



DIPLOMARBEIT

„Humor und Geschlechterverhältnis im
Unterhaltungsformat
„Dancing Stars“.
Eine rekonstruktive Studie“

Verfasserin

Marie-Luise Sobotka

angestrebter akademischer Grad
Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, im Juni 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 301 317
Studienrichtung lt. Studienblatt: Publizistik und Kommunikationswissenschaft
Betreuerin / Betreuer: Univ.-Ass. Mag. Dr. Aglaja Przyborski

INHALTSVERZEICHNIS

	Seite
1. EINLEITUNG.....	1
2. DAS FORMAT „DANCING STARS“	5
2.1. Zum Ablauf der Sendung:	5
2.1.1. Kurzfassung:.....	5
2.1.2. Der Sendungsablauf im Detail:	5
2.2. Entwicklung und internationale Verbreitung des Formats:.....	7
2.2.1. Das Original der BBC: „Strictly Come Dancing“	8
2.2.2. Weitere internationale Beispiele:.....	8
2.3. Ähnlichkeiten und Unterschiede zu anderen Casting-Formaten:	9
2.4. Daten zur zweiten Staffel „Dancing Stars“:	12
2.4.1. Der Sendeplatz:	12
2.4.2. Einschaltquoten:	12
2.4.3. Mitwirkende vor und hinter der Kamera:	13
2.4.4. Erlebnisberichte einer Generalprobe und einer Finalshow:	14
2.5. Berichterstattung und Online-Community:	19
2.5.1. Die ORF- Homepage zur Sendung: http://insider.orf.at/	20
2.6. Der Gesellschaftstanz:	21
2.6.1. Die Tanzschule Elmayer:.....	22
2.6.2. Die Tänze der Show:	23
3. ERKENNTNISINTERESSE UND ZUGANG ZUR METHODE:	25
4. THEORETISCHE GRUNDLAGEN:.....	29
4.1. Die dokumentarische Methode.....	29
4.2. Zur dokumentarischen Bildinterpretation:.....	32
4.3. Die dokumentarische Videointerpretation:.....	34
5. UNTERSUCHUNGSDESIGN.....	35
5.1. Übersicht über das Analysematerial	35
5.2. Transkriptionsrichtlinien TiQ und MoViQ:	35
5.3. Beispielinterpretation.....	37
5.3.1. Videotranskript: Eingangssequenz der Passage „Hans und Elke“ (TC: 0:00-1:01)...	38
5.3.2. Formulierende Interpretation:.....	41
5.3.3. Reflektierende Interpretation:.....	42

5.4. Bildinterpretation eines Fotos der Jury aus der Berichterstattung über die Sendung:.....	49
5.4.1. Formulierende Interpretation:	49
5.4.2. Reflektierende Interpretation:	50
6. DIE ERGEBNISSE DER UNTERSUCHUNG	55
6.1. Verweise auf Geschlechterbeziehungen	56
6.1.1. Tabubruch in Bezug auf das Verhältnis der Geschlechter: Simones Kleid und „Hügel“: „hab ich alle gsehn“; der schmale Grat zwischen „blamiern und imponiern“; „warum schaust du so ernst?“	56
6.1.2. Plaudern aus dem Nähkästchen eines „Paares“ (Selbstzweifel): „Ich hab gesagt das schaff ich nicht!“ - „Das sagt sie immer“	68
6.1.3. Bezirzen mittels Sexyness (Dreiecksbeziehung): „Fürn Herrn Serafin hab ich dieses Kleid angezogen“ – „weil er ja so gern solche Sochn sieht“	71
6.1.4. Verweis auf Gleichberechtigung: „Der Balasz wird mit der österreichischen Frauenbewegung a bissl Probleme haben in den nächsten Tagen“ – „Schau ma mal“	74
6.2. Selbstcharakterisierungen	76
6.2.1. Selbstreflexion: „weil ich den Samba nie getanzt habe“; „das kann der Nedbal der mein großer Bruder is (...) alles besser“; „na das kommt erst“; „ich glaub trotzdem wir hams Beste rausgholt“; „wenn ma heut net anzahn krieg ma drei Einser, was ja in der Schule i nie ghobt hob“	76
6.2.2. Selbststigmatisierung: „Ein bisschen üben und eine künstliche Hüfte kein Problem“	86
6.2.2.1. Einbeziehung der Bildanalyse mit dem TC 1:24: Hauptmotiv 1 „Hans und Elke“	88
6.2.3. Thematisieren einer zu verhindernden Peinlichkeit („Nipplegate“): „Shimmies - Ich darf nicht zu fest“	93
6.3. Fremdcharakterisierungen	95
6.3.1. Lobend kritisieren: Lachen über das Antitalent: „untypisch aber sehr originell“; „wunderbar wie du da so drüber spaziert bist“; „mit welchem Mut, mit welcher Kraft, mit welcher ein Selbstbewusstsein du das durchstehst“; „vorige Woche warn Sie der Fels“; „Sie ham wirklich hervorragend alles gegebn was Sie können“	95
6.3.1.1. Einbeziehung der Ergebnisse der Bildanalyse mit dem TC 0:31: Hauptmotiv 2 „Serafin und Nedbal“	100
6.3.2. Degradierung: „wir beiden Brocken“; „wir sind alles hier Narrn“; „wenn der Nedbal freundlich is, is das immer gefährlich“; „wie Sie scho selber gsagt ham, mehr wor net drin“; „Windschnitt damits schneller geht“	111

6.3.2.1. Einbeziehung der Ergebnisse der Bildanalyse mit dem TC 0:49: Nebenmotiv 1 „Moderator mit Paar“	121
6.3.2.2. Einbeziehung der Ergebnisse der Bildanalyse mit dem TC 1:38: Hauptmotiv 1 „Edi und Niki“	125
6.3.3. Mut zusprechen: Euphorie und Ehrgeiz werden verlangt: „Wir brauchen Andi Goldberger!“	133
6.3.4. Pures Lob aussprechen: „Sensationell. Wirklich toll.“	135
6.3.5. Jemanden in Verlegenheit bringen: Mobilisierung des Publikums gegen den Juror; „so groß is dei Gage dass si des ausgeht?“; „ich hoffe dass der Mut (...) nicht das gemeint hat, was ich ma vorgstellt hab“; „Serafin wird immer mehr der Betriebsrat von euch, merkts ihr des?“	139
6.4. Übersicht über die Typik	153
6.5. Komparative Analyse:	154
7. ZUSAMMENFASSUNG DER ERGEBNISSE UND AUSBLICK	169
7.1. Bezüge zu anderen Studien	173
8. LITERATURVERZEICHNIS	177
8.1. Internetquellen	183
9. ANHANG	185
9.1. Die Transkripte	185
9.1.1. Passage „Andi und Julia“	185
9.1.2. Passage „Edi und Niki“	190
9.1.3. Passage „Hans und Elke“	197
9.1.4. Passage „Nicole und Balasz“	202
9.1.5. Passage „Simone und Alex“	206
9.2. Abstract:	212
9.3. Lebenslauf:	213

1. EINLEITUNG

Wie alles begann: Ich habe vor etlichen Jahren zufällig einen Kurs mit dem Titel „Moderne Umgangsformen“ in einer Wiener Tanzschule besucht. Während und nach diesem Kurs wurde mir bewusst, dass solche Umgangsformen viel über die Zeit, zu der sie gelehrt beziehungsweise angewendet werden, und über die Gesellschaft aussagen. Und dass es nicht selbstverständlich ist, dass ein jeder sie auch anwendet.

Überraschend war für mich auch der Ort, an dem der Benimmkurs stattfand, denn ich selbst habe nie eine Tanzschule besucht. Scheinbar ist es sehr wichtig für auszubildende Gesellschaftstänzer, dass sie diese Umgangsformen beherrschen. Es besteht also anscheinend eine Verbindung zwischen Gesellschaftstanz und sozialen Umgangsformen. Themen dieses Kurses waren in erster Linie solche der sozialen Interaktion. Des Weiteren richtiges Verhalten bei Tisch, richtige Kleidungswahl allgemein und das korrekte Bewerkstelligen eines Balles. Die Teilnehmer dieses Kurses waren nahezu alle im Teenageralter und kannten sich untereinander vom Tanzunterricht her.

Im Zuge weiterer Recherchen brachte ich in Erfahrung, dass ähnliche Kurse stark frequentiert sind, die für Firmen in Seminaren deren Angestellte in Umgangsformen ausbilden. Es ist offensichtlich von Vorteil, in der harten Berufswelt die richtigen Handgriffe (bei diversen Geschäftsessen) zu tätigen und die richtigen „Töne“ in der Kommunikation mit Geschäftspartnern zu treffen. Wichtig ist adäquates Benehmen und die Kenntnis von sozialen Umgangsformen anderer Länder auch im Hinblick auf die internationale Ebene, auf der (größere) Firmen agieren. Ein prominenter Tanzschulbesitzer ist Leiter solcher Seminare und auch Juror bei der ORF- Show „Dancing Stars“. Es ist Thomas Schäfer-Elmayer aus der Elmayer-Dynastie, der in der Tradition der Familie immer wieder neue Auflagen des „Elmayer“ (die „Benimm Bibel“), der schon eine lange Tradition hat, publiziert (vgl. 2.6.1.).

Nun komme ich dem Thema schon etwas näher. Im Herbst 2005 startete der ORF eine neue Sendungsreihe namens „Dancing Stars“ – einem von der britischen BBC erworbenen Format.

Es ist dies eine Sendung, in der prominente (oder auch weniger) prominente männliche und weibliche KandidatInnen mit jeweils einem/r professionellen TanzpartnerIn in einem Wettkampf gegeneinander antreten. Die Doppelmoderation übernahmen ein Moderatoren-„Urgestein“ (Alfons Haider, der auch jährlich den Opernball im ORF moderiert) und ein junges „Greenhorn“ des ORF (Viva-Moderatorin Mirjam Weichselbraun).

Die Sendung war von Anfang an durchgehend sehr erfolgreich und Publikumsmagnet schlechthin, sodass sie bis 2009 jährlich von Neuem ausgestrahlt wurde. Während der Monate, in denen die Show läuft, erlangen die teilnehmenden Prominenten eine enorme Medienpräsenz. Die Siegerin der ersten Staffel – Marika Lichter – war auch ein Jahr nach ihrem Sieg noch in aller Munde und wurde im Zuge der zweiten Staffel medial erneut zur Sendung und zum Sieg befragt.

Ich habe die Sendung deshalb als Untersuchungsgegenstand ausgewählt, weil sie ganz offensichtlich den absoluten Zeitgeist getroffen hat und bis jetzt über fünf Jahre sehr viele Leute (jeder Altersstufe) begeistern konnte. Über Österreich hinaus ist dieses Format, unter verschiedenen Titeln und Konzeptionen, auch rund um den Globus erfolgreich (vgl. 2.2.). ein TV-Produkt, das so erfolgreich ist, muss den Geschmack vieler Fernsehkonsumenten abbilden. Von daher ist eine Untersuchung dessen, was diese Show in Punkto Unterhaltung zu bieten hat, höchst interessant und aufschlussreich.

Für diese Studie habe ich die **Bewertungspassagen**, die Beurteilungen der Tänze durch die Juroren, also die Interaktionen zwischen Kandidaten, Jury und Moderator als zu analysierende Sendungsteile ausgewählt. Und zwar aus dem Grund, da ich aufgrund der Bewertungs- bzw. Kritik-Situation hier beste Voraussetzungen unterstelle, Verhaltensweisen bzw. Kommunikationsstile und Unterhaltungsgenerierung auffinden zu können.

In jenen Passagen wird die Geschicklichkeit, die Körperlichkeit der KandidatInnen versprachlicht und diskutiert (allgemein thematisiert, gelobt, getadelt usw.) und diese Äußerungen werden ggf. durch das anwesende Saalpublikum goutiert oder auch nicht. Der Ursprungs-Plan war, eine Etikette bzw. Interaktionsregeln der heutigen Zeit zu identifizieren.

Weil Interaktionen bzw. soziale Umgangsformen/ Handlungsweisen rituellen Charakter haben, habe ich mich mit Ritualforschung zu beschäftigt (z.B. Platvoet 1998; Wulf 2004a; Goffman 2006, 2005, 1986, 1996, 1973). Das Forschungsinteresse bewegte sich dann hin zu Körpersprache, Gesten, Gebärden und Mimik, was darauf zurückzuführen ist, dass ich mich zuerst auf die Bildebene des TV-Produkts konzentriert habe (zu diesem Thema siehe z.B. Bates/Cleese 2001; Argyle 1996).

Schlussendlich – und das ist der entscheidende Punkt – habe ich beschlossen, mich forschungstechnisch damit zu befassen, welche **Unterhaltungsangebote** in der Sendung geboten werden und welches **Humorverständnis** sich rekonstruieren lässt.

In dieser Diplomarbeit geht es folglich darum, unterhaltsame und lustige Inszenierungen aufzufinden und zu interpretieren. Es handelt sich also um eine Produktanalyse (vgl. Bohnsack

2009: 120 ff.), die nach den qualitativen methodologischen Prinzipien der dokumentarischen Videointerpretation verfasst wurde.

Zum Aufbau der Arbeit:

Im zweiten Kapitel stelle ich das **Format „Dancing Stars“** vor: der Sendungsablauf, die internationale Verbreitung, Bezüge zu anderen ähnlichen Formaten, Fakten zur Sendung sowie ein kurzer Abriss zum Gesellschaftstanz werden darin thematisiert.

Im dritten Kapitel stelle ich den Prozess zur **Konkretisierung des Erkenntnisinteresses und den Zugang zur Methode** dar.

Das vierte Kapitel stellt die **theoretischen Grundlagen der dokumentarischen Methode** vor (in der Reihenfolge Text-, Bild-, Videointerpretation).

Dann folgt im fünften Kapitel das konkrete **empirische Untersuchungsdesign**: eine Übersicht über das Analysematerial (fünf Bewertungspassagen), die Transkriptionsrichtlinien für Text- sowie Videomaterial sowie zwei Beispielinterpretationen, welche die methodischen Arbeitsschritte der Video- und der Bildinterpretation vorstellen.

Das sechste Kapitel ist das Kernstück dieser Diplomarbeit und behandelt die **Ergebnisse der Studie**: die **Interpretationen der Sequenzen mit Publikumsreaktionen**, sowie die **Unterhaltungs- bzw. Humortypik** im Überblick.

Das siebte Kapitel präsentiert eine **Zusammenfassung** der Ergebnisse, des Weiteren mache einen **Ausblick** auf mögliche an diese Studie anschließende Forschungsprojekte und stelle Zusammenhänge zu anderen, ähnlich gelagerten Untersuchungen her.

Kapitel acht beinhaltet das Literaturverzeichnis.

Im Anhang sind die vollständigen Transkripte der fünf untersuchten Passagen abgedruckt, sowie Abstract und Lebenslauf.

2. DAS FORMAT „DANCING STARS“

2.1. Zum Ablauf der Sendung:

2.1.1. Kurzfassung:

In einem „Ballroom“, einem elegant arrangierten Studio, tanzen vor Saalpublikum zwölf Tanzpaare (sechs weibliche und sechs männliche der österreichischen Öffentlichkeit bekannte Personen mit jeweils einem Profitanzpartner) um die Gunst der anwesenden (aus vier Personen bestehenden) Jury und um die des Publikums vor den TV-Geräten. Es geht darum, möglichst gut zu tanzen (hinsichtlich Jurywertung) und möglichst sympathisch zu wirken (damit die Rezipienten voten), und es damit in die nächste Runde zu schaffen, denn jede Woche scheidet ein Paar aus.

2.1.2. Der Sendungsablauf im Detail:

Am Beginn ertönt der Jingle der Show und die beiden Moderatoren kommen auf die Bühne. Sie versuchen sich an diversen leichteren Tanzschritten und begrüßen die Zuschauer, die Musiker und die Jury. Schließlich schreiten die Tanzpaare über eine riesige Treppe auf das Parkett herab, während die Moderatoren die Namen der KandidatInnen aufrufen. Nun folgt ein kurzes Geplänkel, bevor die Co-Moderatorin mit den Tanzpaaren in den Backstagebereich verschwindet.

Jetzt beginnt der eigentliche Teil, die Vorführung der neu erlernten Tänze: Das erste Paar steht bei der Co-Moderatorin, während eine aufgezeichnete Einspielung aus der Probenzeit des Paares auf einem Bildschirm gezeigt wird. Danach folgen noch Kommentare dazu (zwischen Co-Moderatorin und KandidatIn), bevor der Tanz präsentiert wird.

Hat das Paar ausgetanzt, wird es kurz vom Hauptmoderator nach Befindlichkeiten befragt. Dann fordert der Moderator einen ersten Juror zu einer Beurteilung auf, dann eine/n zweite/n. Diese **Bewertungspassagen** bieten nun Raum für kurze Streitgespräche, humorige Äußerungen, Pro und Kontra und natürlich Publikumsreaktionen. Die fünf Passagen, die ich untersucht habe, dauern im Schnitt etwa zwei Minuten. Manchmal werden in diesen Bewertungspassagen Personen aus dem (nahe der Tanzfläche sitzenden VIP-) Publikum, Verwandte oder Freunde des Kandidaten bzw. der Kandidatin, direkt angesprochen. Wenn die zwei Jurorenkommentare beendet sind, bewegt sich das Tanzpaar in den Backstagebereich, wo die Co-Moderatorin noch

ein paar Fragen stellt (bspw. über die Zufriedenheit mit der Leistung oder zur Meinung der Jurykommentare) und die restlichen Tanzpaare auf Sofas auf ihren Einsatz warten. Dann wird wieder an den Hauptmoderator übergeben, der die Juroren zur Benotung auffordert. Er verliest die Namen der Juroren, welche dann eine Tafel mit einer Zahl (Noten von eins bis 10; 10 ist die beste Wertung) hochhalten und auch ihre Wertung aussprechen. Es folgt ein Schnitt zum Paar, das sich noch kurz zur Gesamtwertung äußert, bevor das Ganze mit dem nächsten Kandidaten losgeht.

Haben alle Paare ausgetanzt, verliest der Hauptmoderator noch einmal die Wertungen der Kandidaten, welche nun in eine Reihung gebracht sind, und fordert das Fernseh-Publikum auf, für „ihren“ Kandidaten anzurufen bzw. zu voten, damit diese/r in die nächste Runde aufsteigen kann. De facto kann das Paar, das nach der Jurywertung an der ersten Stelle steht, auch mit Millionen von Anrufern nicht ausscheiden. Denn so funktioniert die Kombination aus Jury- und Publikumswertung. Alle anderen können jedoch ausscheiden, sofern sie die wenigsten Anrufe erhalten.

Nach einer kurzen Pause von etwa 15 Minuten, während derer der „Newsflash“ gezeigt wird und die Voting-Stimmen ausgezählt werden, geht es wieder weiter. Nochmals werden die Jurywertungen verlesen. Die Tanzpaare stehen nun alle in einer Reihe am Parkett, die beiden Moderatoren daneben. Danach werden Zusammenschnitte der vorher gezeigten Tänze auf der Leinwand vorgespielt, dabei ist immer auch das betroffene Paar während des Sehens der eigenen Leistung im Bild. Ist diese Rückschau beendet, wird mit Musik Spannung erzeugt, die Kamera fängt die (unruhigen, selbstsicheren, unsicheren, besorgten, usw.) Gesichter der Kandidaten ein. Nun überbringt ein Notar das beglaubigte Votingergebnis in einem Umschlag auf das Parkett und übergibt es der Moderation. Die beiden Moderatoren öffnen den Brief und kosten es aus, als einzige zu wissen, wer ausscheidet.

Dann werden der Reihe nach die Paarungen aufgerufen, die in die nächste Runde aufsteigen - bis nur noch zwei Paare übrig sind. Es wird betont, dass derjenige, der noch aufsteigen wird, nicht die wenigsten Anrufe hatte, sondern zufällig der Letzte ist. Nun wird weiter Spannung aufgebaut, die Moderatoren stellen sich zwischen die beiden Tanzpaare. Die Kandidaten werden gefragt, wie sie sich fühlen. Der Spannungsmoment wird ausgekostet. Dann wird der/diejenige aufgerufen, der/die in der Sendung verbleibt. Das „Siegerpaar“ verabschiedet sich vom Verlierer und begibt sich freudig zu den anderen, die es ebenfalls geschafft haben zu überzeugen. Ganz kurz wird einem Statement des Verlierers noch Zeit gegeben, dann ist die Show zu Ende. In der letzten Sendung wird dann im großen Finale ein „Dancing Star“ „gekrönt“.

2.2. Entwicklung und internationale Verbreitung des Formats:

„Dancing Stars“ ging im Jahre 2005 am 23. September erstmalig auf ORF 1 „on Air“. Jedes darauf folgende Jahr wurde eine Staffel ausgestrahlt. Am 6. März 2009 begann bereits die fünfte Staffel.

Neben der Anzahl an antretenden Tanzpaaren wurde von Staffel zu Staffel immer wieder etwas am Arrangement verändert: drei Juroren gehören zum fixen Personal, die vierte Position wird jedes Jahr neu besetzt. Die Nummer vier auf der Jurorenbank waren in dieser Reihenfolge: Dagmar Koller, Harald Serafin, Guggi Löwinger, Alfons Haider (wechselte einmalig von der Moderatoren- in die Jurorenrolle) und Klaus Eberhartinger (der Sieger der dritten Staffel stieg in der vierten zum Backstage-Moderator und in der fünften zum Juror auf).

Auch die Moderatorenpaarungen änderten sich: drei Staffeln lang änderte man nichts, dann wechselte (in der vierten Staffel) Alfons Haider in die Jury, Mirjam Weichselbraun wurde zur Hauptmoderatorin und Klaus Eberhartinger Co-Moderator. In der fünften Staffel blieb die Hauptmoderation gleich, aber Haider und Eberhartinger tauschten die Rollen.

„Dancing Stars“ ist eine nonfiktionale Unterhaltungs-Show, die das Publikum aktiv am Weitergang der Sendung teilhaben lässt: und zwar durch das Telefon- bzw. SMS-Voting, das erstmals bei den beiden ORF-Sendungen „Taxi Orange“ und „Starmania“ zum Einsatz gekommen ist. Komponenten der Show sind das Tanzen, die Unterhaltung, die Spannung am Ende der Sendung, das Mitfiebern.

Es ist eine Live-Sendung mit Doppelmoderation, KandidatInnen (nahezu ausschließlich österreichische Prominente), ProfitänzerInnen (die mit den Prominenten die Tanzpaare bilden), vierköpfiger Jury, Saalpublikum und Live-Orchester mit Gesang. Die Show gehört der non-fiktionalen Gattung „Show“ und innerhalb dieser dem Genre „Tanzshow“ an (vgl. Mikos 2001: 206).

Das Format wird vom Sender selbst folgendermaßen definiert: als "aufwendige Tanz-Show mit österreichischen Stars; fördert das Interesse des Publikums an körperlicher Betätigung.“ Der Unterhaltungsfaktor kommt in dieser Definition nicht zur Sprache; um genau diesen **Unterhaltungsaspekt** geht es in der hier vorliegenden Diplomarbeit.

Das Format wurde von der britischen BBC unter dem Titel „Strictly come Dancing“ kreiert, der ORF hat es mitsamt Konzept und Regeln übernommen. Auch in anderen Ländern ist das Format

höchst erfolgreich. „Dancing Stars“ ist zum Quotenhit des ORF geworden, jede Sendung (der ersten beiden Staffeln) verfolgten etwa 1,5 Mio. Zuschauer. Bei der Romy-Gala, die am 22. April 2006 in der Wiener Hofburg stattfand, erhielt „Dancing Stars“ den Spezialpreis für die erfolgreichste Show in der Geschichte des ORF.

Der Erfolg von „Dancing Stars“ schien sich auch auf andere Programmensecheidungen des ORF auszuwirken: aufgrund des anhaltenden Quotenerfolgs ist die Entscheidung für eine dritte Staffel eines weiteren ORF- Castingformats, „Starmania“, im Herbst 2006 gefallen (laut Standard und Kurier vom 24.4.06).

2.2.1. Das Original der BBC: „Strictly Come Dancing“

Angefangen hat der Erfolg der Fernsehshow 2004, als die BBC eine Tanzturniersendung aus dem Jahre 1949 überarbeitete und „Strictly Come Dancing“ erschuf. In diesem ersten Jahr ging die Show gleich zweimal auf Sendung. Das Format wurde für kolportierte 25 Millionen Pfund als Vorbild bereits in 25 Länder verkauft (vgl. TV Media 14/06: 24).

Im Ursprungsland England wurden die drei ersten „Strictly Come Dancing“- Staffeln auf BBC One von neun Millionen Briten verfolgt. Die erste Staffel begann im Mai 2004 und ab da verzeichneten die Tanzschulen ein gesteigertes Interesse an Tanzunterricht in der Bevölkerung: vor allem seit dem Sieg des Sportlers Darren Gough 2005 begannen sich auch männliche Briten für Tanz zu interessieren¹. Das Finale der sechsten Staffel fand am 20. Dezember 2008 statt. Die BBC brachte bzw. bringt die Show immer am Samstag- Abend.

2.2.2. Weitere internationale Beispiele:

In Amerika, wo im Jahr 2006 die zweite Staffel lief, ist mit 17 Millionen Sehern „Dancing With The Stars“ erfolgreich. Zum vierten Mal wurde 2006 in Australien ebenfalls in „*Dancing With The Stars*“ ein Dancing Star gesucht. In Italien gab es 2006 zwei Staffeln von „Ballando con le Stelle“, wo auch Comedyeinlagen zu sehen sind.

