiedlichen Bewertenden durchgeführt und in jedem dieser Fälle wird es vom Publikum mit Jubel honoriert.

Die diskutierten Beispiele zeigen, dass sowohl die Objektmanipulation als auch die Mimik konstitutiv für die Durchführung von Bewertungsaktivitäten sein können. Sie aktivieren die verschiedenen, für die Gattung spezifischen Interaktionsrollen des Entertainers und des informierenden Experten mit den für die jeweilige Modalität typischen Ressourcen. Die multimodalen Ressourcen konstituieren die Gattungsspezifika des Infotainment-Formats im Rahmen der Bewertungen mit, indem sie einmal hauptsächlich zur Umsetzung des Informationsanspruchs (Ausschnitt 1) und einmal zur Generierung von Unterhaltungspotenzial (Ausschnitt 2) eingesetzt werden.

4.3. Alleinstehende körperlich-visuelle Bewertung

Auffällig an den Bewertungsaktivitäten bei *Lanz kocht!* ist, dass mitunter keine explizite Bewertung geäußert wird und stattdessen der Topos des Unsagbaren aktiviert wird. Mit Gülich (2005:225) gehe ich davon aus, dass "Unsagbarkeit oder

Unbeschreibbarkeit ein rhetorischer Topos [ist], ein Topos der öffentlichen Rede." Sie stellt fest, dass Menschen nicht nur angesichts einer Katastrophe zu Stellungnahmen neigen, in denen Sprachlosigkeit zum Ausdruck kommt, sondern auch – und das zeigt den Status des Unsagbarkeitstopos als in der Tradition der antiken Rhetorik stehend – angesichts von Lobreden, bei denen 'keine Worte' gefunden werden, um die zu lobende Person angemessen zu preisen. "[I]n beiden Fällen akzentuiert der Rekurs auf die Unbeschreibbarkeit mit der Thematisierung des eigenen Unvermögens letztendlich das Ausmaß der Heldentaten im einen oder der Katastrophe im anderen Fall" (Gülich 2005:225f.).

Gülich (2005) untersucht Darstellungsformen von Unsagbarkeit in medizinischen Kontexten, die aus der Unmöglichkeit der Versprachlichung subjektiven Erlebens herrühren. Zwar sind die Bewertenden bei *Lanz kocht!* mit ähnlichen Herausforderungen konfrontiert, wenn sie Geschmackseindrücke verbalisieren müssen. In den hier interessierenden Sequenzen liegen jedoch keine kommunikativen Verfahren vor, in denen sich Bemühungen zeigen, Nicht-Beschreibbares zu verbalisieren, sondern es handelt sich um funktional eingesetzte Mittel, um die der antiken Rhetorik entstammende Topik, keine angemessenen Worte des Lobes zu finden, zu aktivieren.

Ausschnitt (3): Gewürzbutter bewerten

Köchin Poletto = CP

01 CP °h die geWÜRZbutter-
02 is einfach Ohne WORte;
03 (.) das huhn is (.) grandiOS gegart;

Ausschnitt (4): Hähnchen bewerten

Moderator Lanz = ML, Köchin Linster = LL

01 ML ((Geste: öffnet Hände, Handflächen nach oben))
02 also ich bin erstmal grade SPRACHlos;
03 wenn dir das einer so HINstellt,
04 (.) da würd ich jetzt REINHauen-
05 bis ich PLATze;
06 [EHR]lich gesagt.
07 LL [ja;]

In den Ausschnitten wird auf den Unsagbarkeitstopos durch *Ohne WORte* (Ausschnitt 3, Z. 02) und *SPRACHlos* (Ausschnitt 4, Z. 02) rekurriert. Meist folgen trotz dieser Demonstration von 'Sprachlosigkeit' positive Evaluierungen (Ausschnitt 4, Z. 04-05: *da würd ich jetzt REINHauen bis ich pLATze*;). So wird deutlich, dass es durchaus möglich ist, die subjektive Geschmackserfahrung verbal zu bewerten – wenn auch nur unspezifisch – und es sich bei der zur Sprache gebrachten Unsagbarkeit um einen rhetorischen Topos handelt, der als Mittel benutzt wird, um das Gericht extrem positiv zu bewerten. Eine exakte Erläuterung wird suspendiert, es liegen hyperbolische Wertungen vor, die das Gericht als jenseits von allem Beschreibbaren platzieren, gewissermaßen als nicht mehr auf der Skala der zu bewertenden Gerichte anzusiedeln.

Ein kommunikatives Verfahren, in dessen Zuge die Unbeschreibbarkeit besonders eindrücklich inszeniert wird, liegt in der folgenden Bewertungssequenz vor, in der der Bewertende, der Koch Herrmann (AH), eine körperliche Performance

von Sprachlosigkeit aufführt, indem er tatsächlich 'keine Worte findet'. Nachdem alle anderen KöchInnen bereits positive Bewertungen über das Carpaccio abgegeben haben, ist Herrmann nun der letzte in der Bewertungsrunde, der sein Urteil abzugeben hat.

Ausschnitt (5): Carpaccio bewerten

Moderator Lanz = ML, Koch Herrmann = AH, Studiopublikum = PUB,
Köchin Poletto = CP

01 ML aleXANder?



02 AH kommt mit geöffneten Armen angelaufen (schlecht sichtbar),
schlägt Hände laut zusammen, Blick auf das zu bewertende Gericht
K: nah



03 AH °hh
breitet die Arme aus, Handflächen zeigen nach oben, Stirn in Falten, Blick auf
ML, zwei Taktschläge mit Händen



04 ML gut.
AH schließt und öffnet Hände abermals, schüttelt Kopf, Blick wandert von
ML auf Speise

05 PUB ((lacht))



06 CP

ja.

AH blickt zu ML, lässt Hände sinken, zuckt mit Schultern



07 PUB

((Applaus))

AH führt Arme nochmals auseinander und zusammen, zuckt mit Schultern,
Blick auf Speise
K: halbnah

08 CP

SUper.

In Zeile 01 fordert Lanz Herrmann zu einer Bewertung auf, woraufhin Herrmann angelaufen kommt und Gesten ausführt, die ich mit Müller (1998:111) als performative Gesten klassifiziere, da mit ihnen "Sprechhandlungen dargestellt und gestisch vollzogen werden": In den Zeilen 02 und 03 schlägt er seine Hände zusammen und öffnet sie mit nach oben gerichteten Handflächen, wobei er zwei Taktschläge mit den geöffneten Händen ausführt. Die nach oben geöffneten Hände werden von Müller (1998) als Präsentationsgesten interpretiert, deren kinesischer Kern und Grundbedeutung dem alltäglichen Handlungsmuster des Gebens und Empfangens entstammen. Kendon (2004:264-283) legt eine differenziertere Klassifikation von Gesten vor, bei denen die Handflächen vor dem Körper flach ausgestreckt sind. Innerhalb dieser Gestenfamilie beschreibt er als ersten Untertyp die "Palm Presentation gesture" (Kendon 2004:265-271), bei der die Handflächen nach oben gerichtet sind und die mit einem Halten (sprich keinerlei Bewegung der Handflächen) einhergeht. Laut Kendon wird eine solche Geste etwa in Kontexten eingesetzt, in denen die SprecherInnen die Bedeutung eines Begriffs erklären, in denen sie Beispiele für etwas Beschriebenes geben oder eine Zusammenfassung für etwas Dargelegtes liefern. Als zweiten Untertyp der Gestenfamilie nimmt Kendon (2004:271-275) die "Palm Addressed gesture" an, bei der die offene Handfläche auf eine Person oder ein Objekt gerichtet ist und so als Zeigegeste fungiert. Kendon macht hier sequenzielle Kontexte des Gebrauchs aus, die den von Müller (1998) genannten Handlungsmustern des Gebens und Empfangens auf einer metakommunikativen Ebene entsprechen. In diesen Kontexten kann davon gesprochen werden, dass "the 'invitation' or 'offer/receive' force of this gesture is

being exploited to frame the spoken discourse and to show that the spoken discourse so framed has the transitional status that an object has when it is involved in the transaction of giving/receiving" (Kendon 2004:275). Als dritter Untertyp der Gestenfamilie werden die nach oben geöffneten flachen Hände beschrieben, die sich von der Körpermitte zu den Seiten hin wegbewegen. Kendon (2004:275-281) nennt sie "open hand supine with lateral movement" und schreibt ihnen folgende Funktion zu (2004:275):

[T]he lateral movement of the Open Hand Supine indicates that the speaker is not going to take any action with regard to whatever may be focus of the moment. By this gesture the speaker shows inability or unwillingness to act, inability or unwillingness to offer any suggestions or solutions, to provide meaning or an appropriate interpretation of something.