Weitere Länder mit Variationen der Show (in Klammern steht der Titel der Sendung in der jeweiligen Landessprache):

Dänemark („Vild med dans“), Finnland („Tanssii tähtien kanssa“), Irland („Celebrity Jigs and Reels“), Norwegen („skal vi danse“), Polen („Taniec z gwiazdami“), Portugal („Danca

¹ Vgl. http://www.bbc.co.uk/pressoffice/pressreleases/stories/2006/09_september/29/strictly_facts.shtml (25.6.09)

comigo”), Schweden (“Let’s Dance”), Spanien (“mira quien baila”), Südafrika (“strictly come dancing”)².

In Deutschland startete auf dem Privatsender RTL Anfang April 2006 das gleiche Format unter dem Titel „Let’s Dance“: Erstes Ausstrahlungsdatum dieser Show: Montag, 3. April 2006, 21.15 Uhr auf RTL. Die Moderation übernahmen Hape Kerkeling und Nazan Eckes. Die Moderation teilten sich die beiden genauso auf, wie dies bei den ersten Staffeln „Dancing Stars“ der Fall war: männlicher Hauptmoderator und weibliche Co-Moderatorin.

2.3. Ähnlichkeiten und Unterschiede zu anderen Casting-Formaten:

Die Gemeinsamkeit von Castingformaten wie etwa „Starmania“ (ORF), „Germanys next Topmodels“ (Pro7), „Austrias next Topmodels“ (Puls 4), „Deutschland sucht den Superstar“ (DSDS) (RTL), „Musical – Die Show“ (ORF), „Dancing on Ice“ (ITV1, RTL), „Dancing Stars“ und seinen internationalen Verwandten liegt darin begründet, dass mittels wöchentlichem **Wettbewerb** ein Sieger/ eine Siegerin ermittelt wird. KandidatInnen treten gegeneinander an, um in irgendeiner Tätigkeit besser zu sein als die anderen Mitwerber. Daneben gibt es eine Beurteilung von mehr oder weniger professionellen Juroren oder einer Jury und gegebenenfalls eine Benotung.

Des Weiteren ist die **Einbindung des Publikums** – sowohl räumlich im Studio als Saalpublikum als auch die Zuseher vor den Fernsehgeräten zuhause – in Form eines Mitspracherechts, wer in der Sendung bleiben darf und vorankommt, konstitutiv. Die Rezipienten werden mittels **Voting** dazu veranlasst, für meist teures Geld Anrufe zu tätigen oder Kurznachrichten zu schreiben, um dem „Star“ ihrer Wahl zum Aufsteigen in die nächste Runde zu verhelfen. Aufgrund dessen geht es in solchen TV-Formaten nie ausschließlich um das Können der KandidatInnen, sondern vor allem auch um **Sympathiewerte**, die es beim Publikum zu gewinnen gilt. So erklärt es sich auch, dass oftmals Personen, die laut Beurteilungen der Wertungsrichter eher schlecht gesungen/ getanzt usw. haben, trotzdem (noch) nicht aus der Sendung ausscheiden, sondern aufsteigen, weil das votende Publikum das so will. So kann es auch passieren, dass „Stars“, die mit einem Plattenvertrag aus Castingshows wie „Starmania“ und DSDS hervorgehen, sich dann am realen Musikmarkt kaum behaupten können und untergehen und wieder in der anonymen Versenkung verschwinden.

Der Umgangston bei DSDS (speziell von Dieter Bohlen) ist ein wesentlich rauerer, als dies bei vergleichbaren Shows des Fall ist. Ähnlich zu Stefan Raab von Pro7 (vgl. 7.1.) nimmt sich

² Vgl. http://de.wikipedia.org/wiki/Strictly_Come_Dancing (10.2.09)

Bohlen kein Blatt vor den Mund: er beschimpft die KandidatInnen, „macht sie zur Schnecke“ und stellt sie bloß. Seine Schimpftiraden lösen regelmäßige Diskussionen in den Medien aus, wurden zu seinem Markenzeichen. Das brachte neben allgemeiner Kritik auch saftige Geldstrafen für seinen Sender RTL ein (vgl. www.wienerzeitung.at³: 13. 2.08).

Im „Dancing Stars“-Forum auf der eigenen Homepage (insider.orf.at) war oft zu lesen, dass die Zuseher bemängeln, dass wieder einmal der oder die „Beste“ des Abends ausgeschieden ist. Darin zeigt sich, dass diejenigen, welche die besten Tanzperformances abliefern, keineswegs auch die Sympathischsten sein müssen und somit ergibt sich eine gewisse Offenheit des Ergebnisses, wer nun die meisten Punkte schlussendlich erhält. Somit geht es nicht rein ums Tanzen, sondern um Sympathie und auch **Schlagfertigkeit**, wenn es darum geht, mit **Kritik** fertig zu werden und ihr etwas entgegen zu setzen. Um Sympathien zu gewinnen, ist es daher vermutlich nicht von Nachteil, souverän auf Kritiken zu reagieren und **Humor** zu beweisen.

Der große (Quoten-)Erfolg von „Dancing Stars“ bewog den ORF zum Start einer neuen sehr ähnlichen Eigenproduktion: Im Winter 2007/2008 wurde die Freitagabend- Show „**Musical! – Die Show**“ ausgestrahlt. Sie wurde zudem vom selben Mann moderiert: Alfons Haider. Diese Sendung hat überdies eine große Übereinstimmung mit „**Starmania**“. Im Grunde ist „Musical – Die Show“ eine Abwandlung von „Starmania“ mit dem Schwerpunkt Musical. Sendeplatz war wie bei „Starmania“ und „Dancing Stars“ der Freitagabend in ORF1 ab 21.15 Uhr. Kandidaten traten gegeneinander an und performten Songs aus bekannten Musicals. Eine Jury (mit Alexander Goebel) gab eine Bewertung ab und mit dieser Bewertung gemeinsam entschied das Publikumsvoting über das Vorankommen der KandidatInnen in der Sendung. Die Ausstrahlung der ersten Show erfolgte am Freitag dem 23. November 2007. Der Aufbau dieser Sendung funktionierte genauso wie bei „Starmania“ und „Dancing Stars“: nach dem Hauptteil der Show, in dem die Kandidaten ihre Performances vorstellten, gab es nach der Unterbrechung durch den „Newsflash“ die Entscheidungsrunde ab 23.05 Uhr. Die Show konnte aber nicht an den Erfolg von „Dancing Stars“ anknüpfen: insgesamt sahen 3,3 Millionen ÖsterreicherInnen die gesamte und bisher einzige Staffel⁴.

Der Moderator von „Dancing Stars“ und „Musical- die Show“ – Alfons Haider – tritt selber in Musicals auf und hat nun mit dieser Sendung eine eigene Show (ohne Co-Moderation)

³ Vgl. <http://www.wienerzeitung.at/DesktopDefault.aspx?TabID=3956&Alias=wzo&cob=327596¤tpage=0> (13.2.08)

⁴ Vgl. <http://service.orf.at/programm/fernsehen/orf1/musical.html> (15.6.09)

bekommen, was sicherlich auch auf seinen Erfolg im Zusammenhang mit „Dancing Stars“ zurückzuführen ist. Alfons Haider ist auch abseits von im TV übertragenen Formaten bzw. Events ein beliebter Moderator: bei der Abschlußgala zur Wiener Buchwochen- bzw. Gratisbuch-Aktion 2007 im Rathaus fungierte er ebenfalls als Moderator.

Gemeinsam ist diesen drei oben besprochenen TV-Sendungen, dass sie live gesendet werden, die Anwesenheit von Saalpublikum, die Publikumseinbindung via Tele-Voting, der Wettstreit der KandidatInnen und eine Jury-Bewertung. Des Weiteren gehören die Aktivitäten, die in den Shows dargeboten werden, dem Kunst- und Kulturbereich an (Pop- Gesang, Gesellschaftstanz, Musical).

Ebenso werden diese drei ORF-Shows von renommierten und viel erprobten Moderatoren präsentiert: Arabella Kiesbauer (jahrelang Talkmasterin auf Pro7) und Alfons Haider. Co-Moderatorin Mirjam Weichselbraun könnte man als „aufsteigenden Stern“ beim ORF bezeichnen.

Nach demselben Prinzip wie das Tanzshow-Format funktionier(t)en folgende Shows im deutschen Fernsehen:

„**Stars auf Eis**“ (Pro7, 2006): Prominente und Profieiskunstläufer bilden Paare, die im Eiskunstlauf gegeneinander antreten. Es ist eine andere Variante von „Dancing Stars“, nicht am Parkett, sondern auf Eis. Zugpferd und Jurymitglied war dabei die erfolgreiche deutsche Eiskunstläuferin Katarina Witt. Diese Show ist eine weitere Entlehnung eines britischen Vorgängers, nämlich „Stars on Ice“ von der britischen ITV (Start 2006).

„**Dancing on Ice**“ (RTL, 2006): startete ein wenig früher als das Pendant auf Pro7. Die Show wurde moderiert von Mirjam Weichselbraun und Wayne Carpendale.

Mit den „**Container**“-**Formaten** wie „Big Brother“ (RTL2), „Taxi Orange“ und „Expedition Robinson“ (ORF) gemeinsam hat das Format „Dancing Stars“ die Einflussnahme bzw. Entscheidungsmacht der Rezipientinnen. Bei diesen „Real-Life-Soaps“ (Flicker 2001: 17) entscheidet rein das Publikumsvoting über den Verbleib in der Sendung bzw. über den Sieg. „Taxi Orange“ war die erste Sendung im ORF, bei der das Tele-Voting zum Einsatz kam (zu „Taxi Orange“ siehe Flicker 2001 und 2001a).

2.4. Daten zur zweiten Staffel „Dancing Stars“:

2.4.1. Der Sendeplatz:

Start der zweiten Staffel: 10. März 2006

Finale: 5. Mai 2006

Sender: ORF 1

Sendetag: Freitag

Sendungsuhrzeit: 21.10 Uhr, dann Werbeunterbrechung, danach „Die Entscheidung“

Wiederholung: Montag, 10.09 Uhr Dancing Stars

11.30 Uhr Dancing Stars: „Die Entscheidung“

Im Laufe der Staffeln wurde der Sendeplatz dann auf den Hauptabend (20.15 Uhr) vorverlegt.

2.4.2. Einschaltquoten:

Schon im Jahr 2005⁵ war das Finale der **ersten Staffel** „Dancing Stars“ am Unterhaltungssektor des ORF mit 1,545 Millionen Sehern hinter „Narrisch guat“ und der Opernballeröffnung an dritter Stelle der Hitliste. Bei Kindern landete das Finale (Information und Unterhaltung gesamt) an 15. Stelle. Nur ein „Dancing Stars“- Voting ist in den Top 30 bei den Männern vertreten: auf Platz 24. Bei den Frauen liegt dieses Voting an fünfter Stelle.

Das Finale der **zweiten Staffel** von 2006, aus der die in dieser Arbeit untersuchten Passagen stammen, kommt bei den Erwachsenen auf den 15. und 16. Platz. Bei den Kindern erreichte das Finale Platz 10. Bei den Männern ist die Show unter den Top 30 nicht vertreten, bei den Frauen jedoch an 9. und 10. Stelle.

Im Detail: Das Finale im Mai 2006 hatte 1,491 Millionen Seher, „Das Voting“ 1,480 Millionen⁶. Bis zur fünften Sendung (1,433 Mio. Seher) war jede Woche „Dancing Stars“ die meist gesehene Sendung des ORF (vgl. TV Media 16/06: 11). Die zweite Sendung sahen 1,344 Millionen Fernsehzuschauer (vgl. Kronen Zeitung 19.3.06: 76).

Bei der Erwachsenen landete das Voting des Finales der **dritten Staffel** von 2007 an fünfter Stelle, das Finale an 16. Stelle. Bei den Kindern ist es ebenfalls der fünfte Platz; bei den Männern nur der 24. Platz und bei den Frauen der vierte und der neunte Platz.

⁵ Die Angaben der Hitlisten-Quoten stammen von:
http://mediaresearch.orf.at/index2.htm?fernsehen/fernsehen_hitliste.htm (4.5.09)

⁶ <http://derstandard.at/?url=?id=2220583> (2.6.06)

Auch 2008, wo die **vierte Staffel** ausgestrahlt wurde, gelangte das „Dancing Stars“- Finale (trotz Fußball EM in Österreich und der Schweiz) in die Top Ten der ORF-Hitliste der Erwachsenen (Information und Unterhaltung gesamt): Platz sieben mit 1,463 Millionen Zusehern⁷. Bei Kindern zwischen 3 und 11 Jahren liegt das Finale sogar an vierter Stelle. Bei Männern (ab 12 Jahren) scheint „Dancing Stars“ in den gesamten Top 30 nicht auf! Bei den Frauen liegt das Finale an zweiter Stelle und ist mit einer weiteren Sendung auf Platz sechs vertreten.

Erst die vorerst letzte und **fünfte Staffel** von 2009 erreichte die Million Seher nie! Ein Grund hierfür – neben möglichen Abnutzungserscheinungen – könnte sein, dass in dieser Staffel zwei Kandidaten vertreten waren, die eine abgeschlossene Tanzausbildung haben. Einer dieser beiden war der Sieger der „Musical“- Show des ORF. Diese Tatsache ist im Hinblick auf die restlichen (bisherigen) Nicht-Tänzer erstens unfair und führt zweitens das Prinzip der Show ad absurdum. Denn es sollten ja Laien ausgebildet werden und miteinander konkurrieren. Möglicherweise konnte der ORF keine anderen Prominenten zum Antreten motivieren, aber das kann nur vermutet werden. Jedenfalls ist eine einstweilige Pause des Formats bereits beschlossene Sache.

2.4.3. Mitwirkende vor und hinter der Kamera:

Mitwirkende vor der Kamera:

Moderation: Alfons Haider (Hauptmoderator) und Mirjam Weichselbraun (Co-Moderatorin).

KandidatInnen: Andreas Goldberger (mit Julia Polai), Edi Finger Jr. (mit Nicole Kuntner), Hans-Georg Heinke (mit Elke Gehrsitz), Nicole Beutler (mit Balasz Ekker), Simone Stelzer (mit Alexander Kreissl), Gerda Rogers (mit Andy Kainz), Gregor Bloeb (mit Michaela Heintzinger), Barbara Karlich (mit Alexander Zaglmaier), Manuel Ortega (mit Kelly Kainz), Ulrike Beimbold (mit Manfred Zehender).

Jury: Thomas Schäfer-Elmayer, Nicole Burns-Hansen, Harald Serafin, Hannes Nedbal.

ProfitärerInnen: Andy Kainz, Kelly Kainz, Michaela Heintzinger, Alexander Kreissl, Alexander Zaglmaier, Julia Polai, Nicole Kuntner, Manfred Zehender, Elke Gehrsitz, Balász Ekker.

Orchester mit SängerInnen

Saalpublikum

Mitwirkende hinter der Kamera:

Die ORF-Programmdirektion hatte Reinhard Scolik inne. Regie führte Kurt Pongratz, der auch die ORF-Großproduktion „Musikantenstadl“ leitet. Die musikalische Leitung übernahm Thomas Rabitsch. Er ist auch der Gründer des „Dancing Stars“-Orchesters, er zeichnete auch für die musikalische Leitung beim Casting-Format „Starmania“ verantwortlich. Die musikalische Bandbreite umfasst Klassiker, Filmmusik und aktuelle Hits; die Schwierigkeit dabei ist, dass der Turniertanz vorgeschriebene Tempi sowie eine fixe Länge von 90 Sekunden hat, somit müssen die Musikstücke den Tänzen angepasst werden (vgl. ORF Nachlese Edition 2009: 33).

Dodo Roscic war in der ORF-Programmentwicklung für „Dancing Stars“ verantwortlich (vgl. www.extradienst.at: 5.3.06)⁸.

Ganz zu Beginn meiner Untersuchung, noch vor der Erhebung des Materials, habe ich mich darum bemüht, den Untersuchungsgegenstand „Dancing Stars“ vor Ort zu erschließen, das Feld kennen zu lernen, mir Eindrücke zu verschaffen. Zu diesem Zeitpunkt war alles an der Sendung von Interesse, ein konkretes Forschungsinteresse noch nicht existent. Also organisierte ich je einen Besuch einer Generalprobe und einer Finalshow. Im Sinne der teilnehmenden Beobachtung habe ich meine Eindrücke des Erlebten in Form einer dichten Beschreibung notiert, um mich mit den „Bedingungen des Forschungsfeldes“ (Przyborski/ Wohlrab-Sahr 2008: 54) vertraut zu machen und Einblicke in die Handlungspraxis zu gewinnen.

Als Teil des Saalpublikums, dessen Aktivitäten für meine Studie höchst relevant sind, konnte ich die Stimmung und Atmosphäre, die vor Ort herrschten, für mich erlebbar machen.

Auf diesem Wege danke ich der netten Dame vom ORF, dass sie mir zwei Karten für eine Finalshow zukommen hat lassen.

2.4.4. Erlebnisberichte einer Generalprobe und einer Finalshow:

Das im Saal anwesende Publikum setzt sich zusammen aus zahlenden Zuschauern (oder Gewinnern von Freikarten) auf den aufsteigenden Rängen und VIP-Gästen, die mittels Freikartenkontingent - das jede/n KandidatIn erhält – von den Kandidaten eingeladen werden. Diese VIP-Gäste sind räumlich anders positioniert als die zahlenden „Normal-Zuseher“: sie sitzen rechts und links des Parketts an kleinen Tischen. Damit werden mehrere Zwecke erfüllt:

⁸ Vgl. http://www.extradienst.at/jaos/page/main_heute.tmpl?article_id=17225&offset=0 (5.3.06)

einerseits können diverse Prominente bzw. bekannte Gesichter besser gefilmt werden und andererseits haben die KandidatInnen ihre ganz persönlichen Fans in ihrer Nähe bzw. im Blickfeld. Somit ist es leichter möglich, enge Verwandte der KandidatInnen auf den Bildschirm zu bringen, wenn ihre Reaktion auf Bewertungen interessant erscheint.

Erlebnisbericht der Generalprobe vom 20. April 2006:

Die Gruppe der Teilnehmer an der Führung besteht aus etwa 90 Personen. Im ORF-Backstagebereich (mit Shop) bezahlt man den Eintritt: 10 Euro pro Person, für Mitglieder bei insider.orf.at gibt es einen Rabatt von 10 Prozent. Man erhält ein Fanpackage mit einer kleinen Diskokugel, einem Feuerzeug, Frischezuckerln, Autogrammkarten, einen Backstage-Block und einen Backstage-Anstecker.

17.00 Uhr: Es meldet sich eine junge Dame, Frau Zapfel, zu Wort: die Gruppe sei zu groß, weshalb sie in drei Gruppen aufgeteilt wird. Ich bin in der ersten Gruppe dabei. Wir gehen sofort ins Studio, da die Generalprobe eben begonnen hat. Wir nehmen auf dem Rang Platz.

Die Jury ist nicht da, stattdessen sitzen vier andere Personen an ihrem Platz, welche die sie vertreten, alle Paaren bekommen 31 Punkte. Wir erfahren: Die Original-Jury kommt immer erst am Freitag zur Finalshow dazu, damit sie nicht beeinflusst wird, die Show noch nicht kennt, und keine Präferenzen entwickeln kann. Die vier Ersatz- Personen sitzen deswegen dort, damit der Kameramann weiß, wie lange er wo drauf bleiben muss.

Fernando, der Verantwortliche für die Choreografien, bzw. deren Fernsehschirmtauglichkeit, sitzt vor der Tanzfläche unter dem Rang und beobachtet die Paare beim Tanzen. Eine riesige Kamera auf einer Art Kran befindet sich am Rang oben, und wird gelegentlich ausgefahren, sie liefert Bilder des gesamten Ballrooms von vorne bzw. leicht oben. Es hängen insgesamt sieben prunkvolle Luster von der Decke. Eine große Diskokugel schwebt gegenüber der Jury über den Tischen und der Tanzfläche, sie wird zeitweise aus dem Blickfeld in die Höhe gezogen. Die Techniker bzw. deren Bildschirme sind unter dem Rang bzw. zwischen Tanzfläche und Rang platziert.

Die Zuschaltungen aus dem Backstagebereich mit Co-Moderatorin Mirjam bzw. den aufgezeichneten Einschaltungen aus der Probenzeit sieht man auf einer Leinwand oberhalb des Orchesters. Im konkreten Fall sehen wir aber die Einschaltungen der letzten Sendung, die neuen werden noch nicht „verraten“.

Es gibt eine Bodenkamera, die auf einer Schiene rund um das Parkett zum Einsatz kommt. Alle Tische und Stühle rechts und links der Tanzfläche sind mit weißem Stoff überzogen. Die Treppe, über die die Paare am Anfang der Sendung herunterkommen, besteht aus 17 Stufen. Die

Kulissen („Opernwände“), die links und rechts der Tanzfläche platziert sind, sind etwa 30 Zentimeter dick. Die Säulen der Kulisse und die Wände selber bestehen aus Leuchtkörpern, die die Farbe wechseln. Während der Performances filmt ein Kameramann zeitweise mit einer „Körperkamera“ direkt auf der Tanzfläche, ganz nah bei dem tanzenden Paar. Die Musikvergabe erscheint ungerecht! Hits und total Unbekanntes kommen vor.

Bei einem Tanz von Hans-Georg Heinke blinkt alles: die Säulen, die Treppen, die äußeren Wände hinter den Tischen und die Umrandung der Tanzfläche (nur dieses eine Mal während der gesamten Probe). Kandidat Gregor Bloeb und Profitänzerin Michaela Heinzinger, die in der Show der Vorwoche ausgeschieden sind, tauchen etwas zu spät auf, sie sitzen neben der Jury. Bei Kandidatin Nicole Beutler kommt die Krankkamera zweimal zum Einsatz.

Alfons Haider meint, dass acht Millionen T-Shirts mit Serafins beliebtem Standard- Spruch „Wunderbar“ bedruckt wurden. Er kostet es aus, Späßchen zu machen („war das gerade die Rumba?“) und verspricht sich andauernd. Ein „Running Gag“ zieht sich durch die gesamte Generalprobe: „Herr Schäfer-Elmayer, haben Sie nicht ein Buch geschrieben?“. Etwa zehn Mal stellt Alfons dem Elmayer- Double diese Frage. Die Antwort lautet stets: „Früh übt sich – und es ist nie zu spät“ (so lautet der Titel des Buches). Alle Pointen schreibt Alfons selber, er hat ein grobes Konzept seiner Moderation, ist aber live auf Sendung flexibel und nicht alles, was er bei der Generalprobe sagt, wird auch am Freitag in der Sendung vorkommen.

Kandidatin Simone Stelzer und Tänzer Alex Kreissl sind das erste Paar, das einen zweiten Tanz vorführt. Bei Kandidat Andi Goldberger und Julia Polai kommt es zu einer Unterbrechung während des zweiten Tanzes, infolge derer sie Gregor Bloeb und Michaela Heintzinger freudig begrüßen. Bei der Performance von Andi und Julia springt Andi Julia auf den Arm und sie hält ihn eine Zeit lang! Gott sei Dank ist Andi so schwächling!

Kandidat Manuel Ortega sitzt eine Zeit lang bei Gregor und Michaela und unterhält sich mit ihnen. Als die Tänze beendet sind, spricht Alfons uns Zuschauer an, fragt, woher wir stammen, und dankt uns: wir wären ein gutes Publikum gewesen und sollen am Freitag zur Sendung ORF 1 einschalten. Alfons wirkt die ganze Zeit über sehr locker und entspannt, tänzelt zwischendurch auch einmal ein bisschen herum. Mirjam spart sich die tatsächlichen Backstagefragen an die Paare nach ihrer Performance für Freitag auf.

Alfons fällt keine Überleitung von Michael Jackson, den er im Zusammenhang mit Goldbergers Performance angesprochen hat, zu Harald Serafin ein. Mal sehen, wie er das Problem löst. Andi Goldberger hat nämlich versprochen, einen „Michael Jackson- Move“ am Freitag gekonnter durchzuführen. Um 18.30 Uhr war die Generalprobe vorbei.

Erlebnisbericht der 6. Finalsendung vom 21. April 2006:

Zwischen 19.15 Uhr und 19.45 Uhr müssen die Eintrittskarten im Backstagebereich des ORF-Zentrums am Küniglberg abgeholt werden. Einlass ins Studio ist um 20.00 Uhr, Warm-UP: 20.30 Uhr, Beginn der Live-Sendung: 21.00 Uhr, Dauer bis ca. 23.00 Uhr. Kindern unter 16 Jahren ist der Zutritt zum Studio untersagt (es war trotzdem die Tochter von Richard und Christina Lugner anwesend, ebenso ein kleines Mädchen, das Stefano Bernadin aus der ersten Staffel begleitete). Es wird darum gebeten, keine Transparente mit ins Studio zu nehmen. Es gibt einen Dresscode: Abendkleidung (wurde nicht von allen beherzigt), keine klein karierten oder gestreiften Kleidungsstücke (das sieht am Bildschirm nicht gut aus)! Alle elektronischen Geräte müssen abgeschaltet sein, sonst könnten sie die Kameras stören. Fotografieren ist während der Sendung untersagt, danach ist es erlaubt. Fünf Minuten nach Ende der Sendung, in denen die offiziellen Fotos gemacht werden, darf das Publikum auf die Tanzfläche um etwa Fotos mit „seinem Star“ zu machen oder ein Autogramm abzuholen.