Die Klassifikation macht deutlich, wie schwierig eine Einordnung von konkreten Gesten in der Interaktion zu einem Typ ist. So können die geöffneten Hände im vorliegenden Beispiel einerseits als eine Art Präsentationsgeste interpretiert werden, und zwar indem sie ein 'Nichts' präsentieren. Herrmann zeigt an, dass er in einem metaphorischen Sinne 'mit leeren Händen dasteht', 'nichts anzubieten hat'. Dadurch, dass der Blick während der Geste auf die Speise gerichtet bleibt, ist der Referenzpunkt, auf den sich die gestische Handlung bezieht, eindeutig: In Bezug auf die Speise hat Herrmann keine verbale Bewertung anzubieten. In dem Sinne kann man dafür argumentieren, dass nach der Kendon'schen (2004:271) Klassifizierung eine "Palm Addressed gesture" vorliegt. Andererseits indiziert die Koordination mit anderen Modalitäten, etwa mit dem hörbaren Einatmen, das eine Bewertung projiziert, die aber ausbleibt, dem Kopfschütteln (Z. 04), dem mehrmaligen Schulterzucken (Z. 06, 07) und nicht zuletzt mit der in Falten gelegten Stirn auf mehreren Kommunikationsebenen Ratlosigkeit in Bezug auf eine verbale Bewertung. Laut Kendon (2004:265) gehen diese Kontextualisierungshinweise mit dem dritten Subtyp der Offene-Hand-Geste einher, die ein "withdrawal" indiziert: "There is a tendency for gestures of this kind to be combined with a raising of the shoulders in a 'shrug' and a certain range of characteristic facial expressions".

Es drängt sich der Eindruck auf, als finde Herrmann einfach keine angemessenen Worte für die Vollkommenheit des Gerichts, die jenseits des Beschreibbaren liegt, und sich somit aus der Aktivität des Bewertens zurückzieht. Ob nun eine 'leere' Präsentationsgeste vorliegt, oder eine Geste, die einen Rückzug aus der Aktivität anzeigt, eventuell aus dem Grund, dass "something is being expressed that is 'obvious', that is to say, something that is redundant and about which nothing further can be said" (Kendon 2004:265), ist nicht mit letzter Sicherheit zu sagen.

Sequenziell zeigt sich aber eindeutig anhand der Reaktionen, dass die körperliche Darstellung für die RezipientInnen zweifelsfrei als eine positive Bewertung (und nicht etwa eine negative) konnotiert ist. Lanz kommentiert Herrmanns gestisch-mimische Performance mit *gut*. (Z. 04) und die Köchin Poletto mit *ja..* Sie fassen sie als gleichlaufend zu den zuvor geäußerten positiven Bewertungen anderer Bewertender auf. Das Publikum zeigt durch die Honorierung mit Lachen und Klatschen an, dass es die körperliche Performance Herrmanns als gelungen und unterhaltsam bewertet. Der sequenzielle Ablauf der Bewertungsaktivität – Heranlaufen, Händezusammenschlagen, Händeöffnen, Schulterzucken, Kopfschütteln – deutet auf ein kulturell verfestigtes Muster zur Emphase hin: Im vor-

liegenden Falle dient es der emphatischen Aktivierung des Unsagbarkeitstopos – der enaktierten Kapitulation vor der Aktivität des Bewertens, – durch die ein extremes, die Speise sensationalisierendes Lob körperlich dargestellt wird. Die nicht mit Worten zu bewertende Speise ist eine der größten Sensationen, die im Rahmen einer Kochsendung konstruiert werden kann und Sensationen haben ein enormes Entertainmentpotenzial, was durch die Honorierungsleistung des Publikums belegt wird.