Es sind ziemlich viele Leute anwesend. Junge Frauen gehen mit Flyers und „Tanzmaus“-Schlüsselanhängern zum Verkauf umher („Tanzmaus“ war der Spitzname von Marika Lichter, der Siegerin der ersten Staffel). Niemand kauft welche.

Um 20.30 Uhr ertönt eine Glocke, damit sich alle ins Studio begeben. Dann gibt der ehemalige Moderator der ORF- Sendung „Money Maker“ Instruktionen ans Saalpublikum: in freundlicher Art macht er klar, dass der Erfolg der Sendung, bzw. das Weiterkommen der Prominenten, davon abhängt, wie gut die Stimmung im Saal ist. Deshalb sollen wir so viel Getöse von uns geben, wie möglich. Das wird dann auch gleich ausprobiert: wir sollen klatschen, rufen, trampeln. Auch ein kräftiges Buhen ist erwünscht, wenn die Jury etwas zu kritisch ist. Das wird ebenfalls geübt. Dann werden Standing Ovationen geprobt, Alfons und Mirjam dirigieren uns dabei. Die Moderatoren erklären auch, dass wir sie so betrachten sollen, als sähen wir sie zum ersten Mal, und es wäre gut, wenn sie uns auch irgendwie sympathisch wären; Mirjam spricht auch die Nervosität ihrerseits sowie der Kandidaten besonders zu Anfang der Sendung an. Wir sollen den Kandidaten zeigen, dass wir sie gern haben. Wir wurden auch dazu angewiesen, dass, wenn man bemerkt, dass eine Kamera auf einen gerichtet ist, man immer lachen bzw. lächeln soll.

Es sind mehr als 400 Leute an der Produktion der Sendung beteiligt. Es ist eine reine Live-Sendung, bis auf die aufgezeichneten Zuspielungen der Tanzproben, die vor jedem Tanz gezeigt werden.

Wir werden nun von offiziell begrüßt. Dann tritt eine Sängerin des Ensembles auf die Bühne vor das Orchester und singt einige Titel. Das Orchester wirkt live stärker als auf dem Bildschirm, ist viel lauter, der Bass bringt den Boden zum Vibrieren. Danach wird jeder einzelne Musiker des Orchesters vorgestellt, und derjenige spielt ein kurzes Solo.

Links neben der Kulisse hängt eine Leinwand, damit man vom Rang aus das Geschehen besser verfolgen kann. Über Lautsprecher ertönt die Stimme des Regisseurs, die erklärt, dass „wir“ 1,5 Millionen Zuseher vor den Bildschirmen haben und uns bemühen sollen, Stimmung zu machen. Dann zählt er einen Countdown bis zum tatsächlichen Beginn der Show, wo tosender Applaus gefragt ist. Am Anfang der Sendung fällt kurzzeitig Alfons Mikrophon aus.

Es sind zahlreiche prominente Gäste anwesend: Christina Sprenger von „Soko Kitzbühel“, die Familie Lugner, Gerry Kessler, Marika Lichter (Siegerin der ersten Staffel), Stefano Bernadin (aus der ersten Staffel) mit Kind, Moderatorin Barbara Rett mit ihrem Mann, Politikerin Susanne Riess-Passer, Gregor Bloeb und Michaela Heintzinger (die in der fünften Sendung ausgeschieden sind), der bereits ausgeschiedene Edi Finger Junior, Profitänzer Andy Kainz, ...

Nachdem alle Tänze präsentiert sind, gibt es eine kurze Pause. Vor der Entscheidung (während der Werbepause) ertönt noch einmal eine Instruktion des Regisseurs: Der Anfangsapplaus darf nicht allzu laut sein, damit man Alfons verstehen kann, während er noch einmal die Wertungspunkte der KandidatInnen verliest.

Dann folgt die Entscheidung, die Spannung steigt. Ein Notar bringt einen Umschlag, in dem das Votingergebnis steht, zu den Moderatoren. Sie wissen nun, wer das Publikum nicht auf seine Seite ziehen konnte. Jetzt werden Kurzzusammenschnitte der zuvor performten Tänze gezeigt und dann der Reihe nach die KandidatInnen, abwechselnd von Mirjam und Alfons, verlesen, die es in die nächste Runde geschafft haben. Bis nur noch zwei Paare übrig sind. Mit verschiedenen Hinauszögerungstechniken – wie erneuten Rückschauen und Nachfragen, wie die Befindlichkeit in diesem kritischen Moment ist- wird die Spannung bis zur Unerträglichkeit gesteigert. Dann erfolgt die Auflösung. Das Paar, das weiterkommt, freut sich erleichtert. Nachdem nun klar ist, dass Simone Stelzer die Sendung verlässt, erklingt tosender Applaus. Simone wird von den übrigen Kandidaten verabschiedet und äußert noch ein paar Worte zu dieser finalen Entscheidung. Dann werden die Presse-Fotos geschossen, eine Durchsage macht darauf aufmerksam, dass das Publikum diese wenigen Minuten noch abwarten soll, bevor es das Parkett „stürmt“, was es dann auch tut. Manche Zuseher bleiben noch eine Weile sitzen, um die Atmosphäre auf sich wirken zu lassen. Beim Verlassen des ORF-Studios bekommen wir noch eine CD von Alfons Haider geschenkt.

2.5. Berichterstattung und Online-Community:

Einige Beispiele für die Vermarktung der KandidatInnen:

Der ORF zahlt den Prominenten unterschiedlich hohe Summen für ihre Teilnahme an der Show, denn sie werden ja eine Zeit lang vom Markt genommen. Während der Probenzeit sind die Prominenten teilweise auch bei vielen diversen Veranstaltungen zugegen. Zum Beispiel fand am 25.3.2006 in der Salzburgarena die Österreichische Staatsmeisterschaft in den Lateinamerikanischen Tänzen statt, deren Höhepunkt ein Showauftritt von Sänger Manuel Ortega war (vgl. Die Ganze Woche 12/06: 16). Ortega erschien ebenso wie Tanz-Kollegin Barbara Karlich am 20.3.2006 bei der CD-Präsentation von Alfons Haider (vgl. ORF-Teletext 21.3.06: 107). Auch in den „Seitenblicke Gourmet“ auf ORF2 vom 22. Februar 2006 war Manuel Ortega zu sehen. Konkurrent Andreas Goldberger fuhr samt Tanzpartnerin Julia Polai am 17. März 2006 gleich nach der Sendung und die ganze Nacht durch zu einem Skifliegen nach Planica in Slowenien, das er am folgenden Tag für den ORF kommentierte. Ein Tanz im Schnee vor der Schanze war ein Muss (vgl. Kronen Zeitung 19.3.06: 67). Sportreporter Edi Finger Jr. hingegen moderierte die Kür zur Miss Burgenland (News 11/06: 202). Die Moderatorin Mirjam Weichselbraun war bspw. am 11.3. 2006 in Innsbruck bei der Wok-Weltmeisterschaft von Pro7-Moderator Stefan Raab zugegen (www.tirol.com: 12.3.06).

Regelmäßige Berichterstattung über die Show:

Im Fernsehen: „Willkommen Österreich“ (ORF2), „Seitenblicke“ (ORF2), „Thema“ (ORF2), „Caffee Puls“ (Pro7 Österreich).

In Tageszeitungen: nahezu alle tagesaktuellen Zeitungen.

In Zeitschriften: NEWS, TV-Media, Die Ganze Woche TV-Dabei, TV-Woche, Seitenblicke, ORF-Nachlese.

Im Radio: v.a. Ö3.

Im Internet: <http://insider.orf.at>, www.orf.at, www.networld.at, www.krone.at, <http://derstandard.at>, www.kurier.at, www.diepresse.com, www.vienna.at, www.nachrichten.at, www.kleinezeitung.at, www.tirol.com, www.ballroom.at (Homepage von Alexander Kreissl und Christina Auer), www.simone.at (Simone Stelzers Homepage), www.edifinger.at (Homepage von Edi Finger Jr.), www.tsc-braunau.at (Homepage der Tanzschule Braunau von Nicole Kuntner und Alexander Zaglmaier), www.andyandkelly.com (Homepage von Andy und Kelly Kainz), www.the-dance-floor.com (Homepage von Michaela Heintzinger und Manfred

Zehender), www.tsc-international.at (Homepage vom Tanzsportclub International und Elke Gehrsitz), www.seitenblicke.at.

Erweitertes Angebot im Online-Bereich: auf www.krone.at und www.kleinezeitung.at kann man abstimmen, wer als nächstes ausscheiden soll. Dazu gibt es auf beiden Homepages Foren für registrierte Nutzer. Auf www.networld.at gibt es ebenfalls ein Forum.

2.5.1. Die ORF- Homepage zur Sendung: <http://insider.orf.at/>

Im Rahmen eines trimedialen Angebots hat der ORF diese Plattform online gestellt. Die Homepage wurde von der zweiten zur dritten Staffel umgebaut: das zuvor rege benutzte Forum gibt es nicht mehr. Ein neues Spiel wird angeboten: „Glamour-Fotograf“: bei online gestellten Tanzszenen aus den jeweiligen Sendungen soll man mit einer interaktiven Kamera scharfe Fotos schießen, gewinnen kann man eine Kamera. Gleich geblieben ist das Online-Angebot in Bezug auf die Möglichkeit, den „Dancing-Stars“-Jingle als Handy-Klingelton herunter zu laden und auch eine Tanzstunde mit einem ausgeschiedenen Profitänzer kann wieder gewonnen werden.

Ein Zuschauerinterview mit dem jeweils ausgeschiedenen Tanzpaar gibt es nach wie vor, aber ohne der Möglichkeit, als User am eigenen PC mitzudiskutieren. Auf der Homepage ist dieses Interview dann zu lesen. Tickets zur Generalprobe und zur Sendung kann man ebenfalls gewinnen. Neu ist der Punkt „Fernandos Woche Backstage“. Fernando ist der Choreograph der ganzen Truppe, mit ihm werden auch die Gruppentänze einstudiert: er stellt hier Fotos online, die er im Laufe der Sendungen gemacht hat.

Andere Informationen sind auf die Seite tv.orf.at verlegt worden:

Die Unterpunkte dieser Site sind:

„Info + Show“: zum Beispiel Informationen über die Teilnehmer: Portraits der Prominenten und der Tänzer. Des Weiteren sind hier nun Informationen über das Orchester, über die einzelnen Sendungen, über die Regeln der Show, die Voting-Nummern, die Wertung, die Moderatoren, über die getanzten Tänze und die Jurymitglieder abrufbar.

„Probenraum“: „Exklusive Backstageberichte“ über das Training.

„Videos + Fotos“: Videos der Tänze und der Specials (gesangliche Einlagen von jeweils zwei Kandidaten aus vergangenen „Starmania“- Staffeln). Videos von diversen Aktivitäten der Tanzpaare (z.B. Auftritt in „Willkommen Österreich“, „Seitenblicke“, Tiergartenbesuch, Pressekonferenz, etc.).

„Insiderspecials“: Die oben genannten Komponenten der ORF-Insider-Webseite.

2.6. Der Gesellschaftstanz:

Da die Sendungskomponente Tanz in „Dancing Stars“ die tragende Rolle spielt, darf ein kurzer Überblick über die Entwicklung und Verbreitung des Gesellschaftstanzes nicht fehlen.

Tanz allgemein wird definiert als „regelmäßige, rhythmische Körperbewegung zu Musik- oder Geräuschbegleitung“ (Lidmila 1991: 11). Schon die Naturvölker praktizierten eine Vielzahl an Tänzen: etliche Erntetänze, Tänze an die Sterne und Götter, Tänze zum Wechsel der Jahreszeiten, Jagdtänze, Zauber- und Beschwörungstänze, Verehrungs- und Versöhnungstänze nach der Jagd, Totentänze, Kriegstänze, Fruchtbarkeitstänze und erotische Tänze.

Österreich nahm sich bis ins 19. Jahrhundert vor allem die französischen Ballfeste zum Vorbild. Mit dem 19. Jahrhundert startete der Aufstieg des Wiener Walzers. Die Wiener Bälle, gekennzeichnet von Fröhlichkeit, Leichtigkeit und nicht so höfischer Steife, hatten schon damals einen legendären Ruf. Auch heute noch ist der Wiener Opernball der bekannteste Ball der Welt. Österreichs Bälle haben ihren Ursprung im reichen Burgund des 15. Jahrhunderts. Durch die Verbindung von Maria von Burgund und Maximilian I. von Habsburg wurden Gesellschaftsregeln und Hofzeremoniell der Habsburger stark geprägt.

Ende des 18. beziehungsweise im 19. Jahrhundert drängten sich Bälle und Kostümfeste über die Grenzen des Hofes hinaus und so entstand der Gesellschaftstanz. Am Hof zelebrierte der Adel eher steife Quadrillen, im Gegensatz dazu vergnügte sich das „gemeine“ Volk mit lustigen Bauerntänzen, wie zum Beispiel dem Landler, dem Walzer oder der Polka. Auch Adlige begannen, sich für außerhökische Feste zu begeistern. Walzer und Polka erlebten bald den Aufstieg zu Gesellschaftstänzen (vgl. Schäfer-Elmayer 2006: 334).

In den USA entstanden durch die Mischung der Einwanderungsgruppen neue Formen des Gesellschaftstanzes wie dem Square Dance und der Steeptanz. Nach dem ersten Tangoturnier in Nizza 1907 brach in ganz Europa das Tangofieber aus. Es folgte die Etablierung von Foxtrott, Quickstepp, Charleston, Rumba und Samba und auch Cha-Cha-Cha.

In den fünfziger Jahren wurde der Rock ´n´ Roll populär; In den sechziger Jahren etablierte sich der Twist, und somit eine Tanzart, bei der man den Tanzpartner nicht berührte. In den folgenden zwei Jahrzehnten tanzte man wieder mit dem Partner: zum Beispiel beim Hustle, der zu Disko- und Rockmusik getanzt wurde. In Europa verbreitete sich Mitte der achtziger Jahre der in den USA unter farbigen Straßenkindern entstandene Breakdance, der durch akrobatische und roboterartige Bewegungen gekennzeichnet ist.

In England gibt es die „Imperial Society of Teachers of Dancing“, der Dachverband aller Tanzlehrer der Welt. Jedes Land ist Mitglied und hat ein Mitspracherecht bei der Gestaltung des „Welttanzprogrammes“. Dahinter steht die Idee, dass es früher oft Probleme beim Tanzen gab, wenn die Tanzpartner nicht dieselbe Tanzschule besucht hatten. Ziel dabei ist eine weltweite harmonische Tanzbewegung zu gewährleisten. Laut Schäfer-Elmayer ist der Gesellschaftstanz aber mehr als nur eine Folge von Tanzschritten, er ist auch eine Möglichkeit zu einer Kommunikation, die einem Nichttänzer lebenslang verborgen bleibt (vgl. Schäfer-Elmayer 2006: 335). Tanzen ist ein tiefes Bedürfnis aller Völker, unabhängig von ihrem kulturellen und entwicklungsgeschichtlichen Standard. Das Vergnügen ist die Hauptsache beim modernen Gesellschaftstanz (vgl. ebd. 2006: 184).

Mehr zur *Wiener Tanzkultur* im Speziellen siehe Schlinke 1997, zum *Ball Fink* 1996, zu *Tanz und Ritual* Nürnberger 2001.

2.6.1. Die Tanzschule Elmayer:

Diese Tanzschule ist eine Institution auf diesem Gebiet in Österreich und da der Leiter höchstpersönlich in der „Dancing Stars“- Jury sitzt, lohnt es sich, einen kurzen Blick auf die traditionelle Tanzschule zu werfen.

Die Geschichte der Tanzschule Elmayer⁹:

- 1919 Gründung der Tanzschule Elmayer durch Rittmeister Willy Elmayer-Vestenbrugg in den ehemaligen Stallungen des Palais Pallavicini.
- 1957 Erscheinen des Buches "Gutes Benehmen wieder gefragt" von Willy Elmayer.
- 1959 Erscheinen des Buches "Früh übt sich" von Willy Elmayer.
- 1966 Erscheinen des Buches "Vom Sattel zum Tanzparkett" von Willy Elmayer.
- 1966 Tod des Gründers.
- 1967 Neue Leitung: Dipl. Arch. Nora und Dkfm. Diether Schäfer-Elmayer und Direktor Robert Hysek.
- 1969 Erscheinen des Buches "Der Elmayer - gutes Benehmen immer gefragt" von Nora und Diether Schäfer-Elmayer.
- 1987 Dkfm. Thomas Schäfer-Elmayer tritt an die Stelle seiner Eltern.
- 1991 Erscheinen des Buches "Der Elmayer - gutes Benehmen gefragt" von Thomas Schäfer-Elmayer.
- 1992 Erscheinen des Buches "Zwischenmenschliches" von Nora und Diether Schäfer-Elmayer.
- 1993 Direktor Rudolf Peschke tritt an die Stelle von Direktor Robert Hysek.
- 2000 Erscheinen der überarbeiteten Version des Buches "Der Elmayer - gutes Benehmen gefragt" von Thomas Schäfer-Elmayer.
- 2006 Erscheinen des Buches "Früh übt sich ... und es ist nie zu spät" von Thomas Schäfer-Elmayer.

2007 erschienen zwei weitere Bücher von Schäfer-Elmayer: „Der Business Elmayer“ und „Der kleine Elmayer“.

⁹ Quelle der Übersicht: http://www.elmayer.com/deutsch/ts_geschichte.asp (11.12.2006)

Die immer wiederkehrenden Veröffentlichungen neuer Bücher zum Thema gutes Benehmen zeigen, dass diese Thematik nicht an Aktualität verloren hat.

2.6.2. Die Tänze der Show:

Die in der Show dargebotenen Tänze, sowohl Standard- als auch lateinamerikanische Tänze (nach Reglement des Welttanzprogramms), sind folgende:

Standardtänze:

1. Wiener Walzer
2. Langsamer Walzer
3. Tango
4. Slowfox
5. Quickstepp

Lateinamerikanische Tänze:

1. Rumba
2. Cha-Cha-Cha
3. Samba
4. Jive
5. Paso Doble

Auf der Homepage zur Sendung (insider.orf.at: 16.3.06)¹⁰ war nachzulesen, worauf die Juroren bei ihrer Bewertung achten und Wert legen. Diese Informationen sollen den Zuschauern zuhause helfen, die Bewertungen nachvollziehen zu können und selber Nachschau zu halten, auch wenn ihnen nie alle Details auffallen werden.

Hannes Nedbal ist seit 18 Jahren internationaler Wertungsrichter für Turniertanz, er achtet besonders auf die Beinarbeit der Tänzer. Er ist der einzige professionelle Juror aller Staffeln.

Beim Auftritt eines Paares achtet Nedbal zuerst auf den Gesamteindruck und die Körpersprache.

Bei einer Profiwertung wird das Styling nicht benotet, aber trotzdem ist „jeder Auftritt auch eine Einheit aus Musik, Kleidung und Tanzschritten“ (ebd.).

Folgende Grundregel wurde ebenfalls online veröffentlicht:

„Dancing Stars‘ ist ein professioneller Wettbewerb. Von daher ist klar: Es gibt fixe Richtlinien, die für alle Teilnehmenden gelten. Regelverstöße werden streng geahndet.

Die Spielregeln im Detail

Regel Nummer eins gilt für die Standardtänze und lautet: Die Paare dürfen sich nur am Beginn und am Ende ihrer Darbietung loslassen. Für ausnahmslos alle Tänze gilt: Die Paare müssen zumindest eine Zehe immer am Boden haben. Es liegt in der Entscheidung des Tanzpaares, dieses Reglement zu beachten. Falls eine dieser Tanzregeln nicht eingehalten wird, muss die Jury dies in ihre Wertung einfließen lassen.

Strenge Prüfung durch die Jury

Die Jury vergewissert sich, dass die Paare die erforderlichen Schritte ausführen, dass der Wettkampf ernst genommen wird und glaubwürdig erscheint.“ (insider.orf.at: 27.2.06)¹¹

¹⁰ insider.orf.at Menüpunkt „Info & Rules“, Titel des Beitrags: „Zeigt her eure Füße“ (16.3.06)

¹¹ insider.orf.at Menüpunkt „Info & Rules“, Titel des Beitrags: „Auf die Zehe kommt es an“ (27.2.06)

Aus dieser Grundregel geht hervor, dass der Wettbewerbsgedanke zählt und dass von den KandidatInnen gefordert wird, ernsthaft und glaubwürdig gegeneinander um den Sieg zu kämpfen. Die Teilnahme an der Sendung im Modus Jux und Tollerei ist nicht erwünscht.

3. ERKENNTNISINTERESSE UND ZUGANG ZUR METHODE:

Die konkrete Zielsetzung der vorliegenden Arbeit war die Beantwortung der Fragen, welche **Unterhaltungsangebote** in der Sendung geboten werden und welches **Humorverständnis** sich rekonstruieren lässt. In dieser Diplomarbeit wurden die Unterhaltungsangebote, die das TV-Produkt „Dancing Stars“ anbietet, identifiziert und interpretiert. Die Frage, wie in Bewertungen von Experten des guten Benehmens unterhaltsam gelobt oder kritisiert und darauf reagiert wird, war forschungsleitend. Ebenso wie die Fragen, wie die Herstellung von lustigen/ unterhaltsamen Sequenzen vonstatten geht, welcher modus operandi dabei feststellbar ist und wie sich die Protagonisten inszenieren. Das Endergebnis der Arbeit war die Erstellung einer **Unterhaltungs- bzw. Humortypik**.

Mit dem Wissen, dass die dokumentarische Videointerpretation eine Herausforderung werden wird, und selbständig adaptiert werden muss, habe ich mich in dieses Experiment gestürzt. Das Erkenntnisinteresse und die methodologische Vorgangsweise haben sich während des Forschungsprozesses stetig verändert. Zum einen gab es Startschwierigkeiten aus dem Umstand heraus, dass die dokumentarische Videointerpretation noch nicht ausgereift bzw. damals überhaupt noch nicht in Form von Literatur greifbar war.

Lediglich ein Thesenblatt, das bei einem Workshop in Magdeburg entstanden ist, hatte ich als grobe Vorlage. Ich begann also, mich der Methode anhand der dokumentarischen Bildanalyse zu nähern. Zu diesem Zeitpunkt hatte sich das Erkenntnisinteresse bereits zu Interaktionsritualen hinbewegt und sich eher auf der Bildebene abgespielt (welche verbalen und nonverbalen Interaktionsrituale kommen in den Bewertungspassagen vor?). Von Interesse waren Körpersprache, Mimik und Gesten.

Die **Auswahl der Passagen** erfolgte in der Art und Weise, dass ich solche ausgewählt habe, in denen vorrangig kritisiert und nicht gelobt wird. Davon versprach ich mir eine breitere Fülle an Verhaltens- bzw. Reaktionsweisen, als bei ausschließlich lobenden Beurteilungen. Von der gesamten Datenbasis (alle Folgen der zweiten Staffel) suchte ich zwei Passagen aus, wobei ich der Annahme war, dass diese zwei genügend Aufschluss geben würden (dies waren die Passagen „Edi und Niki“ und „Hans und Elke“).

Zu allererst interpretierte ich ein **Szenenfoto** der Jury, das in der Berichterstattung über die Sendung verwendet wurde (vgl. 5.4.). Danach wagte ich mich an die **Transkripterstellung**. Hierfür wurde das Material im DVD-Format in ein PC-Programm (Video2Foto) eingespeist und in Einzelbildfolgen umgewandelt. Pro Sekunde wurde ein Einzelbild (Fotogramm) erstellt. Diese

Fotogramme wurden wiederum verkleinert und in eine Video-Transkript-Vorlage eingefügt, die ich von Stefan Hampl zur Verfügung gestellt bekam. Nachdem ich Haupt- und Nebenmotive¹² eruiert habe, wählte ich einzelne Fotogramme aus, um sie zu interpretieren. Die Auswahl erfolgte so, dass ich darauf geachtet habe, solche Motive zu wählen, dass darauf Emotionen, Gesten und Gebärden, differenzierte Mimiken zu sehen sind.

Nach der Durchführung dieser Bildinterpretationen fügte ich die Textkomponente – gesprochene Sprache der Protagonisten und Publikumsreaktionen – in die Transkripte ein. So, wie es die dokumentarische Methode vorsieht, war nun die **formulierende Interpretation** an der Reihe (vgl. 5.3.2.). Dies bedeutete die erste große Schwierigkeit: so, wie die formulierende Interpretation für Gruppendiskussionen oder Einzelinterviews seit über 20 Jahren erprobt ist (z.B. Przyborski 2004: 80 f.; Bohnsack 2007: 220 f.), wird sie dem Video-Material – das ja eine Kombination aus Bild und Text ist – nicht gerecht. Die anfangs auf diese altbekannte Weise angefertigte formulierende Interpretation habe ich aus diesem Grund wieder verworfen. Bei einem Methoden-Workshop an der Otto-von-Guericke Universität in Magdeburg im Februar 2008, bei dem Material meiner Studie im Rahmen einer Forschungswerkstatt diskutiert wurde, kam mir der zündende Gedanke für eine geeignetere Version, die ich dann auch realisiert habe (vgl. 5.3.2.). Diese Art der Erstellung einer formulierenden Interpretation hat den Vorteil, dass auf einen Blick all das, was filmisch passiert, ersichtlich ist: das sind die drei Ebenen Ton/ Text, Bild und Montage/ Bildmischung. Dadurch braucht man zum Verständnis der formulierenden Interpretation nicht zusätzlich das Transkript begutachten. Bohnsack/ Hampl (Bohnsack 2009: 222 ff.) schlagen zwar vor, für die Text/ Ton-Interpretation im Rahmen der Videointerpretation die altbewährte Form der formulierenden Interpretation zu verwenden und das Texttranskript gesondert zu erstellen (statt Zeilennummern wird der Timecode eingefügt: vgl. ebd. 223 ff.). Ich jedoch bevorzuge meine Variante, da so alle Komponenten übersichtlich vereint sind. Somit kann man während der Textinterpretation ohne Weiteres Bezüge zur Bildebene herstellen, ohne dass man das Transkript zur Hand nehmen muss.