Zweifellos steht bei einer derartigen gestisch-mimischen Bewertung die Funktion des Entertainments im Mittelpunkt. Das Publikum erfährt nichts über die gustatorischen Eigenschaften des Gerichtes, lediglich darüber, *dass* es überaus großartig schmeckt. Die Informationsvermittlung ist zu dem sequenziellen Zeitpunkt, zu dem die Bewertungsaktivität durchgeführt wird, auch nicht mehr notwendig, da sie die letzte in einer Bewertungskaskade darstellt und daher inhaltlich viele Aspekte des Gerichts bereits bewertet wurden. So stellt die gestisch-mimische Bewertung den Höhepunkt in einer Reihe von Einzelbewertungen dar und liefert nach informativen Handlungen nun einen unterhaltsamen Ausstieg aus der Bewertungsrunde. Anhand dieses Beispiels zeigt sich, dass nicht beide Ansprüche des Informierens und Unterhaltens zwingend innerhalb einer einzigen Bewertungsaktivität umgesetzt werden müssen, sondern dass sie auch einzeln in sequenziell aufeinanderfolgenden Bewertungen realisiert werden können. Die letzte Bewertung in den Bewertungsrunden, bestehend aus fünf Einzelbewertungen, wird von den Bewertenden oftmals als Slot für eine unterhaltsame körperliche Performance, für Frotzelaktivitäten oder Ähnliches genutzt, und so einer unterhaltsamen Bewertung der Vorzug vor einer Expertenbewertung gegeben. Eine Wiederholung von Bewertungsaspekten des Gerichts könnte bei einer auf Information ausgerichteten Bewertung kaum umgangen werden, daher kommt eine unterhaltsame Bewertung den Sendungsansprüchen an dieser sequenziellen Position mehr entgegen.

5. Fazit

Die Analysen offenbaren, dass die Agierenden vor der Kamera die Anforderung, Stellung zu einem verkosteten Gericht zu nehmen, durch kommunikative Verfahren bearbeiten, die sich – mit unterschiedlichen Gewichtungen – in dem Kontinuum zwischen Unterhaltungs- und Informationspotenzial bewegen. Sie nutzen die Bewertungsaktivitäten in der Sendung, um die Interaktionsrollen zu aktivieren, die sich als für die Gattung konstitutiv erwiesen haben: EntertainerIn und Informierende/r. In diesem Zusammenhang wird dafür plädiert, Bewertungsaktivitäten unter Berücksichtigung des Gattungskontextes zu untersuchen, da ihre interaktive Struktur und das komplexe, sequenziell-simultane Zusammenspiel der unterschiedlichen Ausdrucksressourcen auf die Gattungsanforderungen abgestimmt sind. So wird in Bewertungsaktivitäten der Infotainment-Sendung *Lanz kocht!* etwa dadurch Informationspotenzial kreiert, dass die Bewertenden und das Produktionsteam (Kameraleute und Regie) die Audiovisualität des Mediums nutzen, um bei der körperlichen Demonstration einer Bewertung am Gericht verbale Erläuterungen mit (der Sichtbarmachung) der Objektmanipulation zu synchronisieren. Dadurch wird die Chance erhöht, dass die Informationen vom Publikum verstanden werden.

Unterhaltungsangebote werden unter anderem dadurch kreiert, dass beim Verfahren der körperlich gebundenen Demonstration einer Bewertung durch die Koordination von Verbalem und Objektmanipulation ein Spannungsbogen erzeugt wird. Auch mittels der Koordination von Objektmanipulation und Mimik kann Unterhaltungspotenzial hervorgebracht werden, indem zunächst Erwartungen an die Inszenierung einer Bewertung gesteigert werden, die in einer Begeisterung indizierenden Bewertung eingelöst werden. Nicht zuletzt kann durch die Koordination rein körperlich-visueller Ausdrucksressourcen eine sensationisierende Bewertung durchgeführt werden. Dass dieses geschaffene Unterhaltungspotenzial auch tatsächlich Unterhaltungswert hat, ist an den Reaktionen des Publikums in Form von Klatschen, Lachen und Johlen ersichtlich.

So zeigt sich auch, dass ein medienwissenschaftliches Konzept wie *Unterhaltung* für gesprächslinguistische Fragestellungen operationalisierbar gemacht werden kann, wenn man es auf der Produktseite für die Analyse von Unterhaltungspotenzialen anwendet und die Akklamation des Publikums als Validierung heranzieht.

Trotz des exemplarischen Charakters der Analysen wurde deutlich, wie kommunikative Verfahren in einer massenmedialen TV-Gattung von den Interagierenden vor der Kamera in Abstimmung mit Kameraarbeit und Regie funktional eingesetzt werden, um für die Zuschauenden Infotainmentcharakter zu konstituieren. Es wurde dargelegt, wie im Rahmen eines gesprächslinguistischen Erkenntnisinteresses mit der Massenmedialität des Datenmaterials umgegangen werden kann. Laut Androutsopoulos (2004:1) befasst sich die gesprächsanalytisch arbeitende Medienlinguistik mit der "Inszenierung von Mediengesprächen und d[em] strategische[n] Handeln ihrer Akteure". Anhand von Bewertungsaktivitäten konnte ein Einblick gegeben werden, wie sprachliche, körperlich-visuelle Kommunikationsressourcen und Aspekte des medialen Rahmens – wie den räumlichen Kontingenzen des Fernsehstudios, dem Studiopublikum, der Kameraarbeit, den redaktionellen Vorgaben etc. – bei der Konstruktion der massenmedialen Gattung zusammenwirken. So sind die Voraussetzungen geschaffen, dass ZuschauerInnen die Gattung als Koch-Infotainment rezipieren können.

6. Literatur

- Androutsopoulos, Jannis (2004): Medienlinguistik. In: Deutsche Fachjournalisten-Schule (Hg.), Einführung in die Medienwissenschaften. Berlin / Teltow: Deutsche Fachjournalisten-Schule, 1-13.
- Auer, Peter / Uhmann, Susanne (1982): Aspekte der konversationellen Organisation von Bewertungen. In: Deutsche Sprache 10, 1-32.
- Ayaß, Ruth (2011): Kommunikative Gattungen, mediale Gattungen. In: Habscheid, Stephan (Hg.), Textsorten, sprachliche Handlungsmuster, Oberflächen: Linguistische Typologien der Kommunikation. Berlin/New York: de Gruyter, 275-295.
- Bavelas, Janet Beavin / Chovil, Nicole (1997): Faces in dialogue. In: Russell, James A. / Fernandez-Dols, José M. (Hrsg.): The psychology of facial expression. Cambridge: Cambridge UP.
- Broth, Mathias (2008): The studio interaction as a contextual resource for TV-production. In: Journal of Pragmatics 40, 904-926.