Als die **Textinterpretation** in Produktion war, wurde ersichtlich, dass diese zwei Passagen nicht aussagekräftig genug sind und mehr Material transkribiert werden muss. Also nahm ich die Passagen „Andi und Julia“, „Nicole und Balasz“ und „Simone und Alex“ hinzu. Zu diesem Zeitpunkt war das Erkenntnisinteresse schon ein anderes: **Wie wird in den Bewertungspassagen unterhaltsam kritisiert und gelobt und wie wird darauf reagiert?** Was

¹² Hauptmotive sind jene Einstellungen, die am häufigsten (in Sekunden) vorkommen. Nebenmotive wiederum jene Einstellungen, die weniger oft zu sehen sind. Bohnsack spricht von Fotogrammen, die Haupt- und Nebensequenzen repräsentieren (vgl. 2009: 175).

als lustig bzw. unterhaltsam gewertet wird, ergibt sich aus den Reaktionen des anwesenden Saalpublikums. Als es an die Auswahl dieser zusätzlichen Passagen ging, war ich der Meinung, dass in einer Passage („Nicole und Balasz“), in der ausschließlich gelobt wird, keine unterhaltsamen Sequenzen zustande kommen können. Das hat sich nicht bewahrheitet.

In jeder untersuchten Passage kommen unterhaltsame, lustige Situationen vor. Dies ist an den Reaktionen des im Saal anwesenden Publikums zu erkennen, das *keine* Anweisungen zum Klatschen oder Jubeln etc. bekommt (vgl. 2.4.4.). Es wurden in dieser Diplomarbeit auch „intendiert scherzhafte Äußerungen“ (Coser 1996: 99) berücksichtigt, wenn auf diese *nicht* mit Lachen oder Klatschen o.Ä. reagiert wird, um in einer komparativen Analyse feststellen zu können, was sie von solchen Äußerungen unterscheidet, bei denen gelacht o.Ä. wird.

Durch das Erkenntnisinteresse ist die Ausgangs- oder Basistypik festgesetzt, bei der die Konstruktion einer Typologie beginnt (vgl. Bohnsack/ Nentwig-Gesemann/ Nohl (2001): 237; vgl. Przyborski/ Wohlrab-Sahr 2008: 297). Für die hier vorliegende Arbeit bedeutet das, dass die **Basistypik die Unterhaltung/ der Humor** ist. In allen Passagen wird gelacht, geklatscht oder Ähnliches. Es gibt keine einzige Bewertungspassage, in der kein Lachen bzw. Gelächter vorkommt. Die rekonstruierten Typen sind also **Humor- bzw. Unterhaltungstypen**, denen wiederum verschiedene Modi der Herstellung von Unterhaltung/ Humor zugehören.

Da das Erkenntnisinteresse vom anfänglichen Fokus auf der Bildebene auf die Ton/ Text-Ebene gewandert ist, habe ich bei den drei „nachnominierten“ Passagen („Andi und Julia“, „Simone und Alex“ und „Nicole und Balasz“) keine Bildinterpretationen mehr angefertigt. Bei Sequenzen, die in die komparative Analyse und in die Typik eingeflossen sind, habe ich da, wo Bildanalysen vorhanden waren, diese angeschlossen und in Beziehung zur Textinterpretation gesetzt. Da ich im gesamten Forschungsprozess Methodisches immer wieder adaptieren musste, ist das unplanmäßige Weglassen der Bildinterpretationen meines Erachtens kein Manko, sondern auf das Erkenntnisinteresse zugeschnitten und beeinträchtigt die Ergebnisse meiner Studie nicht.

4. THEORETISCHE GRUNDLAGEN:

Für die Interpretation und Auswertung meines Materials habe ich mich für die **dokumentarische Methode** (nach Ralf Bohnsack) entschieden, also für einen qualitativen, rekonstruktiven Forschungsansatz. Es war mit Sicherheit sinnvoll, offen an dieses Thema heranzugehen, das heißt ohne vorgefertigte Hypothesen oder Kategorien (wie bei einem quantitativen Ansatz), weil so die Möglichkeit gegeben ist, Aspekte zu entdecken, die durch Hypothesengenerierung höchstwahrscheinlich unberücksichtigt bleiben würden.

In diesem Diplomarbeitsprojekt kommt eine Methode zur Anwendung, die derzeit noch in der Entwicklung steht (u.a. durch Stefan Hampl, Aglaja Przyborski, Ralf Bohnsack) und noch kaum erprobt ist (vgl. Bohnsack 2009: 23): nämlich die **dokumentarische Videointerpretation**. Es ist dies eine Weiterentwicklung der Bildinterpretation auf Basis der dokumentarischen Methode, aufbauend auf die methodologischen und forschungspraktischen Arbeiten von den Kunsthistorikern Erwin Panofsky (Ikonologie, vgl. Panofsky 2006) und Max Imdahl (Ikonik, vgl. 1994 und 1996), welche die dokumentarische Methode für die Bildinterpretation fruchtbar gemacht hat.

In Bezug auf die Anwendung der dokumentarischen Videointerpretation stieß ich auf folgende Studie: Wie Monika Wagner-Willi in ihrer Untersuchung „Videoanalyse des Schulalltags. Die dokumentarische Interpretation schulischer Übergangsrituale“ (Göhlich/ Wagner-Willi 2001: 119) darstellt, konnte (auch) sie bei der videogestützten Beobachtung, die sie anwendete, (noch) nicht auf vorhandene Methoden der Auswertung (im Gegensatz zu textinterpretativen Verfahren) zurückgreifen. In Wagner-Willis Untersuchung ging es um „Mikrorituale alltäglicher Übergänge“ (ebd.) im Schulkontext. Das methodische „Problem“ wurde aber durch Angleichung an das vorhandene empirische Material bewerkstelligt (vgl. Wagner-Willi 2004: 139). Auf der bildlichen Ebene wurden einzelne Standbilder aus dem filmischen Material detailliert analysiert, wie es Monika Wagner Willi auch für zukünftige Projekte vorgeschlagen hat (vgl. ebd. 140).

4.1. Die dokumentarische Methode

Der Analyserahmen dieser Methode steht auf der Basis der Arbeit von Karl Mannheim (1980 und 1964), der Phänomenologie, der Ethnomethodologie und der Arbeiten der angewandten Sprachwissenschaft und der Kunstgeschichte (Panofsky/ Imdahl, siehe auch 4.2.) (vgl. Przyborski/ Wohlrab-Sahr 2008: 44 f.).

Ihr Ansatz ist ein erkenntnis- und wissenschaftstheoretischer, „der stark in Handlungspraxis und Kollektivität verankert ist (ebd.: 271). Es wird in der Interpretation zwischen immanentem/kommunikativ generalisiertem Sinngehalt und konjunktivem/ dokumentarischem Sinngehalt unterschieden (vgl. ebd.).

Mannheims Schriften zur „dokumentarischen Methode der Interpretation“ wurden durch die Entwicklung des Gruppendiskussionsverfahrens Ende der 1980er Jahre von Ralf Bohnsack zum fruchtbaren Boden für die Anwendung in der empirischen Sozialwissenschaft (vgl. ebd.). Von Anfang an wurde mit einer Methodentriangulation – Gruppendiskussion, teilnehmende Beobachtung und biografisches Interview – operiert. Das sind auch die klassischen Erhebungsarten der dokumentarischen Methode. Die dokumentarische Bildinterpretation hat sich nun bereits etabliert und wurde und wird für die Erarbeitung der dokumentarischen Videointerpretation verwendet (vgl. ebd. 274).

Zur Forschungspraxis der dokumentarischen Methode gehört, dass die Arbeitsschritte einer Untersuchung selbst erst im Forschungsprozess ausgearbeitet werden: es ist somit eine rekonstruktive Verfahrensweise (vgl. Bohnsack 2007: 32). Der wichtigere Aspekt von „rekonstruktiv“ ist, dass die Beziehung der Forscherin zum Untersuchungsgegenstand rekonstruktiv ist: in der Interpretation geht es um die Rekonstruktion von **kollektiven Orientierungen** (vgl. Bohnsack 2007: 32 f.).

Die dokumentarische Methode fragt nicht nach dem **Was** der sozialen Welt (das wäre ein objektivistischer Zugang), oder dem **Warum** und **Wozu** (das wäre eine subjektivistische Zugangsweise), sondern steht dazwischen – zwischen objektiv und subjektiv (vgl. Przyborski/Wohlrab-Sahr 2008 274 f.):

„Sie unterscheidet vielmehr zwischen der im Erleben verankerten Herstellung von Wirklichkeit, dem **handlungspraktischen Wissen** [Hervorhebung im Original] einerseits, und **kommunikativ generalisiertem Wissen**, das uns in der Regel in begrifflich explizierter Form zur Verfügung steht, andererseits. Es geht also um das inkorporierte Erfahrungswissen, um habitualisierte Praktiken, den Habitus.“ (Przyborski/Wohlrab-Sahr 2008: 275).

Das heißt, die dokumentarische Methode stellt die Frage nach dem **Wie: wie wird soziale Realität hergestellt** (vgl. ebd. und Bohnsack 2001: 227). Panofsky (1989: 22) nannte die Frage nach dem WIE, welche die ikonologische Interpretation kennzeichnet, die Frage nach dem „modus operandi“ (Bohnsack 2001: 228). „Nicht das ‚Was‘ eines objektiven Sinns, sondern das ‚Daß‘ und das ‚Wie‘ wird von dominierender Wichtigkeit“ (Bohnsack 2001: 227), sagte Mannheim 1964; er schuf die erste umfassende Begründung einer Beobachterhaltung in den Sozialwissenschaften, die auch heute noch erkenntnistheoretischen Ansprüchen gerecht wird.

Diese Beobachterhaltung bezieht sich auf die **Standortgebundenheit** der Forschenden. Wenn soziale Phänomene interpretiert werden, geschieht dies immer mit den eigenen Erfahrungswerten, den Handlungspraxen, welche die Forscher besitzen. Das ist jedoch kein Manko der Methodik, sondern wird systematisch von der dokumentarischen Methode einbezogen. Ein wichtiger Punkt der Interpretation ist das Abwägen und Vergleichen von empirischen „Fällen“: die **komparative Analyse** ist das Zentrum der Interpretation. Und umso mehr Fälle einbezogen werden, desto „tiefer sind die theoretischen Abstraktionen im empirischen Material verankert“ (Przyborski/ Wohlrab-Sahr 2008: 276).

Im Falle der vorliegenden Arbeit habe ich zu diesem Zwecke auch Sequenzen in die Analyse einfließen lassen, bei denen es zu keinen Lach- oder Beifall-Reaktionen kommt. Auf diese Weise ist es möglich, Sequenzen gleichen Typs aber mit unterschiedlichen Wirkungen in einer komparativen Analyse zu vergleichen und damit zu interessanten Vergleichsmöglichkeiten zu kommen. Es ist nämlich sehr interessant und wichtig, festzustellen, wie ein Unterhaltungs- bzw. Humoreffekt hergestellt wird und wie es nicht gelingt.

Es zeigt sich, dass die Typenbildung nicht nur eine komparative Interpretation von Fällen (hier: Sequenzen), die zum Typus gehören voraussetzt, sondern auch von Fällen (Sequenzen), die als Vergleichshorizonte herangezogen werden (vgl. Bohnsack 2001: 236).

Neben der Standortverbundenheit ist die Konzeption des **handlungspraktischen Wissens** eine weitere Besonderheit der dokumentarischen Methode: sie hebt auf **kollektive Wissensbestände** ab (vgl. Przyborski/ Wohlrab-Sahr 2008: 277). Bei Mannheim heißt es „konjunktives Wissen“ und „konjunktiver Erfahrungsraum“ (Mannheim 1980: 207 zit. nach Przyborski/ Wohlrab-Sahr 2008: 277). Dieses kollektive Wissen liegt jedem individuellen Wissen zugrunde (vgl. ebd.).

Das wichtigste Prinzip in allen Interpretationsschritten ist die Unterscheidung zwischen dem immanenten und dem dokumentarischen Sinngehalt: der **immanente Sinngehalt** lässt sich unabhängig von seinem Entstehungshintergrund leicht als wahr oder falsch auf seine Richtigkeit prüfen; der **dokumentarische Sinngehalt** (oder Dokumentsinn) hat jedoch den „soziokulturellen Entstehungszusammenhang“ im Blick (ebd. 278). Dieser Unterscheidung zwischen immanentem und dokumentarischem Sinngehalt trägt die dokumentarische Methode in allen ihren Variationen (Text-, Bild- und auch Videointerpretation) Rechnung, indem immer die getrennten Interpretationsschritte „formulierende Interpretation“ (das Was) und „reflektierende Interpretation“ (das Wie) durchgeführt werden. Für die Textinterpretation bedeutet das, dass die Forscherin stets zuerst in eigenen Begriffen das re-formuliert, *was* von den Untersuchten gesagt wurde (ohne Vorgriffe auf eine Interpretation zu machen), bevor rekonstruiert wird, *wie* es gesagt wurde. Dasselbe gilt für die Bildinterpretation: zuerst muss auf der vor-ikonographischen

Ebene (vgl. 4.2.) beschrieben werden, was auf dem Bild zu sehen ist, bevor es an die Interpretation geht.

Um sich mit dem Dokumentsinn auseinandersetzen zu können, muss der Geltungscharakter von Phänomenen eingeklammert werden: das heißt, ob etwas wahr, falsch, richtig oder rechtens ist, ist nicht relevant. Faktische Wahrheit und normative Richtigkeit verlieren ihre Bedeutung und dies ist ein methodologisches Prinzip der dokumentarischen Methode (vgl. Przyborski/ Wohlrab-Sahr 2008: 278).

Ziel (m)einer dokumentarisch ausgewerteten Untersuchung ist die Typenbildung: dabei ist die Mehrdimensionalität der praxeologischen Typenbildung ein zentrales Merkmal: Generalisierungen des Typus werden erst „im Kontext einer mehrdimensional konstruierten Typologie möglich“ (Bohnsack 2001: 226).

4.2. Zur dokumentarischen Bildinterpretation:

Die ikonographisch- ikonische Interpretation nach Panofsky und Imdahl:

Zur Differenzierung zwischen dem *was* dargestellt und dem *wie* die Darstellung hergestellt wird nannte Mannheim wie gesagt den „immanenten“ und den „dokumentarischen“ Sinngehalt. Wie bei der dokumentarischen Textinterpretation wird bei der Bildanalyse formulierend (was) und reflektierend (wie) interpretiert.

Die formulierende Bildinterpretation:

Auf der Ebene des „Was“ (Thema/ Sujet der Darstellung), also des immanenten Sinngehalts, unterscheidet Panofsky noch einmal zwischen einer primären und einer sekundären Ebene. Auf der primären (**vor-ikonographischen**) Ebene geht es darum, alles, was auf dem Bild zu sehen ist, zu benennen, ohne Vorgriffe auf eine Interpretation zu machen, auf der sekundären (**ikonographischen**) Ebene werden „Typen von Handlungen und Typen von Akteuren“ (Bohnsack 2003: 88) konstruiert beziehungsweise Um-Zu- Motive unterstellt. Als Beispiel dazu nennt Panofsky Folgendes: seinen Hut ziehen, um zu grüßen.

Diese zwei Analyseschritte der Ikonographie sind sehr verschieden zu einer Interpretation, die das „Wie“, den *modus operandi*, im Blick hat (vgl. Bohnsack 2003: 89). Panofskys Phänomensinn kann man in zwei Richtungen hin analysieren: Am Beispiel eines im Bild dargestellten Schreis folgendermaßen: auf der einen Seite hat diese Gebärde (der Schrei) eine codierte Bedeutung: ein Mensch schreit um Hilfe. Der Phänomensinn „hat also eine generalisierbare, von den je besonderen Erlebnissen der Beteiligten abhebbare, eine

institutionalisierte oder codierte Bedeutung“ (Bohnsack 2003: 91), auch kommunikativ-generalisierte Bedeutung genannt. Andererseits hat der Phänomensinn einen Ausdrucksgehalt: der Schrei als Ausdruck von Schmerz und Verzweiflung, dies ist die dokumentarische beziehungsweise konjunktive Bedeutung, also der Dokumentsinn.

Die reflektierende Bildinterpretation:

Mit Imdahls **Ikonik** lässt sich nun in weiterer Folge die Formalstruktur eines Bildes rekonstruieren, sie erfasst ausschließlich den modus operandi. Bestimmend hierfür sind die perspektivische Projektion (Variation von Perspektive und Raumkonzeption), die szenische Choreographie und die planimetrische Komposition (vgl. Bohnsack 2003: 96).

Die **planimetrische Komposition** ist Grundlage für das „sehende Sehen“, sie geht nur vom Bildfeld aus und ist der erste Analyseschritt einer Bildinterpretation. Sie ist auf die Totalität des im Bild Dargestellten ausgerichtet, also auf „die einzelnen Bildwerte durch Größe, Form, Richtung und Lokalisierung im Bildfeld“ (Imdahl 1996: 21), die auf das Bildformat Bezug nehmen und dessen Organisationsform bilden. Das bedeutet für die sozialwissenschaftliche Interpretation im Fall von sozialen oder interaktiven Szenerien, „dass die AnalyseEinstellung damit von vornherein auf die soziale Bezogenheit, auf das soziale System, den kollektiven Zusammenhang, das Milieu und nicht auf die individuellen Akteure gerichtet ist“ (Bohnsack 2001: 81). Bei der **perspektivischen Projektion** geht es um die Rekonstruktion von Räumlichkeit und Körperlichkeit, zum Beispiel um die Achsenperspektivität oder Fluchtpunkte. Im Zuge der **szenischen Choreographie** liegt das Verhältnis der Figuren zueinander (Position im Raum, Blicke, Gebärden) im Blickfeld der Analyse.

Ikonologisch-ikonische Interpretation: Vor allem die Ikonik ist laut Bohnsack gut dafür geeignet, im Zuge der dokumentarischen Interpretation von Sinnstrukturen Aufschlüsse zu geben „über soziale Szenerien, soziale Strukturen und kollektive Zusammenhänge in ihren Widersprüchlichkeiten bzw. >Übergegensätzlichkeiten<“ (Bohnsack 2003: 105). Nicht nur der ikonische, auch der „ikonologische Sinn konstituiert sich in *komparativer Analyse*“ (Bohnsack 2001: 82) (unter Rückgriff auf den empirischen Vergleichshorizont bzw. -fall). Bei thematischen oder ikonografischen Gemeinsamkeiten entspricht das dem „konstitutiven Prinzip des Kontrasts in der Gemeinsamkeit“ (ebd.) der dokumentarischen Methode und deren Typenbildung.

Zur *dokumentarischen Bildinterpretation* siehe auch Bohnsack 2009, zu *exemplarischen Bildanalysen* Bohnsack 2007 und 2003a; zu *Ikonologie/ Ikonik* Panofsky 2006, Imdahl 1994 und 1996, zu *Bild und Habitus* Michel 2006, zu *Bild und Text* Friebertshäuser/ von Felden/ Schäffer 2007.

4.3. Die dokumentarische Videointerpretation:

Sie stellt eine Kombination aus dokumentarischer Text- und Bildinterpretation dar und ergänzt dies mit filmischen Analyseschritten. Die dokumentarische Videointerpretation wurde hauptsächlich verwendet, um eigens hergestelltes Video- bzw. Filmmaterial, das zusätzlich zur teilnehmenden Beobachtung oder anderen methodischen Vorgangsweisen aufgenommen wurde, zu interpretieren (vgl. Wagner-Willi 2004 und Göhlich/ Wagner-Wille 2001). Erst Stefan Hampl (2008) hat die dokumentarische Videointerpretation in seiner Studie zu einer Spezial-Sendungsreihe von „TV total“ mit Stefan Raab umgesetzt (vgl. Bohnsack 2009: 177 ff.).

Ich habe die Kombination von Bild- und Textinterpretation so gelöst, dass ich auf der Bildebene mit **Bildinterpretationen** begonnen habe, dann wurde eine **formulierende Interpretation** erstellt, welche dem Dokument „Film“/ Video Rechnung trägt, indem dabei nicht nur der Text erfasst wird, sondern auch das Bild und die Bildmischung (Montage) (vgl. 5.3.2). Der nächste Analyseschritt ist die **reflektierende Interpretation** des Textes. Aufgrund der Veränderung des Erkenntnisinteresses auf mehr Textbezogenheit hin, wurden für drei der fünf untersuchten Passagen keine Bildanalysen mehr erstellt. Trotzdem habe ich die vorhandenen Bildanalysen eingebaut und stellenweise mit in die Interpretation einbezogen (vgl. Kapitel 6).

5. UNTERSUCHUNGSDESIGN

5.1. Übersicht über das Analysematerial

Das untersuchte Datenmaterial besteht aus den folgenden fünf Bewertungspassagen aus der zweiten Staffel „Dancing Stars“ aus dem Jahr 2006. Den Grund für die Beschränkung auf die zweite Staffel lieferte die Verfügbarkeit. Alle diese Shows waren auf VHS vorhanden.

Edi und Niki	Hans und Elke	Andi und Julia	Simone und Alex	Nicole und Balasz
0:00:00 – 0:02:28	0:00:00 – 0:01:44	0:00:00 – 0:01:48	0:00:00 – 0:01:59	0:00:00 – 0:01:24

5.2. Transkriptionsrichtlinien TiQ und MoViQ:

Ich führe nun ausschließlich jene Richtlinien des **Transkriptionssystems TiQ**¹³ (Przyborski 2004: 331f; Bohnsack 2007: 235) an, die zum Verständnis meiner Video-Transkripte vonnöten sind (Überlappungszeichen, wie sie in Transkripten von Gruppendiskussionen verwendet werden, fehlen bspw.):

(.)	Pause bis zu einer Sekunde
(2)	Anzahl der Sekunden, die eine Pause dauert
<u>Power</u>	betont gesprochen
Nein	laut gesprochen
°nein°	leise gesprochen
.	stark sinkende Intonation
?	stark steigende Intonation
,	schwach steigende Intonation
f- für	Verschleifung
Ja::	Dehnung, die Anzahl der Doppelpunkte entspricht der Länge der Dehnung
(im Engeren)	schwer verständliche Äußerung
()	unverständliche Äußerung
((klatscht))	parasprachliche, non-verbale Aktion
@und@	lachend gesprochen
@(.)@	kurzes Auflachen
@(3)@	drei Sekunden dauerndes Lachen

Bei Transkripten von zum Beispiel Gruppendiskussionen werden die Namen der TeilnehmerInnen, sowie Ortsangaben maskiert (vgl. Przyborski 2004: 334), um die Anonymität

¹³ TiQ: Talk in Qualitative Social Research

zu gewährleisten. Aus platzsparenden Gründen habe ich in den Transkripten ebenfalls die Namen maskiert: der erste Buchstabe ist dabei der Anfangsbuchstabe des Vor- oder Nachnamens der betreffenden Person, das nachfolgende kleine „m“ oder „f“ steht für deren Geschlecht (maskulin/ feminin). Die Entscheidung, welche Personen mit Vor- und welche mit Nachnamen bezeichnet werden, habe ich nach der Praxis der Sendung getroffen. Die KandidatInnen sowie die Moderatoren werden mit Vornamen, die Juroren eher mit Nachnamen angesprochen. Bei den Doppelnamen Schäfer-Elmayer und Hans-Georg habe ich Kürzungen vorgenommen: mit Elmayer (aufgrund der Bekanntheit des Namens) und Hans werden die beiden bezeichnet.

MoViQ¹⁴ ist das Transkriptionssystem, mit dem Film- bzw. Videomaterial für eine rekonstruktive Auswertung in eine adäquate Form gebracht wird. Es wurde von Przyborski und Hampl auf der Basis von Gesprächstranskripten entwickelt (vgl. Przyborski/ Wohlrab-Sahr 2008: 169 ff.).

Wie viele Bilder pro Zeiteinheit gewählt werden, hängt vom Erkenntnisinteresse ab und davon, wie schnell bzw. „actionreich“ das filmisch Dargestellte verläuft. Bei meinem Material war es ausreichend, **ein Bild pro Sekunde** zu erfassen. Das hängt damit zusammen, dass nicht viele Bewegungen in den Passagen passieren, die abgebildeten Personen stehen/ sitzen eher statisch an ihren Plätzen. Hätte ich zum Beispiel die Tänze selbst als Zentrum des Erkenntnisinteresses analysiert, wären mit Sicherheit mehr Bilder pro Sekunde und somit eine feinere Auflösung vonnöten gewesen, um die schnellen Bewegungen zu erfassen (zum Beispiel mit einem Bild pro halber Sekunde).

Das Transkriptionssystem ist so aufgebaut, dass auf einen Blick Timecode (TC), Bildinhalt, Sprache und Intonation derselben, sowie Musik und Geräusche erfasst werden können. Für alle diese Komponenten ist je eine Zeile vorgesehen. Da in meinem Material nur ein einziges Mal Musik eingesetzt wird, wurde diese Zeile mit einer Ausnahme entfernt.

Die oberste Zeile gibt den Zeitpunkt/ Timecode an. Darunter befindet sich die Bildzeile. Es folgen die Zeilen des Sprechers bzw. der Sprecher zu diesem Zeitpunkt. Den unteren Abschluß bildet die Geräusch-Zeile, in der die Publikumsreaktionen (wie Applaus, Gejohle/ Geschrei/ Gelächter/ Auflachen) verzeichnet sind. Ist diese Zeile leer, ist ersichtlich, dass das Publikum ruhig ist. Sprechgeschwindigkeiten sind an einer Dehnung oder Verschmälerung der Schrift zu erkennen.

¹⁴ MoViQ: Movies and Videos in Qualitative Social Research

Bevor man sich mit dem Transkript, wie gerade erläutert, beschäftigt, ist das DVD-Material technisch zu adaptieren: Die ersten beiden Transkripte habe ich mithilfe des Programms „Video2Foto“ erstellt, die restlichen mit dem Programm „VirtualDub MPEG“¹⁵. Der technische Vorgang funktioniert folgendermaßen: die DVD-Datei wird ins Programm eingespeist, dann muss entschieden werden, wie viele Bilder man pro Zeiteinheit benötigt. Ich wählte ein Bild pro Sekunde. Dann erstellt das Programm die Einzelbilder (Stills/ Fotogramme), die dann noch in die gewünschte Größe für das Transkript gebracht werden müssen (im besten Fall geschieht dies automatisiert). Dann müssen die einzelnen Bilder (vorerst noch) manuell in das leere Transkript eingefügt werden, bevor mit dem Einsetzen der restlichen Zeilen begonnen werden kann. Für die Bildanalysen habe ich einzelne Fotogramme aus den Transkripten ausgewählt.

5.3. Beispielinterpretation

Wie folgendes Beispiel wurden die insgesamt fünf Bewertungspassagen interpretiert. Die nachfolgende Sequenz habe ich ausgewählt, um eine Sequenz vorzustellen, die in den Ergebnissen der Studie (Kapitel 6) zum Teil nicht vorkommt, um einen zusätzlichen Einblick in das Analysematerial zu liefern. Es ist die Eingangssequenz der Passage „Hans und Elke“. Der forschungspraktische Dreier-Schritt – Transkripterstellung, formulierende Interpretation, reflektierende Interpretation – entspricht dem Analysevorgang in der dokumentarischen (Video-)Interpretation.

Die beiden Begriffe *Passage* und *Sequenz* verwende ich folgendermaßen: Die Bewertungen als Ganzes, wie sie im Anhang in Transkriptform zu finden sind, werden als *Passagen* bezeichnet. *Sequenzen* sind kleinere Einheiten, die zusammengehören – wie zum Beispiel *Eingangssequenzen* oder *Sequenzen*, die mit einer Äußerung beginnen, die zu Gelächter oder Applaus führt, wobei das Ende der Sequenz nicht mit dem Ende der Äußerung zusammenfallen muss, sondern mit dem Ende der (klatschenden/ lachenden) Reaktionen darauf markiert ist.

¹⁵ Eine Anleitung für dieses Programm findet sich unter www.moviscript.net (25.6.09)

5.3.1. Videotranskript: Eingangssequenz der Passage „Hans und Elke“ (TC: 0:00-1:01)

Am: **Alfons** Haider (Moderator)

Em: Thomas Schäfer- **Elmayer** (Juror)

Hm: **Hans**-Georg Heinke (Kandidat) [ORF Nachrichtensprecher]

Bf: **Burns-Hansen** (Jurorin)

Ef: **Elke** Gehrsitz (Profitänzerin)

TC:	0:00	0:01	0:02	0:03	0:04
					
Am:	Herr Elmayer, wie hat das f- für Sie ausgesehn?				
Em:				sehr	athletisch, es war
Geräusch					

TC:	0:05	0:06	0:07	0:08	0:09
					
Em:	nicht so dass daß der Rumba so durch den ganzen Körper durch sich gezogen hat, sondern				mehr so Powerrum-
Geräusch					

TC:	0:10	0:11	0:12	0:13	0:14
					
Em:	ba (.)	@und@ daher nicht so ganz diese Ku-			banische
Hm:		@(.)@			
Geräusch					

TC:	0:15	0:16	0:17	0:18	0:19
					
Em:	Charakter drinnen wie es eigentlich sein sollte, (.) aber natürlich (.) glaub ich Sie				
Geräusch					

TC:	0:20	0:21	0:22	0:23	0:24
					
Em:	sind mehr Standard	Tänze- Typ	und deshalb is das halt etwas fremd		
Geräusch:					

TC:	0:25	0:26	0:27	0:28	0:29
					
Em:	und	war an sich	wunderbar getanzt	und sehr schön	aber da fehlt halt
Geräusch:					

TC:	0:30	0:31	0:32	0:33	0:34
					
Em:	so dieser Rumba- Charakter für mich (im Engeren).				
Hm:			Ja	wenn ein	älterer Galan
Geräusch:					

TC:	0:35	0:36	0:37	0:38	0:39
					
Hm:	ein Latin- Lover einer sehr jungen Dame nachgeht und den Hof macht, dann				
Geräusch:					

TC:	0:40	0:41	0:42	0:43	0:44
					
Hm:	is der Grat zwischen blamieren und imponieren schmal				
Geräusch:					

TC:	0:45	0:46	0:47	0:48	0:49
Ef:	H a s t a b e r g u t g m a c h t () (.) n a e r w a r s c h o b r a v				
Am:	@also@				
Hm:	Na?				
Geräusch	A p p l a u s , P f i f f e u n d G e j o h l e				

TC:	0:50	0:51	0:52	0:53	0:54
Geräusch	A p p l a u s , P f i f f e u n d G e j o h l e				

TC:	0:55	0:56	0:57	0:58	0:59
Am:				Nicole?	
Geräusch	A p p l a u s , P f i f f e u n d G e j o h l e				

TC:	1:00	1:01	16		
Bf:	Ja die				
Geräusch	A p p l a u s				

¹⁶ Die weißen Transkriptfelder sind leer, weil ich die Folgesekunden heraus gelöscht habe, da sie nicht mehr zu dieser Sequenz gehören. Im Anhang ist das komplette Transkript abgedruckt.

5.3.2. Formulierende Interpretation:

Wort: Sprach- und Tonanteile	Bild	Montage/ Bildmischung ¹⁷
------------------------------	------	-------------------------------------

00:00 – 00:02: Sprechaufforderung an Elmayer:

wie hat das „für Sie ausgesehen“	Paar schaut nach links	Paar in Nahaufnahme (0:00)
	Moderator mit Paar schaut nach links	Paar mit Moderator in amerikanischer Einstellung (0:01)
	Juror schaut nach rechts	Juror in Nahaufnahme (0:02)

0:03 – 0:32: Der Rumba und sein Charakter:

Die Darbietung des Rumbas war eine sehr sportliche. Jedoch floss der Tanz nicht „durch den ganzen Körper“ (0:06-0:07), es war ein zu sportlicher Rumba, dem der obligatorische Kubanische Stil fehlte. Hans eignet sich mehr für die Standardtänze. Darum hat die Vorstellung „etwas fremd“ angemutet (0:23-0:24). Trotzdem war es auch „wunderbar getanzt und sehr schön“ (0:27-0:28), aber letztlich bleibt der Eindruck des fehlenden Rumba-Charakters.	Juror schaut nach rechts	Juror in Nahaufnahme (0:03-0:04)
	Paar sieht beinahe in die Kamera	Paar in Nahaufnahme (0:05–0:08)
	Juror ballt die Faust Paar lacht	Juror in Nahaufnahme (0:09-0:10) Paar in Nahaufnahme (0:11-0:13)
	Juror schaut nach rechts	Juror in Nahaufnahme (0:14–0:20)
	Paar blickt halb lächelnd Richtung Kamera	Paar in Nahaufnahme (0:21–0:25)
	Juror schaut nach rechts	Juror in Nahaufnahme (0:26–0:32)

0:32 – 1:01: Die Geschichte im Tanz

Wenn ein älterer zuvorkommender Mann und „Latin-Lover“ (0:35-0:36) eine viel jüngere	Hans spricht, Elke hat den Kopf in seine Richtung gedreht	Paar in Nahaufnahme (0:33 – 0:49)
--------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------	-----------------------------------

¹⁷ Die Bezeichnungen der Einstellungsgrößen sind Hickethier 2001: 58f entnommen. Dazu siehe auch Bohnsack 2009: 247

<p>Frau umschwärmt, ist es eine Gratwanderung zwischen „blamieren und imponieren“ (0:42-0:44). Hier brechen Gejohle, Pfiffe und Applaus aus (0:45). Hans hat das trotzdem gut gemeistert und eine entsprechende Leistung <u>gezeigt</u>.</p>	<p>Elke lehnt Kopf an Hans Schulter an, spricht und lacht</p>	
<p>0:50-1:01 ausschließlich <i>Publikumsreaktionen</i>: Applaus, Pfiffe und Gejohle. Dann nur mehr Applaus (1:00-1:01)</p>	<p>Zuschauer klatschen und lachen Sitzende und stehende, lachende und klatschende Zuschauer Paar blickt lächelnd links aus dem Bild heraus</p>	<p>Publikum in halbnaher Einstellung (0:50 – 0:53) Publikum in Nahaufnahme (0:54 – 0:57) Paar in Nahaufnahme (0:58 – 1:01)</p>

5.3.3. Reflektierende Interpretation:

0:00: Themeninitiierung: Alfons

Als Einstieg wählt Alfons die Sprechaufforderung an den Juroren Elmayer mit dessen Nachnamen und weiter die Frage „wie hat das für Sie ausgesehn?“ (0:00-0:02), wobei eine kleine Sprech- Unsicherheit auftritt – ersichtlich durch ein neues Ansetzen bei „für“. Mit dem „für Sie“ spricht Alfons konkret an, dass jetzt die persönliche Meinung bzw. Beurteilung von Elmayer in Bezug auf den Tanz von Hans und Elke gefragt ist. Alfons wählt in seiner Sprechaufforderung die höfliche Anredeformel „*Herr* Elmayer“. „für Sie“ fungiert als Verstärkung der Anfrage an Elmayer und verdeutlicht, dass es nun um Elmayers ganz persönliche Einschätzung und Bewertung des Tanzes gehen soll. Diese Formulierung eröffnet den Rahmen des Experten, der Elmayer aufgrund seiner Tätigkeit als Tanzlehrer ja ist.

0:03: Proposition: Elmayer

Der Rumba (auch genannt der „Tanz der Verliebten“) der beiden hat Elmayer offensichtlich nicht sehr gut gefallen. Er bezeichnet die Leistung zwar mit den Begriffen „athletisch“ (0:04)

und „Power-“ (0:09), welche grundsätzlich positiv besetzt sind, jedoch sind sie fehl am Platz innerhalb dieses Kontextes, im Speziellen beim Rumba¹⁸.

In der Formulierung „es war nicht so, dass der Rumba so durch den ganzen Körper durch sich gezogen hat, sondern [...]“ (0:04-0:08) dokumentiert sich, dass hier zuerst beschrieben wird, wie es sich nicht verhalten hat aber hätte sein sollen, bevor zur Sprache kommt, wie die Vorstellung tatsächlich ausgesehen hat. Dieser Umstand verdeutlicht eine Ausweichhaltung gegenüber der beinhalteten Kritik; Elmayer spricht hier lieber in erklärender Weise, wie ein Tanz auszusehen hat. Der mit Betonung auf *Power* gesprochene Kompositums- Ausdruck „Powerrumba“ (0:09-0:10) bekommt seine negative Konnotation erst durch das darauf folgende lachend gesprochene „und“ (0:11) und den erwiderten Lacher von Hans zur gleichen Zeit. Elmayers Lachen zeigt, dass neben der positiven Konnotation von „Power“ noch eine weitere Bedeutung existiert und dass die zweite, negative Bedeutung die schwerwiegendere in diesem Kontext ist. In dem parallelen und von Elmayer initiierten Lachen dokumentiert sich das Einverständnis der beiden (Elmayer und Hans), dass offensichtlich bei der Darbietung des Rumbas etwas schief gelaufen ist. Der Kernpunkt ist die angesprochene „Power“ (also Kraft), die nicht zum Rumba passt. Die Betonung der Kraft, die der Juror hier als unpassend charakterisiert, lässt darauf schließen, dass das Gegenteil gefragt gewesen wäre, also eher ruhige, fließende Bewegungen, und wohl auch Erotik.

Elmayer formuliert seine Kritik eher trocken, bzw. ist er darum bemüht, sich diplomatisch auszudrücken, denn im Grunde bleibt es eher undurchsichtig, wie es konkret getanzt hätte werden müssen. Was das Negative an Athletik und Power in Bezug auf diesen Tanz ist, bleibt unausgesprochen, ebenso was den Kubanischen Charakter im Besonderen auszeichnet.

Es dokumentiert sich die auf rein sachlicher Basis gehaltene und ein wenig humorige Selbstinszenierung von Elmayer. Es heißt weiter, dass der kubanische Charakter „nicht so ganz“ (0:12) in der Performance zu sehen war. Elmayer inszeniert sich hier als sehr kompetent. Er verwendet an dieser Stelle die gleiche Methode der Verdeutlichung wie zuvor: er bringt das zum Ausdruck, wie es hätte sein sollen (0:11-0:17). Diese Vorhaltungen schwächt Elmayer nun ab indem er einen positiven Aspekt in den Vordergrund rückt: und zwar, dass Hans mehr der „Standardtänze-Typ“ ist (0:18-0:21), was einem Alibi-Lob gleichkommt. Die Kontrastierung von Rumba mit Standardtänzen dokumentiert eine Auffassung von völliger Verschiedenheit von

¹⁸ „Der oder die Rumba ist der einzige langsame lateinamerikanische Tanz. Mit vielen Drehungen und verführerischen Figuren ist es der Tanz der Liebe – und dementsprechend oft kommen auch die Hüften zum Einsatz. Ein erotischer Gesichtsausdruck ist allerdings nicht verpflichtend.“
(http://tv.orf.at/groups/show/pool/info_sammel_taeenze/story 12.5.09)

Latein- und Standardtänzen, denn Rumba ist ein Lateintanz. Dass Elmayer nur glaubt, dass Hans die Standardtänze mehr liege, schränkt aber wiederum die Gültigkeit dieser Vermutung ein.

Die Formulierung „aber natürlich“ (0:18) zeigt, dass Elmayer dem Kandidaten Hans keine generelle Unbegabtheit fürs Tanzen attestiert, sondern lediglich eine Unbegabtheit, was den Rumba betrifft, was sich auch darin äußert, dass für Elmayer dieser Rumba von Hans und Elke befremdlich (0:24) war. In der Wortwahl „glaub ich“ (0:19) dokumentiert sich eine Vermutung, bzw. Unsicherheit. Die Vermutung rührt daher, dass Hans und Elke gerade eben keinen Standardtanz gezeigt haben und Elmayer der direkte Vergleich fehlt und er daher nur vermuten oder auf seine Erinnerung vergangener Tänze vertrauen kann, dass Hans (mit Elke) sich bei Standardtänzen leichter tut. Wie der kubanische Charakter eigentlich aussieht, spart Elmayer aus. Es wird vorausgesetzt, dass jeder weiß, wie ein kubanischer Charakter beschaffen ist. Demnach ist es nicht vonnöten, zu erklären, was damit gemeint ist. Jedenfalls hat für ihn die gesamte Performance „etwas fremd“ (0:23-0:24) ausgesehen, was er darauf zurückführt, dass zu Hans Standardtänze besser passen.

Die darauffolgende Wortwahl „an sich wunderbar getanzt und sehr schön“ (0:26-0:28) zeigt, dass Elmayer nun wieder etwas Positives einstreut, bevor das unvermeidliche – und durch das „an sich“ angekündigte – „aber“ kommt: der Rumba-Charakter fehlte (0:29-0:32). Leider spricht er hier sehr undeutlich: „aber da fehlt halt so dieser Rumba-Charakter für mich (im Engeren)“. Der Partikel „halt“ (0:29) dient der Abschwächung der enthaltenen Kritik in dieser Aussage. Der Juror versucht damit seine Kritik, das Fehlen des entscheidenden Charakters, milder zu gestalten. Dieselbe Praxis der Abschwächung findet sich in der Formulierung „für mich“: hier schränkt er diesen Kritikpunkt darauf ein, dass er nur für seine Person gelte und nicht allgemein. Damit lässt er offen, dass man dazu auch anderer Meinung sein kann. Die gleiche Formulierung verwendet Alfons zu Beginn, als er Elmayer zur Bewertung auffordert.

Es fällt auf, dass Elmayer zweimal einen speziellen „Charakter“ vermisst. Für Tanzlaien ist jedoch ein solcher Charakter eine mehr oder weniger vage Vorstellung. Er lässt sich nicht drauf ein, konkretere Angaben dazu zu machen. Er zieht sich damit aus der Affäre, eine detaillierte und verständliche Beurteilung abzugeben.

Betrachtet man die gesamte Aussage von Elmayer nach dem Oppositionsprinzip positiv (+) – negativ (-), zeigt sich durch das ganze Statement hindurch folgendes Bild:

- + sehr athletisch (aber negativ bzw. ironisch verwendet)
 - der Rumba zog sich nicht durch den ganzen Körper
- + Powerrumba (negativ bzw. ironisch verwendet)
 - kein Kubanischer Charakter zu sehen
- + mehr geeignet für Standard-Tänze (aber nur vermutlich)
 - etwas fremd
- + wunderbar getanzt und sehr schön (aber nur „an sich“)
 - der Rumba-Charakter fehlt

Diese **Aneinanderreihung von Positivem und Negativem** ergibt durch die Ausgewogenheit fast eine neutrale Beurteilung, wäre da nicht die negative Besetzung von *Athletik* und *Power* in diesem Kontext. Was bleibt, ist der Eindruck einer rein negativen Beurteilung, wenngleich diese zwischendurch oberflächlich ausgeglichen wird. Darin dokumentiert sich, dass Elmayer sich so inszeniert, dass er als der neutrale und objektive Wertungsrichter, der sowohl Positives als auch Negatives anbietet, angesehen werden kann. Diese Doppeltheit zeigt eine Form des Kritik Äußerns: die Kritik wird verschleiert und neutralisiert durch die eingestreuten positiv klingenden Aspekte. Die Kritik wird demnach in ein Paket verpackt, das positiver klingt, als es eigentlich ist. Elmayers Funktion für die Sendung und die Position des Wertungsrichters zeigt sich folgendermaßen: er gibt Angebote – positive wie negative - zur Bewertung, gibt den Zuschauern vor den Bildschirmen und im Saal verschiedene Möglichkeiten, das Ganze selbständig zu bewerten, weil sich die (Fernseh-)Zuschauer nicht in der Art und Weise auskennen (können), wie er selber oder andere Profis. Er bewertet hier nicht für sich selbst, sondern „für alle“ bzw. für Laien. Durch seine unterschiedlichen Beurteilungsangebote gibt er den zusehenden Laien die Möglichkeit, sich ein eigenes Bild zu machen.

0:32: Differenzierung: Hans

Das gleichzeitig zu Elmayers letzten Worten erwiderte „Ja“ (0:32) von Hans sieht im ersten Moment wie eine Ratifizierung aus, aber es entpuppt sich als kein zustimmendes ja. Denn es ergibt sich ein anderes Bild, wenn man im Text weitergeht: Dieses „ja“ von Hans dient sozusagen einer Überleitung, nun selber das Wort zu ergreifen, sich zu rechtfertigen, der Kritik bzw. der gesamten Beurteilung an sich etwas entgegen zu setzen, im Sinne von *ja, aber...*, wobei das *aber* jedoch unausgesprochen bleibt. In diesem Verhalten dokumentiert sich ein Überleitungs- bzw. Übergangsritual – und zwar ein Übergang vom einen Sprecher auf den nächsten, wobei der Sprecherwechsel vom zweiten Sprecher vollzogen wird.

Hans geht in die Verteidigung über, um sein Gesicht/ Image zu wahren bzw. aus dem Grund der Imagepflege. Er erklärt in dieser (Selbst-)Verteidigungs-Aussage auch, welche Geschichte¹⁹ im eben gezeigten Rumba erzählt wurde: und zwar ein Liebeswerben seinerseits um die Gunst einer jüngeren „Dame“ (0:37), welche von Elke dargestellt wurde. Er rechtfertigt sein Mislingen bezüglich der Darstellung damit, dass es ihm – von den körperlichen und schauspielerischen Anforderungen her, die ihm diese Geschichte im Tanz abverlangt – aufgrund seines fortgeschrittenen Alters gar nicht möglich war, sie besser und glaubwürdiger darzustellen.

Die Illustration des „schmalen Grats“ betrifft den Diskurs von Liebesbeziehungen älterer Männer mit jungen Mädchen, wobei dies aus der Alltagsrealität bekannt ist. Hans distanziert sich von der Annahme, dass so etwas normal bzw. zu befürworten ist und bringt zum Ausdruck, dass so eine Beziehung leicht lächerlich erscheinen kann. Er drückt damit eindeutig Distanz zu seiner Rolle, in dem Fall zur von ihm darzustellenden Rolle des älteren um Liebewerbenden „Galans“ (0:34), aus. Diese „Rollendistanz“ (Goffman 1973: 118ff), die er hier verbalisiert und offensichtlich emotional empfindet, bringt er als Entschuldigung vor. Ziel dabei ist es, dass die Adressaten (Jury und Publikum) von dem Scheitern der Performance absehen, mit dem Hinweis, dass Hans de facto rein gar nichts dafür kann. Die Rolle trägt die Schuld, nicht der Interpret. Hans deutet daneben auch an, dass er sich mit der Rolle des „Latin-Lovers“ (0:35), die Attribute wie südländisches und feuriges Flair aufweist, schwer tut. Durch seine Erklärung und Entschuldigung strukturiert Hans die Kritikpunkte um, setzt sich aber gleichzeitig damit herab, weil er eine Schuld bzw. Fehler bei sich selbst eingesteht (vgl. ebd: 118).

Hans spricht hier auch die Problematik an, dass zwischen ihm und seiner Partnerin Elke ein sehr großer Altersunterschied²⁰ besteht und dieser Umstand die Umsetzung einer glaubhaft dargestellten Erotik schmälert: er wählt hier den Ausdruck „älterer Galan ein Latin-Lover“ (0:34-0:35). Diese beiden Bezeichnungen passen eigentlich überhaupt nicht zueinander, einen Latinlover würde man sich nicht galant vorstellen, eher leidenschaftlich und wild. Für Hans ist es ein schmaler Grat „zwischen blamieren und imponieren“ (0:40–0:44). Er spricht hier die Problematik an, dass dieser lateinamerikanische Tanz – der Rumba – eine gewisse Erotik verlangt, die es ihm schwer machte, sie glaubhaft umzusetzen. Das Zustimmung suchende „na?“ (0:45) bildet den Abschluß seines Kommentars. Das „na?“ könnte genauso gut durch *oder?* bzw. *oder etwa nicht?* ersetzt werden und als rein rhetorische Frage angesehen werden. Hans Exkurs könnte auch lauten: *ich hätte es gar nicht besser machen können oder?*.

¹⁹ Jede Choreographie erzählt eine Geschichte, nicht nur diese hier.

²⁰ der Altersunterschied zwischen den beiden Tanzpartnern ist auch mit freiem Auge zu erkennen, sie Anfang 20, er um die 60.

Nachdem Hans die eventuelle Blamage kommuniziert hat (ab 0:45 nach „imponieren“) brechen Applaus, Pfiffe und Gejohle des Saalpublikums aus, welche bis 1:01 andauern.

Es dokumentiert sich des Weiteren an Hans Ausführungen, dass sich Hans **selbst stigmatisiert** mit Eigenschaften, die älteren Personen zwar zugeschrieben, aber nicht gerne öffentlich thematisiert werden, vor allem nicht in so einem glamourösen Umfeld, denn man will ja dynamisch und fit wirken und nicht betonen, in welchen Hinsichten man es nicht ist. Hans bringt hier selber ins Spiel, dass ein älterer Verehrer leicht lächerlich sein kann, wenn das Ziel seiner Bemühungen allzu jung ist. Er sieht sich also selber als lächerlich in dieser Rolle, die er da in dem Tanz innehatte.

Der Moment des Einsetzens der Publikumsreaktionen dokumentiert, dass diese **Grenzüberschreitung**, die Hans durch das sich selber Lächerlich-Machen vollzogen hat, beim Publikum humorig ankommt beziehungsweise einen großen Unterhaltungswert aufweist. Der Humor vonseiten des Kandidaten, der hiermit goutiert wird, wird durch eine Selbststigmatisierung, das Alter und seine Tücken betreffend, erzeugt.

0:46: rituelle Konklusion: Alfons/ Konklusion: Elke (0:45)

Hans' Statement führt zu verschiedensten Reaktionen der Anwesenden: parallel zu seinem abschließenden „na“ setzen Applaus, Pfiffe und Gejohle des Saalpublikums ein sowie eine Reaktion von Tanzpartnerin Elke, die ihm Lob ausspricht und damit sein Image wahrt. Durch die Wortwahl des „aber“ (0:45) zeigt sie, dass sie ebenfalls diese Diskrepanz zwischen höherem Alter und Liebhaberrolle ihr gegenüber wahrnimmt. Elke attestiert Hans jedoch eine gute Handhabung dieses Problems. Sie findet für ihn nur lobende Worte („hast aber gut gmacht“ 0:45-0:46) und verteidigt ihn: „na er war scho brav“ (0:48-0:49). Elke ist durchaus zufrieden mit der Leistung von Hans²¹, wie er ihre Instruktionen und die Choreographie so gut es ging umgesetzt hat.