- Brown, Penelope / Levinson, Stephen C. (1978): *Politeness. Some universals in language use*. Cambridge: Cambridge UP.
- Deppermann, Arnulf / Schmitt, Reinhold (2007): *Koordination. Zur Begründung eines neuen Forschungsgegenstandes*. In: Schmitt, Reinhold (Hg.), *Koordination. Analysen zur multimodalen Interaktion*. Tübingen: Narr, 15-54.
- Fasulo, Alessandra / Monzoni, Chiara (2009): *Assessing Mutable Objects: A Multimodal Analysis*. In: *Research on Language and Social Interaction* 42 (4), 362-376.
- Früh, Werner / Wünsch, Carsten (2007): *Unterhaltung*. In: Scholl, Armin / Renger, Rudi / Blöbaum, Bernd (Hg.), *Journalismus und Unterhaltung. Theoretische Ansätze und empirische Befunde*. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften, 31-52.
- Goffman, Erving (1986): *Interaktionsrituale. Über Verhalten in direkter Kommunikation*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Goodwin, Charles (1986): *Between and Within: Alternative Treatments of Continuers and Assessments*. In: *Human Studies* 9, 205-217.
- Goodwin, Charles (1994): *Professional Vision*. In: *American Anthropologist* 96 (3), 606-633.
- Goodwin, Charles / Goodwin, Marjorie Harness (1987): *Concurrent Operations on Talk: Notes on the Interactive Organization of Assessments*. In: *IPrA Papers in Pragmatics* 1 (1), 1-52.
- Gülich, Elisabeth (2005): *Unbeschreibbarkeit: Rhetorischer Topos – Gattungsmerkmal – Formulierungsressource*. In: *Gesprächsforschung* 6, 222-244.
- Günthner, Susanne (2006): *Grammatische Analysen der kommunikativen Praxis – "Dichte Konstruktionen" in der Interaktion*. In: Deppermann, Arnulf / Fiehler, Reinhard / Spranz-Fogasy, Thomas (Hg.), *Grammatik und Interaktion*. Radolfzell: Verlag für Gesprächsforschung, 95-122.
- Günthner, Susanne (2014): *Discourse Genres in Linguistics: The Concept of 'Communicative Genres'*. In: Fludernik, Monika / Jacob, Daniel (Hg.), *Linguistics and Literary Studies: Interfaces, Encounters, Transfers*. Berlin: de Gruyter, 307-332.
- Günthner, Susanne / Knoblauch, Hubert (1994): *'Forms are the food of faith.' Gattungen als Muster kommunikativen Handelns*. In: *Kölner Zeitschrift für Psychologie und Sozialpsychologie* 46 (2), 693-723.
- Hausendorf, Heiko / Mondada, Lorenza / Schmitt, Reinhold (2012): *Raum als interaktive Ressource: Eine Explikation*. In: Hausendorf, Heiko / Mondada, Lorenza / Schmitt, Reinhold (Hg.), *Raum als interaktive Ressource*. Tübingen: Narr, 7-36.
- Heritage, John / Raymond, Geoffrey (2005): *The terms of agreement: Indexing epistemic authority and subordination in talk-in-interaction*. In: *Social Psychology Quarterly* 68, 1, 15-38.
- Holly, Werner (1979): *Imagearbeit in Gesprächen*. Tübingen: Niemeyer.
- Horatius Flaccus, Quintus (1957): *Sämtliche Werke. Lateinisch und deutsch*. (nach Kayser, Nordenflycht u. Burger). Hrsg. v. Hans Färber. München: Heimeran.
- Kendon, Adam (2004): *Gesture: Visible Action as Utterance*. Cambridge: Cambridge UP.