Bei 0:46 schaltet sich Alfons wieder ein, der seit seiner Sprechaufforderung vom Anfang der Passage (0:00-0:02) geschwiegen hat: In das erste Lob von Elke fällt Alfons mit einem lachenden „@also@“ (0:46) ein. Das lachend gesprochene „also“ kann auf zwei Arten gelesen werden: einerseits als ritueller Abschluß, wobei Elke diesen Abschluß ignoriert oder nicht erkennt, weil sie weiter spricht (0:47-0:49): und zwar, weil man sieht, wenn man im Text weiter geht, dass hiermit das Thema beendet wird und Alfons mit diesem „also“ auch eine längere – allgemeine – Sprechpause einleitet, welche sieben Sekunden andauert (ab dem letzten Wort von

²¹ Das wird auch unterstrichen durch die Geste, die sie macht: sie schmiegt ihren Kopf an seine (väterliche) Schulter.

Elke bei 0:49). Rituelle Konklusion deshalb, weil damit ein Themenwechsel provoziert wird und „oppositionelle Bezugnahmen“ (Przyborski 2004: 74) abgeschlossen werden. Außerdem findet sich diese Art und Weise, ein Thema zu beenden/ ausklingen zu lassen, in der gleichen Form in der Passage „Edi und Niki“ wieder, ebenfalls praktiziert von Alfons²² (vgl. 6.3.1., Fremdcharakterisierung 8). Diese Wiederholung eines Modus der Abtrennung bzw. Einleitung eines neuen Themas lässt darauf schließen, dass dies ein gängiges Ritual zu eben diesem Zweck ist. Denn es wird von allen gleichermaßen verstanden, es ist also keine individuelle Eigenheit von Alfons. Andererseits könnte das „also“ des Moderators als Reaktion auf die Abschluß- Frage von Hans („na?“) gelesen werden: In diesem Fall würde es bedeuten, dass Alfons die Ansicht von Hans nicht teilt, hinsichtlich der Probleme mit dem Altersunterschied bzw. diese nicht so sehr ernst nehmen kann oder will. Gegen diese Interpretation spricht jedoch, dass Alfons keine Anstalten macht, mehr dazu zu sagen oder etwaige Einwendungen auszusprechen. Der Einwand „also“ markiert somit eine Stelle der Konversation, an der es unerwünscht ist, das Thema weiter zu diskutieren.

Nachdem von 0:45 bis 0:49 Applaus, Pfiffe und Gejohle und Elkes und Alfons Aussagen parallel zu hören sind, wird nun das Getöse des Saalpublikums eine Weile nicht unterbrochen (0:50–0:56), wobei es erst bei 1:01 gänzlich abstirbt. Die Publikumsreaktionen lassen auf Zustimmung zu Hans Äußerung schließen. Die Versiertheit, mit der er sich der Kritik entzieht, wird goutiert: seine Verteidigung klingt plausibel.

0:57: Sprechaufforderung/ Initiierung: Alfons

Alfons richtet nun die Aufmerksamkeit auf die Jurorin Burns-Hansen, sie soll jetzt als zweite Stimme der Jury etwas zur Darbietung des Rumbas sagen. An der Anrede „Nicole“ (0:57) zeigt sich ein anderer Grad der Höflichkeit und Nähebezug als anfangs gegenüber Juror Elmayer, wo es noch förmlich „Herr Elmayer“ heißt. Alfons nennt Burns-Hansen Vertraulichkeit signalisierend bei ihrem Vornamen.

Weitere drei Sekunden vergehen, bis Burns-Hansen anfängt zu sprechen bzw. der Applaus des Saalpublikums verklingt. Man sieht daran, dass sie zuerst allgemeine Aufmerksamkeit und Ruhe im Saal abwarten will. Da jedoch keine Ruhe einkehrt, fängt sie einfach an. Das Publikum reagiert dann prompt und wird still, damit man Burns-Hansen verstehen kann.

Die Interpretation endet hier, weil durch das Ende der Publikumsreaktionen das Ende der Sequenz markiert ist.

²² Passage „Edi und Niki“: 0:40

5.4. Bildinterpretation eines Fotos der Jury aus der Berichterstattung über die Sendung:



Bildquelle: <http://insider.orf.at/>²³

5.4.1. Formulierende Interpretation:

Vor-ikonografische Ebene: aus Platzgründen lasse ich die Beschreibungen des Bildvorder-, Bildmittel- und Bildhintergrundes weg.

Ikonografische Ebene: Common-Sense-Typisierungen:

Über die Identität der abgebildeten Personen ist Folgendes zu sagen: die insgesamt fünf Personen, die sich im Bildvorder- bzw. Bildhintergrund befinden, sind unbekannt. Ebenso ist der grauhaarige Mann in der linken Bildhälfte, dessen Gesicht verdeckt ist, eigentlich nicht zu identifizieren. Aber durch Konsultation diverser Medien ist zu eruieren, dass es sich dabei um Thomas Schäfer-Elmayer handelt, welcher der Öffentlichkeit bekannt ist als Besitzer einer renommierten Tanzschule in Wien, fixer Bestandteil des alljährlichen Wiener Opernballs und Autor von diversen Etikette-Büchern. Lachend daneben die Schweizerin Nicole Burns-Hansen, eine ehemalige Profitänzerin. Der Herr in der Mitte, der gerade gestikuliert, ist Harald Serafin: er ist Intendant der Seefestspiele in Mörbisch und als Teil der „High Society“ oft in den Medien, beispielsweise in den „Seitenblicken“ des ORF u.a. Neben ihm sitzt Hannes Nedbal: internationaler Tanz-Wertungsrichter. Dieses Foto entstammt eines online- Artikels und stellt eine Szene aus „Dancing Stars“ dar (die Jury der Sendung aus der zweiten Staffel).

²³ Bildquelle: Das Foto stammt aus der Berichterstattung auf <http://insider.orf.at/> (Unterpunkt „Backstage“). Titel des Berichts: „Es war einfach wunderbar – Aussprüche der Jury aus den bisherigen Sendungen“ (18.4.2006)

5.4.2. Reflektierende Interpretation:



Formale Komposition:

Planimetrische Komposition:

Die Planimetrie des Fotos ist vor allem durch ein Dreieck geprägt, dessen Spitze etwas außerhalb der oberen Bildhälfte bzw. in etwa in der Mitte über Serafins Kopf platziert ist (siehe obiges Foto). Die rechte Seite des Dreiecks verläuft also über die Kante des schwarzen Sakkos von Nedbal in der rechten Bildhälfte, die linke Kante über das ebenfalls schwarze Oberteil des Mannes im mittigen oberen Bildhintergrund. Die untere Seite des Dreiecks fällt mit dem unteren Bildrand zusammen. An dieser **Dreieckskomposition** fällt auf, dass sie nur Serafin einschließt, wobei seine gestikulierenden Hände herausragen. In der rechten Bildhälfte verläuft die Dreiecksseite über den Daumen von Serafins linker Hand, auf der linken Bildhälfte kreuzt die linke Dreieckskante die Handfläche, schneidet somit den Daumen seiner rechten Hand von der Handfläche ab. Alle anderen abgebildeten Personen sind ausgeschlossen und fallen somit aus dem Dreieck heraus. Serafins Kopf teilt mit seiner von uns aus gesehen rechten Außenkante das Bild in zwei gleich große Teile. Parallel zu dieser das Bild halbierenden Geraden bilden die drei Köpfe am linken Bildrand, zu denen Schäfer-Elmayer und die beiden Zuschauer im vorderen Bereich gehören, ebenfalls eine gerade Linie, die auch durch den Kopf von Burns-Hansen verläuft. In dieser Planimetrie dokumentiert sich, dass Serafin die meiste Wichtigkeit zugesprochen ist. Er befindet sich in jeder Hinsicht im Zentrum.

Perspektivische Projektion:

Das Foto ist flach und enthält keine perspektivischen Anhaltspunkte. Der einzige Anhaltspunkt ist der, dass Vorder- und Hintergrund verschwommen sind, was eine verflachte, gestauchte

Perspektive erzeugt. Das sind typische Hinweise auf eine Teleaufnahme (zum *Teleobjektiv* siehe Hickethier: 2001: 68 ff.). Es ist kein Fluchtpunkt auszumachen, aber festzustellen ist, dass die Perspektive verflacht auf Ebene des Bildmittelgrundes ist, denn dieser ist deutlich hervorgehoben durch seine Schärfe. Aufgrund der Qualität des Bildes kann keine Aussage gemacht werden, ob die drei Personen im Bildmittelgrund die gleiche Schärfe haben. Aber: die rechte Hand von Nedbal ist auch schon unscharf, er ist somit nicht im Fokus. Es deutet darauf hin, dass der Bildproduzent Serafin im Fokus hatte und nah hingezoomt hat.

Szenische Choreografie:

Vorneweg kann festgestellt werden, dass die drei Personen im Bildmittelgrund an einem Tisch sitzen, sie sind in einer Reihe angeordnet. Mit am Tisch sitzt wahrscheinlich auch der grauhaarige Herr, der Burns-Hansen zum Teil verdeckt, aber das kann nur vermutet werden. Die Personen im Bild-Vorder- und Bild-Hintergrund sind an drei Seiten rund um die Personen im Bildmittelgrund herum angesiedelt, sie sind nicht in dieses Ensemble integriert.

Die zwei Zuschauer im linken Bildvordergrund sind der Szenerie im Bildmittelgrund abgewandt, bzw. ist es nicht erkennbar, wohin die nur durch ihre Haare identifizierbare Frau blickt. Denn sie ist von hinten aufgenommen. Man kann nicht sagen, ob sie nach rechts oder links schaut. Der Zuschauer unterhalb dieser verdeckten Frau sieht vom Betrachter aus gesehen nach schräg links unten (aus dem Foto heraus), er ist dem Betrachter zugewendet, aber vom Bild abgeschnitten.

Im Bildmittelgrund ist Juror Elmayer, der von der Zuschauerin im Bildvordergrund verdeckt wird, nach rechts gewandt, also in Richtung der anderen Jurymitglieder. Sein Blick ist nicht genau zu erkennen, aufgrund seiner Kopfhaltung ist aber anzunehmen, dass er entweder auf Burns-Hansen oder Serafin schaut. Burns-Hansen ist in die gleiche Richtung wie Elmayer gewendet, sie blickt und lacht Serafin an. Dieser sieht wie schon oben erwähnt in Richtung des Betrachters, nicht genau in die Kamera, sondern leicht in die linke Bildhälfte. Seine Dynamik ist erkennbar an der Gebärde seiner Arme und an der Mimik.

Serafins Nachbar, Nedbal, blickt niemanden an, er sieht abwärts Richtung Tisch, ist aber nicht völlig ausgeschlossen aus dem Ensemble. Es sieht nach geteilter Aufmerksamkeit aus: einerseits blickt er in seine Unterlagen auf dem Tisch, hält sich bewusst heraus aus dem Gespräch und wendet sich lieber seinen Notizen zu. Sein Ohr, das an Serafin „dran“ ist, ist allerdings bei der Gesprächssituation der anderen sehr wohl dabei, das dokumentiert sich durch sein Lachen/ Lächeln/ Schmunzeln. Denn es ist nicht anzunehmen, dass er von seinen Unterlagen so erheitert sein könnte.

Die drei Personen im Bild-Hintergrund sind fast gänzlich verdeckt oder abgeschnitten, dennoch lässt sich sagen, wohin sie in etwa blicken. Die Dame links oberhalb von Burns-Hansen schaut in die Richtung des Betrachters, was an der Hopfhaltung erkennbar ist, ebenso der fast nicht sichtbare Zuschauer neben ihr zwischen Serafins und Nedbals Kopf. Die Zuschauerin ganz rechts im Bild-Hintergrund, neben Nedbal, sitzt seitlich und blickt ähnlich Nedbals ebenfalls eher nach unten und nach rechts, in Richtung außerhalb des Bildrahmens.

Ikonologische bzw. ikonische Interpretation:

Wie schon die formale Komposition des Gesamtbildes gezeigt hat, ist Harald Serafin sehr zentral bzw. dominiert Bild. Er hat hier einen schelmischen, leicht frechen Gesichtsausdruck und gestikuliert. Die Armhaltung sieht fast so aus, wie nach einem polizeilichen „Hände hoch!“, oder unterstreicht einfach seine Aussage. Es ist aber anzunehmen, dass Serafin gerade eine witzige Äußerung gemacht hat, da ringsherum gelacht wird. Es sieht nicht nach einer ernsten Diskussion aus, sondern eher nach einer pointenreichen Aussage seitens Serafins. Nedbal sieht aus, als würde er sich ein Lachen verkneifen wollen, da er sich abwendet.

An Serafins Gesichtsausdruck sieht man eigentlich nicht, dass er gerade Spaß macht bzw. eine humorvolle Äußerung tätigt, jedoch ist sein rechter leicht nach oben zeigender Mundwinkel ein Hinweis auf ein unterdrücktes Lächeln. Serafin sitzt in sich ruhend da, aufrecht, selbstbewusst. Er sieht absolut nicht erschreckt oder hektisch aus. Seine ruhige Körperhaltung deutet auch darauf hin, dass er sich nicht ruckartig bewegt hat hin in diese „Pose“, oder aus einer stehenden in diese sitzende Position gegangen ist. Die Bewegung der Arme von Serafin macht eine Bewegung der Arme Richtung oben plausibel.

Sein schelmischer Blick und seine Mimik lassen die Annahme zu, dass er so eben einen (anzüglichen?) Witz gemacht hat. Burns-Hansens offenes Herauslachen passt dazu.

Die Situation der Gruppe – zwei reifere/ ältere Herren und eine wesentlich jüngere Dame – und auch die Hinwendung von Serafin zu der jüngeren Dame hin ist unausgewogen bezüglich der Alters- und der Geschlechter-Kombination. Serafins Witz könnte möglicherweise als Auflockerung der Situation verstanden werden.

Die Kleidung der männlichen Personen des Bildmittelgrundes weist auf einen eleganten Anlass hin: Anzug und Krawatte bei den Herren, aber nicht eindeutig, denn so ein Outfit wäre ebenso Business-tauglich. Erst das Outfit von Burns-Hansen gibt Aufschluß, welcher sozialen Situation die kleidungstechnische Aufmachung zuzurechnen ist: Sie trägt eindeutig keine Ballrobe und ebenso eindeutig kein Business-Outfit. Dass es kein Business-Outfit ist, zeigt der tiefe

Ausschnitt, für eine Ballrobe ist es nicht elegant genug. Es könnte ein „kleines Schwarzes“ sein. Die Kleidung der Herren strahlt jedenfalls Seriosität aus.

Zur Gestik von Serafin: seine Arme und Hände deuten auf ein Zurücknehmen der eigenen Aussage (á la *ich will ja nichts sagen, aber...*), zum Beispiel auf das Zurücknehmen eines Witzes hin, um davon Abstand zu nehmen. Gesagt muss es aber trotzdem werden, oder er nimmt er sich zumindest heraus. Hier werden Regeln und ihre Durchbrechung inszeniert. Regeln des stilvollen Zusammenseins unter älteren seriösen Herren mit hübschen Damen in einer eleganten Situation, die Durchbrechung wäre hier eine witzige Bemerkung Serafins. Ihn interessiert gerade scheinbar ausschließlich die Dame in der Runde. Nedbals Lacher, den er in seine Notizen wendet, kann auch bedeuten, dass ihm solche Scherze eigentlich zu blöd sind, trotzdem muss auch er lachen.

Dieses Setting ist ein indexikaler Verweis auf die Geste/ das Ritual der Inszenierung eines Witzes. Serafins Geste und Burns-Hansens herzhaftes Lachen sind Hinweise darauf. Die Art des Humors, oder des Witzes selber, würde ohne die Anwesenheit der jüngeren Dame gar nicht funktionieren. Denn man kann annehmen, dass in einer reinen Herrenrunde die Atmosphäre anders wäre, da würde Serafin vielleicht auch gar nicht so einen Anklang finden können. Solche Witze funktionieren nur, wenn sie in Anwesenheit einer Dame erzählt werden. Obwohl Serafin selber nicht lacht, ist der Blick von Burns-Hansen, die direkt in sein Gesicht sieht, ausschlaggebend dafür, dass er etwas Lustiges gesagt hat.

Wie wird hier der Eindruck einer Jury vermittelt? Streng nach diesem einen Foto geurteilt, gibt es keinen speziellen Eindruck von Jury, außer der räumlichen Anordnung an einem gemeinsamen Tisch, an dem alle in dieselbe Richtung gewendet sitzen. Ein Hinweis könnte das Notieren Nedbals sein, ansonsten wird hier keine „strenge“, ernste (Bewertungs-)Situation hergestellt.

Dieses Regeln Durchbrechen ist auch sehr wichtig: wie wird die Atmosphäre hergestellt, die dort herrscht? Das Setting ist elegant, alles in dem Studio ist eher elegant – die Durchbrechung erfolgt durch die Kommunikation unter den Abgebildeten/ den Akteuren. Sonst wäre es womöglich zu steif.

6. DIE ERGEBNISSE DER UNTERSUCHUNG

Aufgrund des Forschungsinteresses wurden die fünf ausgewählten Passagen dahingehend untersucht, wann und wie Situationen, die Publikumsreaktionen wie Gelächter und Klatschen u.Ä. hervorrufen, vorkommen. Dass ich die Publikumsreaktionen für „bare Münze“ und somit als „echte“ Reaktionen einstufe, erklärt sich damit, dass es keine Anweisungen der Regie oder sonstiger an der Show beteiligter Personen – etwa Zeichen, dass geklatscht werden soll - an das Saal- Publikum gibt. Daneben ist es eine Live-Sendung: die Zuseher reagieren somit spontan und aus freien Stücke heraus. Die einzige Instruktion, die das Saalpublikum bekommt, ist, dass im Saal „Stimmung“ gemacht werden soll. Laute Reaktionen sind erwünscht (vgl. 2.4.4.).

An dieser Stelle wären „echte“ Rezeptionsanalysen (die nicht die Live-Rezeption im Blickfeld haben wie diese Studie, sondern die Rezeption über den Bildschirm) schon sehr spannend und interessant. Damit gäbe es Vergleichsmöglichkeiten zu den Reaktionen des Saalpublikums.

Anfangs waren wie bereits erwähnt nur zwei Bewertungs- Passagen das Ausgangsmaterial. Damit konnten aber nur unzureichende Aussagen getroffen werden und so habe ich drei weitere Passagen hinzugezogen.

Bei der Auswahl dieser zusätzlichen Passagen war es ein Beweggrund, solche zu wählen, in denen nicht gelacht wird, um damit Vergleichsfälle für die Komparation zu bekommen. Ich habe vermutet, dass dies Bewertungs-Situationen wären, in denen ein Paar vorrangig bzw. ausschließlich gelobt wird. Diese Annahme hat sich jedoch nicht bestätigt. In jeder gesichteten Tanzbewertung gibt es humorvolle Situationen, in denen gelacht, geklatscht oder gejoht und geschrien wird. Somit stand fest, dass die **Basistypik die Unterhaltung, der Humor** ist. Humorvolle Sequenzen kommen in jeder Bewertung vor und bilden die Basis, die alle Passagen verbindet. In der Folge war zu untersuchen, in welcher Art und Weise diese lustigen und unterhaltsamen Situationen entstehen.

Die fraglichen humorvollen Situationen wurden interpretiert und eine **Typik** erstellt: Es wurden **drei Humor- bzw. Unterhaltungs- Typen** rekonstruiert, die von insgesamt **zwölf Variationen** repräsentiert werden.

Es konnten auch solche Situationen ausgemacht werden, wo offensichtlich **ein Scherz daneben bzw. der intendierte Humor ins Leere geht** und es keinerlei Reaktionen darauf gibt, weder vonseiten der beteiligten Akteure, noch vom Saalpublikum. Hier wird scheinbar die Grenze des Lustigen überschritten bzw. lassen diese Äußerungen die Leute „kalt“. Auch diese Sequenzen,

die keine Lacherfolge oder Beifallreaktionen auslösen, wurden in die Interpretation und die Typik mit einbezogen.

Ich stelle in den folgenden Kapiteln die Textinterpretationen der Sequenzen zuerst vor, die betroffenen Transkriptstellen folgen darauf.

6.1. Verweise auf Geschlechterbeziehungen

6.1.1. Tabubruch in Bezug auf das Verhältnis der Geschlechter: Simones Kleid und „Hügel“: „hab ich alle gesehn“; der schmale Grat zwischen „blamiern und imponieren“; „warum schaust du so ernst?“

Simone und Alex: 0:25- 0:27 [Verweis auf Geschlechterbeziehungen 3]

Juror Serafin sagt, er würde mit Simone und ihrem aufreizenden Kleid zusammen einen Hauptpreis gewinnen. Er inszeniert sich (drastisch formuliert) damit als „geilen Bock“, thematisiert stets die ihn offensichtlich beeindruckende Optik der Kandidatin. Er sagt nicht, *du* [Simone] kannst den Preis damit gewinnen, sondern „wir“. Das mutet eigenartig an, er bezieht sich da selbst mit ein. Er treibt hier das Gedankenspiel weiter, dass Simone das Kleid nur für ihn trägt und gestaltet eine Art (intimer) Partnerschaft zwischen ihnen beiden aus. Er lacht darüber und Simone sowie das Publikum lachen ebenfalls auf (0:27). In dem Lachen dokumentiert sich, dass sowohl Simone als auch das Publikum es lächerlich und somit zum Lachen finden, dass Serafin davon spricht, mit Simone und ihrem Kleid den ersten Preis zu gewinnen. Dazu kommt, dass Serafin in seiner Bewertung sofort wieder mit dem Kleid (also mit eigentlich Irrelevantem) anfängt (vgl. 6.1.3., Verweis auf Geschlechterbeziehungen 2) und nicht etwa versucht, nach dem Exkurs über Simones tolles Kleid (vgl. ebd.), nun sachlich seinen Bewertungspart durchzuführen. Er bleibt dabei, sich als den lüsternen, **auf Optik fixierten Mann** zu inszenieren. Auch dieser Umstand macht diese Situation lustig. Und die Lächerlichkeit, dass es Serafin mit einer hübschen und viel jüngeren Frau aufnehmen will. Dahinter stecken könnte vielleicht, dass angedeutet wird, wenn Simone dieses Kleid beim Tanzen trägt, sie – egal mit welchem auch noch so schlechten Partner – siegen würde. Nur aufgrund des Kleides. Darin steckt implizit, dass Serafin ein schlechter Tänzer ist, oder, wenn man nach optischen Fakten vorgeht, ein „altes Monstrum“ (überspitzt ausgedrückt) neben einer schönen jungen Frau (wie die Schöne und das Biest). Darin dokumentiert sich auch das Verständnis, dass gutes Aussehen durchaus ausreicht, um siegreich zu sein. Ganz unabhängig von Können. Er reduziert die Kandidatin somit auf ihr

schönes Äußeres. Dies markiert einen Tabubruch, ganz egal was Simone vorher zur Auswahl des Kleides (für Serafin, vgl. ebd.) gesagt hat. Der Wertungsrichter soll hier eine Bewertung der Performance abgeben und genau das tut er gerade nicht. Er versteift sich auf die weibliche ansprechende Optik und reitet unangebracht darauf herum.

Darin, dass Serafin über seine Aussage lacht, dokumentiert sich, dass er sich über sich selbst lächerlich macht. Er lässt es nicht darauf beruhen, dass Simone darauf Bezug nimmt, dass er gerne „luftige“ Kleider sieht, sondern legt noch eins drauf und reitet darauf herum. Die Grenze des Üblichen wird überschritten und diese Frechheit finden die meisten (vor allem er selber) lustig, was sich an den Lachern dokumentiert.

Es zeigt sich darin, dass derartiges Verhalten, so offensiv weibliche Reize und Schönheit zu verherrlichen, von allen verstanden wird bzw. wirkt der Witz hier deswegen, weil es normalerweise nicht zum guten Ton gehört, das derart offen zu kommunizieren. Serafin tut es trotzdem, er springt auf den Zug auf, in den sich Simone selber hineinmanövriert hat. Dass der Ausspruch kein schlichtes Kompliment ist, zeigt sich an den amüsierten Reaktionen.

Der Juror **gestaltet ein Naheverhältnis** zwischen sich und Simone aus, das aber nur auf der Ebene seiner Verehrung ihr gegenüber existiert. Er **übertreibt** diese Verehrung maßlos, macht sich und sein Verhalten damit lächerlich und erntet Lacherfolge.

Simone und Alex: 0:30-0:35 [Verweis auf Geschlechterbeziehungen 4]

Juror Serafin stellt auf provokante Art und Weise fest, dass er Simones weibliche Rundungen wohl bemerkt hat. Er fühlte sich von ihr dazu aufgerufen. Er bricht erneut ein Tabu und spricht auch ganz direkt an, dass er nicht nur sie in ihrer Totalität, sondern auch ihren Busen beim Tanzen genau inspiziert hat.