- Keppler, Angela (2011): Konversations- und Gattungsanalyse. In: Ayaß, Ruth / Bergmann, Jörg R. (Hg.), *Qualitative Methoden der Medienforschung*. Mannheim: Verlag für Gesprächsforschung, 293-323.
- Lindström, Anna / Mondada, Lorenza (2009): Assessments in Social Interaction: Introduction to the Special Issue. In: *Research on Language and Social Interaction* 42 (4), 299-308.
- Lowry, Stephen (2009): Die Ambivalenz des Brutzelns: Kochsendungen als populäre Fernsehunterhaltung. In: Göttlich, Udo / Porombka, Stephan (Hg.), *Die Zweideutigkeit der Unterhaltung*. Köln: von Halem, 59-76.
- Mangold, Roland (2004): Infotainment und Edutainment. In: Mangold, Roland / Vorderer, Peter / Bente, Gary (Hg.), *Lehrbuch der Medienpsychologie*. Göttingen: Hogrefe, 528-542.
- Mondada, Lorenza (2009): The Embodied and Negotiated Production of Assessments in Instructed Actions. In: *Research on Language and Social Interaction* 42 (4), 329-361.
- Mühlen, Ulrike (1985): *Talk als Show. Eine linguistische Untersuchung der Gesprächsführung in den Talkshows des deutschen Fernsehens*. Frankfurt a. M. u. a.: Lang.
- Müller, Cornelia (2004): The Palm-Up-Open-Hand. A case of a gesture family? In: Müller, Cornelia / Posner, Roland (Hg.), *The semantics and pragmatics of everyday gestures*. Berlin: Weidler, 233-256.
- Müller, Cornelia (1998): *Redebegleitende Gesten. Kulturgeschichte – Theorie – Sprachvergleich*. Berlin: Berliner Wissenschaftsverlag.
- Nevile, Maurice et al. (Hg.) (2014): *Interacting with Objects. Language, materiality and social activity*. Amsterdam u. a.: Benjamins.
- Nieland, Jörg-Uwe (2003): Infotainment. In: Hügel, Hans-Otto (Hg.), *Handbuch Populäre Kultur*. Stuttgart/Weimar: Metzler, 262-266.
- Piirainen-Marsh, Arja / Jauni, Heidi (2012): Assessments and the social construction of expertise in political TV interviews. In: *Text & Talk* 32(5), 637-660.
- Pomerantz, Anita (1978): Compliment responses: Notes on the co-operation of multiple constraints. In: Schenkein, Jim (Hg.), *Studies in the organization of conversational interaction*. New York: Academic Press, 79-112.
- Pomerantz, Anita (1984): Agreeing and disagreeing with assessments: some features of preferred/dispreferred turn shapes. In: Atkinson, J. Maxwell / Heritage, John (Hg.), *Structures of Social Action: Studies in Conversation Analysis*. Cambridge: Cambridge University Press, 57-101.
- Putzier, Eva-Maria (2016): *Wissen - Sprache - Raum. Zur Multimodalität der Interaktion im Chemieunterricht*. Tübingen: Narr.
- Ruusuvuori, Johanna / Peräkylä, Anssi (2009): Facial and verbal expressions in assessing stories and topics. In: *Research on Language and Social Interaction* 42 (4), 377-394.
- Sacks, Harvey / Schegloff, Emanuel A. / Jefferson, Gail (1974): A Simplest Systematics for the organization of Turn-Taking for Conversation. In: *Language* 50, 696-735.
- Schmid, Ingrid / Wunsch, Carsten (2001): Definition oder Intuition? Die Konstrukte Information und Unterhaltung in der empirischen Kommunikationsforschung. In: Wirth, Werner / Lauf, Edmund (Hg.), *Inhaltsanalyse*. Köln: von Halem, 31-48.

- Schmitt, Reinhold (2013): Körperlich-räumliche Aspekte der Interaktion. Tübingen: Narr.
- Schmitt, Reinhold / Deppermann, Arnulf (2007): Monitoring und Koordination als Voraussetzungen der multimodalen Konstitution von Interaktionsräumen. In: Schmitt, Reinhold (Hg.), Koordination. Analysen zur multimodalen Interaktion. Tübingen: Narr, 95-128.
- Selting, Margret (2013): Verbal, vocal, and visual practices in conversational interaction. In: Cornelia Müller et al. (Hrsg.): Body – Language – Communication. An International Handbook on Multimodality in Human Interaction. Berlin, New York: Mouton de Gruyter.
- Selting, Margret et al. (2009): Gesprächsanalytisches Transkriptionssystem 2 (GAT 2). In: Gesprächsforschung 10, 353-402.
- Stukenbrock, Anja (2009): Herausforderungen der multimodalen Transkription: Methodische und theoretische Überlegungen aus der wissenschaftlichen Praxis. In: Birkner, Karin / Stukenbrock, Anja (Hg.), Die Arbeit mit Transkripten in Fortbildung, Lehre und Forschung. Mannheim: Verlag für Gesprächsforschung, 144-169.
- Tenscher, Jens/Neumann-Braun, Klaus (2005): Infotainment. In: Roesler, Alexander / Stiegler, Bernd (Hg.), Grundbegriffe der Medientheorie. München: Fink, 106-109.
- Ueding, Gert / Steinbrink, Bernd (2011): Grundriss der Rhetorik. 5., aktualisierte Aufl. Stuttgart / Weimar: Metzler.

Dr. Beate Weidner
Westfälische Wilhelms-Universität Münster
Germanistisches Institut / Abteilung Sprachwissenschaft
Stein-Haus, Schlossplatz 34
48143 Münster

beate.weidner@uni-muenster.de

Veröffentlicht am 25.7.2017

© Copyright by GESPRÄCHSFORSCHUNG. Alle Rechte vorbehalten.