Nach einem kurzen Satz über den Tanz Samba im Allgemeinen zuvor (dass er schwer ist) kehrt er thematisch zurück zu ihren **körperlichen Reizen** (vgl. 6.1.1., Verweis auf Geschlechterbeziehungen 3 in diesem Kapitel) und versichert Simone, dass er auf ihre Anweisung hin ihre „Hügel“ (0:32) gesehen hat. Für ihn war die Bemerkung, dass Simone ihr Kleid nur für ihn und seine Augen angezogen hat (vgl. 6.1.3., Verweis auf Geschlechterbeziehungen 2), anscheinend der Aufruf, ungeniert ihre Rundungen in Augenschein zu nehmen. Die sexuelle Metaphorik von „Hügel“ ist augenscheinlich. Wenn dies zu einem Mann gesagt werden würde – bspw. *Hügellandschaft* – wäre es eine wohlwollende Bezeichnung für ein Muskelpaket. Hier jedoch ist eindeutig Simones Busen angesprochen.

Für den Juror gibt es eine thematische Verbindung zwischen dem Umstand, dass sie das Kleid für ihn angezogen hat und dem Ansehen ihrer weiblichen Formen. Er spricht das ganz plump

aus, zwar nicht richtig ordinär (das wäre dann wohl der Ausdruck „Titten“ oder Ähnliches), aber er befindet sich schon beim Thema „Brüste“. Wieder dokumentiert sich eine **Reduktion auf Äußerlichkeiten der Kandidatin**. Das kann nicht angenehm sein für die betroffene Frau!

Das Publikum lacht auf und auch Simone macht einen auflachenden Laut („tze“ 0:35). Ihr Auflachen wirkt aber nicht sehr erfreut darüber, dass Serafin ihr so direkt auf den Busen gesehen hat, eher überrascht und negativ berührt von Serafins Direktheit, das so unverblümt auszusprechen. Aber sie verliert nicht ihre Coolness dabei. Sie spielt sozusagen immer noch das Spiel mit der **Dreiecksbeziehung** zwischen sich und ihrem Partner, der ja die ganze Zeit daneben steht und ebenfalls zuhört, und dem frechen anzüglichen Juror. Simone ist etwas entsetzt und lacht verächtlich, aber sie hört seinen Ausführungen vorerst nur zu und weist Serafin nicht in die Schranken. Das kann sie hier auch gar nicht wirklich tun, ohne ihr Gesicht zu verlieren, weil sie selber zu Beginn das Gespräch in diese erotische Blickrichtung geführt hat.

Simones Lachen ist als eine „indirekte Zurückweisung“ (Kienzle 1996: 178) des Gesagten zu werten. Was sich Serafin da herausnimmt, weist sie zwar nicht explizit zurück, im Lachen jedoch offenbart sich ihre distanzierende Haltung dazu.

Das Publikum reagiert auf diesen Tabubruch vonseiten Serafins mit einem kollektiven Auflachen. Es wird über die Frechheit von Serafin gelacht. Und auf genau dieser Ebene befindet sich Serafin schon seit dem Beginn der ganzen Passage. Serafin inszeniert auf der Ebene der Nähe eine intime Beziehung zur Kandidatin: er plaudert seine (erotischen) Gedanken zu ihrer Erscheinung in tabubrechender Art und Weise aus. Ihr Image ist gefährdet durch diese ihre Intimsphäre betreffenden Bemerkungen. Das erklärt auch die Überraschung, die sich in ihrer Reaktion manifestiert. Optisch beeindruckt sie Serafin natürlich schon, das muss man unterstellen, aber so deutlich auf den sexuellen Kontext abzielende Formulierungen erweisen sich nun als unangenehm und peinlich. Serafin agiert hiermit peinlich und unangebracht! Trotzdem hat er hier einen Lacherfolg. Seine **pseudo-charmanten Unverschämtheiten** kommen beim Publikum gut an.

Hans und Elke: 0:32- 1:01 [Verweis auf Geschlechterbeziehungen 5]

Zur Verteidigung gegen eine von der Jury geäußerte Kritik bringt Kandidat Hans vor, dass aufgrund des Altersunterschiedes zu seiner Profi- Tanzpartnerin es schwer und außerdem peinlich ist, den älteren Liebhaber in der Choreographie des Tanzes zu spielen. Er spricht ein gesellschaftliches Phänomen an: Liebesbeziehungen zwischen alten Männern und viel jüngeren Frauen. Er outet sich somit, dass er solche Paar-Relationen problematisch findet und versucht zu entschuldigen, dass er offenbar die Geschichte, welche die Choreographie kommunizieren hätte

sollen (beim Rumba geht es um das Liebeswerben eines Mannes einer Frau gegenüber), nicht adäquat herüberbringen konnte.

Hans geht hier in die Offensive, um sein Gesicht/ Image zu wahren bzw. aus dem Grund der Imagepflege. Er erklärt in dieser (Selbst-)Verteidigungs-Aussage nebenbei auch, welche Geschichte im eben gezeigten Rumba dargestellt wurde: und zwar ein Liebeswerben seinerseits um die Gunst einer jüngeren Frau, verkörpert von Tänzerin Elke. Er rechtfertigt sein Misslingen bezüglich der Darstellung damit, dass es ihm – von den körperlichen und schauspielerischen Anforderungen und auch seiner inneren Einstellung her - gar nicht möglich war, es besser und glaubwürdiger darzustellen. Diese Illustration dessen, was er hier peinlich und moralisch verwerflich findet, betrifft den Diskurs von Liebesbeziehungen älterer Männer mit jungen Mädchen oder Frauen, wobei dies in der Alltagsrealität durchaus Normalität ist. Hans distanziert sich von der Annahme, dass so etwas normal ist bzw. bringt zum Ausdruck, dass so eine Beziehung leicht lächerlich erscheinen kann. Er drückt damit eindeutig Distanz zu seiner Rolle, in dem Fall zur von ihm darzustellenden Rolle des älteren um Liebe werbenden „Galans“ (0:34), aus. Diese „Rollendistanz“ (Goffman 1973: 118 ff.), die er hier verbalisiert, bringt er als Entschuldigung vor. Dahinter steht eine manipulative Taktik, damit die Adressaten (Jury und Publikum) von dem Scheitern der Performance absehen, mit dem Hinweis, dass Hans de facto rein gar nichts dafür kann. Die Rolle trägt die Schuld, nicht der Interpret. Hierzu verwendet er den veralteten bzw. nicht mehr so alltäglichen Begriff des „Galans“ (0:34)²⁴. Es dokumentiert sich darin eine Verstärkung der Distanz zu dieser Rolle, weil auf ein veraltetes Wort zurückgegriffen wird. Er bezeichnet sich als alt, und das noch dazu mit einem veraltetem Begriff. Er inszeniert sich damit als alt und aus der Mode gekommen. Er kann schlichtweg einer so jungen Frau keine Avancen machen, nicht einmal gespielte (in diesem Kontext unterscheidet sich sein Agieren konträr zu Serafins, vgl. Verweis auf Geschlechterbeziehungen 3 und 4 in diesem Kapitel).

Hans deutet auch an, dass er sich mit der Rolle des „Latin-Lovers“ (0:35), die Attribute wie südländisches und feuriges Verhalten vereint, schwer tut. Zwei Männerbilder, die gänzlich verschieden sind, werden hier in einem Atemzug genannt: das eine, das des älteren Liebhabers einer jüngeren Frau, und das eines südländischen Herzensbrechers. Beide Rollen charakterisiert Hans als nicht für sich geeignet: die **Rolle des greisen Verehrers**, weil er sich dabei **lächerlich** vorkommt, wenn er eine viel Jüngere umspielt und die **Rolle des feurigen Latinos**, deren Attribute er schlichtweg nicht aufweist: Jugendlichkeit, Temperament und Agilität. Die eine

²⁴ Der Duden (1997: 279f.) nennt zwei Varianten der Bedeutung von „Galan“: 1. „(veraltet) Mann, der sich mit besonderer Höflichkeit, Zuvorkommenheit um eine Frau bemüht“ und 2. „(iron.) Liebhaber, Freund.“

Rolle behagt also nicht aufgrund der gesellschaftlich-sozialen Ebene (es wird nicht gern gesehen, es ist lächerlich), die andere wiederum, weil er die Attribute aufgrund seines Alters und Körperzustandes und auch seiner Herkunft wegen nicht aufweist, geschweige denn schauspielerisch umsetzen kann. Es dokumentiert sich des Weiteren an Hans Ausführungen, dass er sich **selbst stigmatisiert** mit Eigenschaften, die älteren Personen zwar zugeschrieben, aber normalerweise tabuisiert sind, vor allem in so einem Kontext, man will ja dynamisch und fit wirken und nicht preisgeben, in welchen Hinsichten man es nicht ist. Nach dem Abschluß von Hans' Statement („schmal“ 0:45) brechen Applaus, Pfiffe und Gejohle des Saalpublikums aus, wobei diese Reaktionen sehr lange andauern (bis 1:01). Der Moment des Einsetzens der Publikumsreaktionen dokumentiert, dass diese Grenzüberschreitung, die Hans durch das **sich selber Lächerlich-Machen** vollzogen hat, gut beim Publikum ankommt beziehungsweise einen großen Unterhaltungswert aufweist. Der (moralisierende) Humor aufseiten von Hans, den das Saalpublikum hier damit goutiert, wird durch eine Selbststigmatisierung, das Alter und seine Tücken betreffend, von Hans erzeugt. Obwohl er sich hier selbst zum Narren macht und das Tabu bricht, über sein (hohes) Alter und diverse Beschwerden dabei zu reden, kann sich das Publikum damit identifizieren. Jeder (ältere) Mensch wird sich vorstellen können, dass man ab einem gewissen Alter beim Tanzen gehandikapt ist. Und auch die Haltung, dass der Schritt vom Imponieren gegenüber einer Jüngeren zur Blamage nicht weit ist, werden vielleicht viele nachvollziehen können. Das Publikum feiert auch die Schlagfertigkeit von Hans! Er hat eine plausible Erklärung für sein Versagen bei der Performance geliefert. Aber nicht nur auf der Ebene der Erotik zwischen zwei Personen so verschiedenen Alters scheint das verständlich, sondern vor allem auch in Bezug darauf, dass ein ca. 60jähriger Tanzlaie es schwer haben wird, mit einer 20jährigen Profitänzerin Schritt zu halten und neben ihr „gut“ auszusehen.

Durch ein Formulierungsverfahren, den fast schon poetischen Reim von *imponieren* und *blamieren* gibt Hans dem Gesagten zusätzlich ein besonders großes Gewicht. Im Hinblick auf dieses Wortspiel demonstriert er seine sprachliche Souveränität. Er inszeniert sich als virtuosen Sprachexperten. Als Zuseher kann man sich da in etwa denken, *das hat er aber schön gesagt*.

Hans macht den fiktiven älteren Lover lächerlich und durch die Publikumsreaktionen zeigt sich eine „Vergewisserung geteilter Empfindungen“ (Kotthoff 1998: 42).

Hans' Statement führt zu verschiedensten Reaktionen der Anwesenden: parallel zu seinem abschließenden „na?“ (0:45) setzen Applaus, Pfiffe und Gejohle des Saalpublikums ein sowie eine Reaktion von Elke, die mit einer korrektiven Maßnahme das Image von Hans wahrt, indem sie ihm Lob ausspricht. Als die Äußerung von Hans zu Ende ist (0:44), lächelt Elke verständnisvoll. Durch die Wortwahl des drauf folgenden „aber“ (0:45) zeigt Elke, dass sie

ebenfalls diese Diskrepanz zwischen höherem Alter und Liebhaberrolle ihr bzw. einer jungen Frau gegenüber wahrnimmt und diese Erfahrungswerte teilt. Sie attestiert Hans jedoch eine gute Handhabung dieses Problems. Sie findet nur lobende Worte („hast aber gut gmacht“ 0:45-0:47) und verteidigt ihn: „na er war scho brav“ (0:48-0:49). Gleichzeitig zu Elkes „gut gmacht“ (0:46) sagt Alfons lachend „also“. Er fügt zunächst nichts hinzu.

Elke ist durchaus zufrieden mit der Leistung von Hans²⁵, wie er ihre Instruktionen und die Choreographie, so gut es ging, umgesetzt hat. Elke lobt Hans stellvertretend für die Jury, denn diese hat bisher nur Kritik geübt. Die Anerkennung, die Hans von Elke zugesprochen wird, unterstreicht sie mit einer Geste des Kopfes: Elke steht so nah bei Hans, dass sie einfach nur den Kopf senken muss, um ihn an seine Schulter zu legen. Elke lobt ihn nicht über alle Maßen, das zeigt sich an der Formulierung „brav“, aber sie signalisiert Zufriedenheit. Der Ausdruck „brav“ klingt hier überhaupt etwas komisch, und zwar im Kontext der Bezeichnung für die Leistung ihres älteren Schülers. Brav würde man wohl eher für Kinder udgl. verwenden. Sie dreht die Rollensituation um: sie, die wesentlich Jüngere der Beiden, behandelt den älteren Schüler wie ein Kind, das angesichts der harten Kritik getröstet und aufgebaut werden muss. Wie in der Schule²⁶ richtet sie einen schlechten Schüler nach einem Misslingen wieder auf. Nachdem er sich damit verteidigt hat, zu erklären, dass er die Vorgaben von vornherein gar nicht realisieren hätte können, bescheinigt sie ihm, dass es eh in Ordnung war, was er geleistet hat. Für seine Verhältnisse war es annehmbar, mehr aber auch nicht!

Nachdem von 0:45 bis 0:49 die Publikumsaktivitäten und Elkes und Alfons Aussagen parallel zu hören sind, wird nun das Getöse des Saalpublikums eine Weile nicht unterbrochen (0:50–0:56), wobei es erst bei 1:01 gänzlich abstirbt. Die Publikumsreaktionen signalisieren Beipflichtung zu Hans' Argumentation und Verständnis für die Schwierigkeiten, die zum Scheitern vor der Jury geführt haben.

Auf der **Bildebene** ist während Hans' Statement das Paar Hans und Elke in Nahaufnahme zu sehen. Auffallend ist, dass Hans eine extrem betonte und ausgeprägte Aussprache zeigt. Er bildet stark sichtbar die Vokale mit seinem Mund. Diese Sprechweise lässt sich auf seinen Beruf als Nachrichtensprecher zurückführen. Seine ausgebildete Rhetorik ist bei diesem Statement auf der Bildebene stark zu bemerken.

Nachdem dann Elkes Beruhigung und Lob an Hans durch das Anlehnen an die väterliche Schulter geschieht, wird auf der Ebene des Bildes den Publikumsreaktionen ausgiebig Raum gegeben. Acht Sekunden lang ist nur das Saalpublikum zu sehen: zu Beginn vier Sekunden lang

²⁵ Das wird auch unterstrichen durch die Geste, die sie macht: sie schmiegt ihren Kopf an seine (väterliche) Schulter.

²⁶ Witzige daran ist, dass Elke neben der Ausübung des Profitanzens Volksschullehrerin ist.

stehende²⁷ klatschende Zuschauer, dann ist vier Sekunden im Bereich der sitzenden Zuseher eine klatschende und lachende Frau besonders im Fokus: es ist die Ehefrau von Hans, die lachend und klatschend ihrem Mann applaudiert. Warum wird nun die Gattin des Kandidaten so hervorgehoben? Wenn man sie nicht kennt (wovon auszugehen ist), kann man darauf schließen, da sie an dieser Stelle in Nahaufnahme gezeigt wird, dass diese Frau in engem Zusammenhang zu Hans steht. Das wird damit zumindest suggeriert. Denn es werden keine anderen Personen so im Detail gezeigt. Man muss annehmen, dass diese Frau eine besondere und nahe Beziehung zum Kandidaten hat²⁸. Wenn man die Show einmal gesehen hat, wird diese Praxis der Hervorhebung von Angehörigen oder nahen Freunden oder Unterstützern deutlich.

Als Alfons in den Applaus hineinspricht und dabei Burns-Hansen zu ihrer Bewertung auffordert, ist wieder das Paar Hans und Elke lächelnd in Nahaufnahme zu sehen. Das lachend gesprochene „also“ vom Moderator kann auf zwei Arten gelesen werden: einerseits als ritueller Abschluss, wobei Elke diesen ignoriert oder nicht erkennt, weil sie weiter spricht (0:47-0:49). Ritueller Abschluss deshalb, weil man sieht, wenn man weiter liest, dass hiermit das Thema beendet wird und Alfons mit diesem „also“ auch eine längere – allgemeine – Sprechpause einleitet, welche sieben Sekunden andauert (ab dem letzten Wort von Elke bei 0:49). *Rituelle* Konklusion deshalb, weil damit ein Themenwechsel provoziert wird und „oppositionelle Bezugnahmen“ (Przyborski 2004: 74) abgeschlossen werden. Diese Art und Weise, ein Thema zu beenden/ ausklingen zu lassen, findet sich in der gleichen Form in der Passage „Edi und Niki“ wieder, ebenfalls praktiziert von Alfons²⁹ (vgl. 6.3.1., Fremdcharakterisierung 8). Diese Wiederholung eines Modus der Abtrennung bzw. Einleitung eines neuen Themas lässt darauf schließen, dass dies ein gängiges Ritual zu eben diesem Zweck ist. Denn es wird von allen gleichermaßen verstanden, es ist also keine individuelle Eigenheit von Alfons. Dass hier die vorhergehende Kritik und die Retourkutsche des Kandidaten nicht ausdiskutiert werden können, liegt auf der Hand. Die Sendung bietet dafür keinen (Sende-)Platz. Die Äußerungen bleiben im Raum stehen.

Simone und Alex 0:55-1:03 [Verweis aus Geschlechterbeziehungen 7]

Der Applaus, der diese Sequenz über zu hören ist, betrifft noch die vorangegangene Sequenz und wird daher nicht hier zugerechnet. Der Applaus ist am Abebben.

²⁷ Diese stehenden Personen befinden sich auf der Seite der Jury. Und zwar ganz hinten links, wenn man auf das Orchester, das vorne mittig unter der großen Treppe angesiedelt ist, blickt.

²⁸ Bei anderen KandidatInnen ist das zum Beispiel ebenfalls der Gatte oder die Gattin oder andere Familienmitglieder. Manchmal werden auch Prominente, die aus Freundschaft zur Unterstützung eines Kandidaten anwesend sind, in den Fokus gerückt. Bei der Passage „Edi und Niki“ beispielsweise wird Otto Wanz gezeigt; in der Passage „Andi und Julia“ Andis Partnerin.

²⁹ Passage Edi und Niki: TC 0:40

Seine Bewertung scheint endgültig abgeschlossen zu sein, doch Juror Serafin legt noch etwas nach. Nachdem Moderator Alfons über keinen seiner Scherze gelacht hat (u.a. Simones Kleid, Simones Figur, kein Wissen über den Samba, Juror Nedbal als großer Bruder), stellt ihn Serafin zur Rede: Er fragt hin lautstark, warum er so ernst ist (0:55-0:59). Er stellt die Frage zweimal hintereinander, mit jeweils unterschiedlicher Betonung und das Ganze übertrieben laut und entrüstet, theatralisch. Diese **auffällige Intonation** (vgl. Kotthoff 1998: 15) – völlig konträr zu sonstigen Äußerungen Serafins – markiert neben Inhalt und Kontext das Humoristische der Äußerung. Der **gespielte Ernst** dabei macht zusätzlich deutlich, dass es sich um eine unernste Aussage handelt. Niemand lacht jedoch oder zeigt eine andere Reaktion auf Serafins Frage „warum schaust du so ernst?“.

So eine Frage, warum oder wie jemand gerade dreinschaut (also wie er sich fühlt), ist eigentlich sehr privat und kommt im **intimen Rahmen** zwischen Liebespaaren vor, nicht aber in so einem Kontext. Serafin spricht Alfons hier in einer Art und Weise an, als ob Alfons eine Person für ihn mit dem Status einer „Ehefrau“ oder Partnerin wäre, so eine Frage stellt man nur in einer vertrauten Beziehung. Serafin bedient sich der Ebene der Nähe. Dies wirkt eigentlich sehr lustig, weil es so absurd ist, Serafin agiert wie ein kleines Kind. Serafin signalisiert mit seinem Verhalten: *ich habe mich gerade so bemüht witzig zu sein, jetzt musst du (Alfons) auch drüber lachen und diese Bemühungen honorieren*. Alfons hat nämlich weder über die Aussage über Simones „Hügel“ (vgl. 6.1.1., Verweis auf Geschlechterbeziehungen 4) noch über Nedbal als Serafins großen Bruder (vgl. 6.2.1., Selbstcharakterisierung 4) gelacht. Darüber scheint sich Serafin hier lautstark zu mokieren. Er macht förmlich ein Drama daraus und leistet sich den Fauxpas, einen anderen Mann, mit dem ihn nicht einmal Freundschaft verbindet, wie eine Intimfreundin zu behandeln. Dieser Tabubruch bringt ihm keine Lacherfolge. Indem Serafin Alfons **die Rolle einer Frau zuweist** – also eine **andere Geschlechterrolle** als die des (homosexuellen) Mannes – macht er ihn zum Gespött (vgl. Flicker 2001: 35).

Serafin befindet sich in einem Dilemma, er weiß nicht mehr weiter und hat eine „Null-Bewertung“ abgegeben (seine Themen waren nur Simones Kleidung und „Hügel“). Nun nimmt er Alfons aufs Korn, indem er trotzig zeigt, dass er sich einen Lacherfolg seiner Witze auch bei ihm erwartet hat. Alfons ist darüber verärgert und stichelt zurück: er würgt diese theatralische und kindische Vorstellung ab, indem er wie eine Mutter zu ihrem Kind antwortet: „Lieber Harald“ (*du Dummerchen, gib eine Ruhe*). Der Applaus (zugehörig zur vorhergehenden Sequenz) ebbt nun langsam ab, als Alfons zu sprechen beginnt. Diese **ironische Anrede** zeigt, Alfons findet Serafin gar nicht „lieb“, sondern fühlt sich genervt und aufs Korn genommen und gezwungen, Serafin in seine Schranken zu weisen. Es dokumentiert sich, dass Alfons auf diese

Frage nicht näher eingehen will, er findet die Frage unangemessen und Serafin soll nun bitte schweigen. Er hat schon genug Blödsinnigkeiten gesagt. Als Alfons von Serafin gefragt wird, ist er nicht im Bild. Während seiner Antwort sieht man jedoch deutlich, dass er verärgert ist.

Alfons reagiert auf die zu intime Frage neben seinem Gesichtsausdruck noch mit „ja schau der große Bruder“ hilft. Er bezieht sich damit auf eine scherzhafte Aussage Serafins, dass Juror Nedbal sein großer Bruder wäre und allgemein besser Bescheid wisse (vgl. 6.2.1., Selbstcharakterisierung 4). Alfons verwendet den Gag nun gegen Serafin und intendiert, dass dieser hilfsbedürftig ist.

Dieses Naheverhältnis, das Serafin suggeriert, indem er sich diese freche Frage herausnimmt, sagt Alfons überhaupt nicht zu, das ist ihm zu viel. Sich auch noch rechtfertigen zu müssen, wenn sich bei ihm keine Lacherfolge einstellen, ist unverschämt.

Serafin agiert noch in einer anderen Sequenz auf der Ebene der Nähe: und zwar als er Juror Nedbal als „gefährlich“ charakterisiert (vgl. Fremdcharakterisierung 6, Kapitel 6.3.2.). In diesem Fall jedoch wird das Humoristische daran gut aufgenommen und darüber gelacht. Aufgrund der harmonievollen Symbiose, die zwischen den beiden Juroren herrscht, ist diese Charakterisierung lustig.

Hier im Fall der Nähe zu Alfons bleibt der Spaß auf der Strecke. Serafin bringt Alfons damit in Verlegenheit und verärgert ihn. Der Hickhack und die Sticheleien zwischen den beiden – die sich auch an anderer Stelle dokumentiert haben – findet hier seine Fortsetzung. Die beiden **frotzeln und provozieren** sich gegenseitig. Es ist ein Spielchen, das den beiden wohl generell Spaß bereitet, die anderen jedoch finden daran keinen Gefallen. Es ist eine Art Konkurrenzkampf (der sich vielleicht durch Antipathie entzündet hat), ein verbales Duell, und dabei es geht darum, dass es dem anderen die Sprache verschlägt (vgl. Kotthoff 1998: 134). Dies gelingt Serafin hier jedoch nicht. Alfons reagiert, wenngleich auch seine Antwort niemanden zum Lachen bringt. Kotthoff nennt diesen Modus von „Angriff und Gegenangriff vor Publikum“ „Schmäh“ (ebd.) bzw. Schmäh-Führen.

Dieser Hickhack zwischen den beiden entpuppt sich als **Hierarchiekampf**: Serafin inszeniert sich als den wahren „Star“ der Sendung und fordert demgemäß, dass alle über seine Scherze lachen. In seiner Reaktion holt ihn Alfons wieder auf den Boden der Tatsachen zurück und demonstriert, dass so mit ihm nicht geredet werden kann. Der eine will den anderen herabsetzen und umgekehrt. Dies geschieht auf einer **intendiert humorvollen Ebene, trotzdem kann niemand darüber lachen**. Ein Grund, dass das Publikum nicht mit Lachen reagiert, könnte sein, dass das Geplänkel zwischen Serafin und Alfons als echte Antipathie interpretiert wird, im

Gegensatz zur humorvollen Symbiose zwischen Serafin und Nedbal. Schmäh's rund um eine ernsthafte Abneigung wirken demnach nicht amüsiert.

Transkriptstellen³⁰:

Verweis auf Geschlechterbeziehungen 3 (Simone und Alex)

Sf: Simone

Sm: Serafin

TC:	0:25	0:26	0:27		
					
Sm:	Mit dem Kleid würden	wir den ersten Preis	machen @ha@		
Sf:			@(1)@		
Geräusch	Auflachen				

Verweis auf Geschlechterbeziehungen 4 (Simone und Alex)

TC:	0:30	0:31	0:32	0:33	0:34
					
Sf:	@(.)@				
Sm:	Also dein	Vorschlag ähm, die	äh Hügel gesehn	zu ham,	hab ich alle gesehn

TC:	0:35				
					
Sf:	@tze@				
Sm:					
Geräusch	Auflachen				

Verweis auf Geschlechterbeziehungen 5 (Hans und Elke)

Am: Alfons

³⁰ Die Transkriptstellen sind Auszüge aus den Transkripten (diese sind vollständig abgedruckt im Kapitel 9). Die Inhalte der leeren Felder wurden herausgelöscht, da sie nicht zu den besprochenen Sequenzen gehören.

Hm: Hans
 Ef: Elke

TC:			0:32	0:33	0:34
					
Hm:			Ja	wenn ein	älterer Galan
Geräusch:					

TC:	0:35	0:36	0:37	0:38	0:39
					
Hm:	ein Latin- Lover einer sehr jungen Dame nachgeht und den Hof macht, dann				
Geräusch:					

TC:	0:40	0:41	0:42	0:43	0:44
					
Hm:	is der Grat zwischen blamiern und imponiern schmal				
Geräusch:					

TC:	0:45	0:46	0:47	0:48	0:49
					
Ef:	Hast aber gut gemacht () (.) na er war scho brav				
Am:		@also@			
Hm:	Na?				
Geräusch:	A p p l a u s , P f i f f e u n d G e j o h l e				

TC:	0:50	0:51	0:52	0:53	0:54
					
Geräusch:	A p p l a u s , P f i f f e u n d G e j o h l e				

TC:	0:55	0:56	0:57	0:58	0:59
					
Am:			Nicole?		
Geräusch	A p p l a u s , P f i f f e u n d G e j o h l e				

TC:	1:00	1:01		
				
Bf:		Ja die		
Geräusch	A p p l a u s			

Verweis auf Geschlechterbeziehungen 7 (Simone und Alex)

Am: Alfons

Sm: Serafin

TC:	0:55	0:56	0:57	0:58	0:59
					
Sm:	Was schaust du so ernst?		Warum schaust du so ernst?		
Geräusch	A p p l a u s				

TC:	1:00	1:01	1:02	1:03	
					
Am:	Lieber Harald	ja schau der große Bruder hüft da wieder den na das			
Sm:	Das war				
Geräusch	A p p l a u s				

6.1.2. Plaudern aus dem Nähkästchen eines „Paares“ (Selbstzweifel): „Ich hab gesagt das schaff ich nicht!“ - „Das sagt sie immer“

Nicole und Balasz: 0:19-0:29 [Verweis auf Geschlechterbeziehungen 1]

Nach einer ausgesprochen guten Jurybeurteilung ergreift die Kandidatin eigenmächtig das Wort: Nicole plaudert aus ihrem privaten Trainings-„Nähkästchen“ mit dem Tanzpartner. Sie hat Zweifel in der Trainingszeit geäußert, ob sie ihre Leistung in der bevorstehenden Show auch wirklich bringen kann. Zur Unterstützung und Bestätigung fragt sie den Profitänzer Balasz, ob er ihr darin zustimmt. Es dokumentiert sich das **Ausagieren einer intimen Partnerschaft** in der Art und Weise, wie diese beiden miteinander sprechen und auch, dass die Kandidatin Gefühle und Gedanken von sich preisgibt, die sie eher bloßstellen als rühmen. Sich positiv Darstellen wird man nicht mit Berichten von Zweifeln und Angst vor dem Scheitern, sondern mit einer Demonstration von Ehrgeiz und Selbstbewusstsein. Allerdings wurde die Kandidatin soeben von einem Wertungsrichter sehr gelobt. Insofern muss sie sich nicht um ihr Image sorgen, sondern kann sogar von einem schwachen Moment erzählen. Dahinter steckt vielleicht die Taktik, sich nach einem besonders erhöhenden Lob wieder kleiner und menschlicher darzustellen. Nach dem Motto *ich bin gar nicht so perfekt wie von der Jury behauptet, auch ich habe Ängste und Emotionen*. Nicole signalisiert damit, dass sie trotz der Zweifel ihre Angst vorm Scheitern durch hartes Training und Siegeswillen abschütteln konnte.

Ihr Lehrer und Tanzpartner begibt sich auf die gleiche **Ebene des intimen Ausplauderns** und stellt fest, dass sie das sowieso **immer sagt**. Seine Antwort ist nicht direkt an Nicole, sondern an alle anderen gerichtet, denn er spricht über sie in der dritten Person, so als ob sie nicht anwesend wäre. Damit lässt er traditionelle Höflichkeit außen vor und zu (gegenseitigem) **Frotzeln und Necken** gehört hier neben dem Inhalt der Aussage auch die **Ansprache in der dritten Person** (vgl. Kotthoff 1998: 122). Die Anrede eines Anwesenden in der dritten Person wird auch im Zuge einer Degradierung in der Passage „Edi und Niki“ praktiziert (vgl. Fremdcharakterisierung 6, Kapitel 6.3.2.).

Balasz charakterisiert Nicoles oft geäußerte Zweifel als Jammern. Er nimmt es also gar nicht (mehr) ernst, vielleicht weil er es dafür schon zu oft gehört hat. Hierauf lacht Nicole und auch **das Publikum reagiert mit Gelächter**. Jetzt muss auch Balasz selber lachen als er weiter spricht. Denn am Freitagabend, zur Sendezeit, merkt Nicole (laut Balasz) ohnehin immer, dass sie den erlernten Tanz gut beherrscht und die Zweifel unbegründet waren. Auch der Moderator lacht lauthals. Hier wird über eine Situation gelacht, in der das Tanzpaar, wie ein

Liebespärgchen im alltäglichen partnerschaftlichen Leben, aus dem Nähkästchen heraus plaudert. Sie inszenieren sich wie ein Ehepaar, das sich **typische Verhaltensweisen zuschreibt** und diese auch ohne weiteres öffentlich macht. Es dokumentiert sich ein gegenseitiges Necken, das nur in intimen Beziehungen oder vielleicht sehr guten Freundschaften üblich ist. Dass es ein Necken ist, sieht man auch auf der Bildebene. Durch das Lachen und ihre Handbewegung (ein „Schenkelklopfen“ 0:28) signalisiert Nicole, dass Balasz sogar recht hat, sie fühlt sich ertappt. Nicole lacht hier über sich selbst. Sie inszeniert sich humorvoll, indem sie über ihre eigene Schwäche lachen kann. Daneben steckt in dem Lachen auch die Überraschung, dass ihr Tanzpartner ihr in den Rücken fällt und so frech preisgibt, dass sie Derartiges öfters sagt. Hier wird über das „Jammern“ der Kandidatin gelacht bzw. darüber, dass sich der Tanzpartner der Kandidatin über sie lustig macht.

Es stellt sich folgendermaßen dar, dass Situationen, die durch **pures Lob** gekennzeichnet sind, auf das schwer etwas anderes als Dank zu erwidern ist, **keine witzigen Situationen** hervorbringen (können). Das Unterhaltungsmanko, das hier deshalb entstanden ist, wird nun durch eine **humorige „Homestory“** des Paares, die Lacheinladungen anbietet, ausgeglichen. Der Umgang zwischen den beiden gestaltet sich hier sehr informell und zeigt ein offensichtliches Naheverhältnis. Sie sind sich sehr vertraut, das ist offensichtlich, und das ist der Grund, warum Balasz so eine freche Antwort gibt bzw. geben kann. Mit diesen ihre nahe Beziehung offenbarenden Äußerungen bestätigen sie sich gegenseitig ihr Naheverhältnis bzw. ihre Vertrautheit (vgl. Kienzle 1996: 192 f.).

Diese Sequenz entstammt einer Passage, in der keinerlei Kritik aufkommt und ausschließlich Lob ausgesprochen wird. Das Lustige und Unterhaltsame ergibt sich hier nicht aus der Interaktion mit den Wertungsrichtern, sondern sie entsteht aus einer **spontanen Interaktion** zwischen den beiden Tanzpartnern heraus, also ohne Zutun des Moderators oder der Jury. Ganz allgemein ergibt sich hier eine für alle unterhaltsame Situation, weil ein (Tanz-)Paar intime Geschichten preisgibt. Und das in der Art, dass der eine Part des Duos etwas von Selbstzweifeln berichtet und der andere deutlich macht, dass so etwas von dieser Person gar nicht viel Bedeutung hat bzw. dass er das aus sehr guter Kenntnis der Person heraus nicht ernst nimmt. Hier wird gar nicht über das Tanzen und die Probenzeit rekapituliert, sondern über Aspekte der **Privatsphäre** bzw. des Zusammenseins der beiden. Ein Auslöser, überhaupt von so einem Thema zu sprechen, könnte sein, dass zuvor keinerlei imagegefährdende Kritik geübt wurde und somit keine Rechtfertigung oder Selbstverteidigung nötig ist. Da keine korrektiven

Sprechhandlungen gefordert sind, plaudert Nicole Privates aus und stellt eine vergnügliche Situation her.

Transkriptstelle:

Verweis auf Geschlechterbeziehungen 1 (Nicole und Balasz)

Am: Alfons

Bm: Balasz

Em: Elmayer

Nf: Nicole

TC:					0:19
					
Nf:	Ich hab am Dienstag				
Em:	dann trotzdem das so rüberzubringen das war wirklich toll.				

TC:	0:20	0:21	0:22	0:23	0:24
					
Bm:	j a a				
Nf:	noch gesagt	das schaff	ich nicht!	Stimmt's?	
Geräusch					

TC:	0:25	0:26	0:27	0:28	0:29
					
Nf:	@ h a @				
Bm:	Das sagt sie	immer	@aber@ das sieht sie	selbst am Freitag-	abend da kann sie es
Am:				@hahaha@	Die
Geräusch	G e l ä c h t e r				

6.1.3. Bezirzen mittels Sexyness (Dreiecksbeziehung): „Fürn Herrn Serafin hab ich dieses Kleid angezogen“ – „weil er ja so gern solche Sochn sieht“

Simone und Alex: 0:00- 0:22 [Verweis auf Geschlechterbeziehungen 2]

Auf die Liebesbeziehung zum Tanzprofi Alex und ihr Kleid angesprochen, „gesteht“ Kandidatin Simone, dass sie das sexy Kleid nicht für ihren Tanz- und Lebenspartner Alex angezogen hat, sondern extra und ausschließlich für Juror Serafin. Weil dieser so gerne viel **nackte Haut** sieht. Er hat das anscheinend selbst zuvor irgendwann geäußert und Simone gibt hier ganz offen zu, ihn auf diese Weise bestechen bzw. für sich einnehmen zu wollen. Die Frage des Moderators nach dem Kleid und dem Partner gehört in den Klatsch-und-Tratsch-Sektor und darum mutet es auch nicht außergewöhnlich an, dass Simone in der Folge so eine Richtung einschlägt. Simone will nichts von ihren reellen Liebesdingen preisgeben und geht in die Offensive, Serafin den Kopf zu verdrehen.

Nach der Äußerung, das Kleid wäre für Serafin ausgesucht worden, wird auf der Bildebene das Kleid unter die Lupe genommen (0:04-0:06): zuerst sieht man eine Detailaufnahme von Füßen und Unterschenkeln der Kandidatin sowie ihres Partners, dann wandert die Kamera weiter hinauf, sodass man auch die Oberschenkel teilweise sieht (aber man sieht nur die Schärpe des Kleides, was augenscheinlich macht, wie kurz es vorne ist) um in eine Detailaufnahme zu münden, wobei das Kleid nun kompletter zu sehen ist, jedoch ohne Dekolletee und Kopf von Simone. Das Kleid ist wahrlich sehr aufreizend und betont die vollschlanke trainierte Figur von Simone: es ist am Bauch seitlich stofffrei, wie ein Röckchen mit in der Mitte angenähertem BH.

Der Umstand, dass bei dieser **Bezirk- Offensive** ihr Lebenspartner daneben steht, ist delikat, aber lustig bis absurd. Der zu bestechende Juror reagiert damit, dass er wie von Sinnen über den vor ihm befindlichen Tisch zu der von ihm angebotenen Kandidaten klettern will. Simone bricht hier gleich mehrere Tabus: einerseits macht sie einen Mann, der nicht ihr Partner ist, an. Und das in Anwesenheit ihres Freundes, der daneben steht. Andererseits kommt hinzu, dass dieser bezirzte Mann sie bewerten soll und sie offen und selbstbewusst ihre **Bestechungstaktik** zugibt.

Simone **konstruiert eine Dreiecksbeziehung** zwischen sich und dem Partner und dem Juror Serafin, der sie sexy finden soll. Moderator Alfons spielt seinerseits auf die Liebesbeziehung zwischen Simone und Alex an, indem er anfangs fragt, ob sie sich mehr auf das Kleid als auf Alex gefreut hat. Intime Geschichten werden anscheinend gerne gehört und sind interessant. Für Simone hat ihr Kleid allerdings nur Sinn im Bezirzen, es ist ein Bestechungselement für die (fast ausschließlich männliche) Jury. Sie entwertet damit die Bedeutung dieser Jury, indem sie

öffentlich macht, dass zumindest Serafin für solche „Bestechungsversuche“ sehr empfänglich und leicht zu begeistern ist und beim Bewerten nicht rein auf die Tanzkompetenz achtet (oder sogar gar nicht).

Und Serafin, gerade als „geiler Lüstling“ entlarvt, spielt bei diesem Spiel auch mit, er inszeniert sich als Witzfigur, die sich aufgrund eines äußerst knappen Kleides förmlich vergisst und sich rasch der Trägerin des Kleides nähern will. Er durchbricht hier auch die räumliche Schranke in Form des Pultes, hinter dem die Wertungsrichter sitzen, und die sich zwischen den Kandidaten und den Juroren befindet.

Während Simone sagt, dass sie das Kleid für Serafin angezogen hat, muss sie selber drüber lachen. Sie weiß, dass sie so punkten wird bei ihm. Das Witzige daran ist, in diesem Kontext mit optischen Reizen statt mit richtig ausgeführten Tanzschritten beeindrucken zu wollen.

Das Publikum wertet diese „**Bestechungsattacke**“ von Seiten Simones mit **Pfiffen, Applaus und Geschrei**. Die Publikumsreaktionen erklären sich dadurch, dass Simone hier einen **Tabubruch** begeht: sie macht öffentlich, dass sie bewusst ein Kleid zwecks Bestechung instrumentalisiert. Ein weiterer Tabubruch dokumentiert sich darin, dass ihr Freund neben ihr steht, während sie sagt, dass sie das Kleid nicht für ihn, sondern für einen dafür empfänglichen Juror angezogen hat. Sie macht das ganz selbstbewusst und spricht auch explizit aus, dass Serafin gerne nackte weibliche Haut sieht: der nächste Tabubruch. Aber Serafin bricht seinerseits ein Tabu, indem er außer Rand und Band gerät und zu Simone hinüber klettern will. Er verhält sich genauso, wie Simone es angesprochen und auch gewissermaßen eingeleitet hat. Simone fordert Serafin kokett heraus, und dieser erfüllt die ihm zugewiesene Rolle des „alten geilen Bocks“ bereitwillig. Und der Partner von Simone steht tatenlos daneben und äußert sich nicht dazu. Er hält sich distanziert aus der Sache heraus.

Dieses **Arrangement der Dreierkonstellation birgt Komik** in sich und darauf reagiert das Publikum mit Pfiffen, Applaus und Geschrei. Die Frauenrolle, die sich hier dokumentiert, ist eine stereotype: die Frau soll schön und „knackig“ sein und den Männern gefallen. Sie putzt sich heraus und erwartet wohlwollendes und zuvorkommendes Verhalten. Das Lustige an der Situation ist, dass Simone die Taktik, die sie in Bezug auf den Juror anwendet, explizit macht. Simone ironisiert sie Situation jedoch, sie agiert völlig selbstbewusst und selbstbestimmt und macht mit ihrem Verhalten die Jury lächerlich. Sie hat sich sehr wohl besonders herausgeputzt um zu gefallen und vielleicht eine hohe Punktwertung dafür zu bekommen, aber dadurch, dass sie so selbstbewusst ihre Vorgangsweise offenlegt, ironisiert sie ihr auf Erotik abzielendes Verhalten und die ganze (Bewertungs-)Situation.

Der Part ihres Freundes gestaltet sich hier höchst leise und unscheinbar aus. Würde er einschreiten und den offensiven Flirt unterbinden wollen, würde er sich lächerlich machen oder den Juroren gegen sich und somit auch gegen seine Partnerin aufbringen. Lächerlich würde er sich deshalb machen, weil das (ernsthafte) Einschreiten ein Verlassen des Humormodus, in dem sich die interagierenden Personen gerade befinden, bedeuten würde. Der Spaß wäre dann „verdorben“. Also steht er einfach während der gesamten Aktion stumm daneben, während seine Freundin verbal „fremdgeht“. Der zweite männliche Part in dieser Dreieckssituation, Juror Serafin, inszeniert sich extrem willig, auf die erotische Bestechung anzuspringen. Er mimt den älteren „geilen Bock“, der sich auch gern selbst lächerlich macht.

Transkriptstelle:

Verweis auf Geschlechterbeziehungen 2 (Simone und Alex)

Am: Alfons

Sm: Serafin

Sf: Simone

TC:	0:00	0:01	0:02	0:03	0:04
					
Sf:	Hab ich das Kleid heut	goa net für dich ange-	zogen @(.)@ sondern	fürn Herrn Serafin	hab ich dieses Kleid
Geräusch					

TC:	0:05	0:06	0:07	0:08	0:09
					
Am:	Nein nein <u>nein</u> nein nein nein nein				
Sf:	angezogen	@ha@	Weil er ja so	gern	
Geräusch	P f i f f e , A p p l a u s u n d G e s c h r e i				

TC:	0:10	0:11	0:12	0:13	0:14
					
Am:				@hehe@	und zufällig
Sm:	nicht				
Sf:					weil
Geräusch	P f i f f e , A p p l a u s u n d G e s c h r e i				

TC:	0:15	0:16	0:17	0:18	0:19
					
Sf:	Er ja so gern	so gern solche	Sochn sieht ge?	@(1)@	Hat er ja gesagt
Am:					zufällig hat der
Geräusch	A p p l a u s				

TC:	0:20	0:21	0:22		
					
Sm:	((trinkt)) @ (.) @ ((hustet))				
Am:	Serafin auch jetzt das	Wort	zufällig		
Geräusch	A p p l a u s				

6.1.4. Verweis auf Gleichberechtigung: „Der Balasz wird mit der österreichischen Frauenbewegung a bissl Probleme haben in den nächsten Tagen“ – „Schau ma mal“

Nicole und Balasz 1:07-1:13 [Verweis auf Geschlechterbeziehungen 6]

Zum Schluß der Passage kommt Moderator Alfons auf eine Aussage von Profitänzer Balasz zu sprechen, als dieser meinte, **Frauen seien an der kurzen Leine zu halten**. Er bescheinigt dem Profitänzer aufgrund dieser Äußerung, dass dieser es in der nächsten Zeit mit der „österreichischen Frauenbewegung“ (1:08-1:10) zu tun bekommen wird. Er bescheinigt Balasz somit, dass Probleme und Beschwerden auf ihn zukommen werden. Niemand reagiert jedoch auf

diesen Scherz. Dann macht er einen Laut („ffff“), der die Tragweite seiner Äußerung einschränkt und meint, dass Balasz diese Probleme aber eh ohne Weiteres überstehen wird. Balasz antwortet mit „schau ma mal“ (1:13-1:14). Balasz scheint es schon registriert zu haben, dass es ein Scherz von Alfons war, denn er lächelt als er antwortet. Aber weder er noch alle anderen Anwesenden gehen auf diesen Witz ein oder honorieren ihn irgendwie merkbar. Balasz' Antwort klingt auch ziemlich halbherzig, aber andererseits könnte er darauf auch nicht viel anderes sagen. Er könnte an dieser Stelle eine Entschuldigung anbringen oder darauf verweisen, dass er zuvor im Unernst gesprochen hat, aber höchstwahrscheinlich verlässt er sich drauf, dass niemand seine anfängliche Aussage ernst genommen hat.

Alfons macht den Tänzer auf ein **Fehlverhalten** bzw. auf eine unrühmliche Aussage aufmerksam: **Balasz wird als Macho vorgeführt**, er wird aber weder darin erhöht (was nicht lustig wäre), aber auch nicht erniedrigt (was lustig wäre). Denn was ist die Frauenbewegung für so einen schon für eine Gefahr! Alfons nimmt auf Balasz Macho-Gehabe Bezug: er „warnt“ ihn vor Konsequenzen. Aber nicht er selber weist Balasz zurecht, sondern die Frauenbewegung, die Feministinnen, werden das regeln. Nachdem er das ausgesprochen hat, spricht er jedoch der Frauenbewegung ihre Relevanz ab, indem er meint, sie könne eh nichts ausrichten bzw. Balasz Schwierigkeiten bereiten.

Der Scherz wird von niemandem als solches verstanden oder für lustig befunden. Feminismus, Gleichberechtigung sind scheinbar Themen, die entweder zu ernst für diese Show sind, oder sie sind schlicht nicht relevant. Die große Zeit der Frauenrechtlerinnen ist längst vorbei und wird vielleicht sogar belächelt. Möglicherweise nehmen das Publikum und der Rest der Beteiligten einem Homosexuellen auch so ein Bedachtsein auf die Gleichberechtigung der Frauen gar nicht ab. Das Männerbild, das hier gezeichnet wird, ist ein dominantes. Dominant gegenüber der Frau. **Es lacht hier niemand über die Frauenbewegung, aber auch niemand über den Macho.** Das lässt die Interpretation zu, dass ein solches Verhalten „normal“ und nicht der Rede wert ist. Dadurch, dass sich über die Ursprungsäußerung von Balasz niemand mokiert hat, und dass der Hinweis auf mögliche Probleme damit gleich wieder abgetan wird, deutet sich an, dass hier eine „**hegemoniale Männlichkeit**“ (Connell 1999: 98) durchscheint. Ein Mann, der die Frau an der kurzen Leine hält, streng zu ihr ist, ist demnach nichts Anrühiges. Vielleicht hängt das auch damit zusammen, dass in diesem Kontext – dem Gesellschaftstanz – die männliche Rolle tatsächlich die des Führenden ist. Der männliche Part gibt den Takt vor und führt die Frau, sie hat sich dieser Führung zu unterwerfen und daran anzupassen.

Transkriptstelle:

Verweis auf Geschlechterbeziehungen 6 (Nicole und Balazs)

Am: Alfons

Bm: Balasz

TC:			1:07	1:08	1:09
					
Am:			Der Balasz	wird mit der österreichi	-schen Frauenbewe-
Geräusch	A	p	p	l	a
			u	s	

TC:	1:10	1:11	1:12	1:13	1:14
					
Bm:				S	c
Am:	gung a bissl Proble	-me haben in den nä	-chsten Tagen ffff aber	das überlebt er schon.	Danke Nicole und
Geräusch					

6.2. Selbstcharakterisierungen

6.2.1. Selbstreflexion: „weil ich den Samba nie getanzt habe“; „das kann der Nedbal der mein großer Bruder is (...) alles besser“; „na das kommt erst“; „ich glaub trotzdem wir hams Beste rausgholt“; „wenn ma heut net anzahn krieg ma drei Einser, was ja in der Schule i nie ghobt hob“

Simone und Alex 0:39-0:45 [Selbstcharakterisierung 3]

Nach dem Exkurs über Simones Brüste (vgl. Verweis auf Geschlechterbeziehungen 4, Kapitel 6.1.1.) kommt Juror Serafin auf den gerade gesehenen Samba zu sprechen: er befindet ihn für „sehr brasilianisch“ (0:39-0:40), was relativ positiv klingt und meint, dass der Samba „schwer“

(0:41) sei. Er begründet das damit, weil er ihn selber noch nie gewagt hat zu tanzen (0:43-0:45). Die Reaktion darauf ist ein Auflachen des Publikums (0:45).

Er probiert es hier schließlich doch noch, nachdem er sich zuvor eher der Figur der Kandidatin gewidmet hat, eine Bewertung des Tanzes, die ja seine eigentliche Aufgabe gewesen wäre, abzuliefern. Es dokumentiert sich in seinen Äußerungen, die er dazu trifft, dass er jedoch nur seine Inkompetenz im Bewerten von Tänzen zeigt und keineswegs Fachwissen. Er charakterisiert den gezeigten Tanz nur insofern, als dass er „sehr brasilianisch“ war. Dies bedeutet aber weder etwas Gutes, noch etwas Schlechtes, der Tanz ist ein brasilianischer Tanz und das ist allgemein bekannt. Es klingt aber positiv, wenn man bedenkt, was für Attribute man mit „brasilianisch“ verbindet, das tangiert jedoch erneut den Kontext „schöne Frauen“.

Er erkennt jedenfalls an, dass der Samba schwierig zu tanzen ist und gibt eine Argumentation aus der eigenen Erfahrung dazu preis: er hat nämlich den Samba noch nie selbst getanzt. Scheinbar weil er ihm zu schwierig erscheint. An der Stelle, nachdem er sagt, dass er selber den Samba nie getanzt hat, lacht das Publikum. **Es lacht eindeutig über Serafin**, der hier zugibt, dass er in Bezug auf den Tanz Samba überhaupt keine Ahnung hat. Das Publikum lacht über die Aussage Serafins über seine eigene **Inkompetenz als Juror**. Seiner Äußerung, dass der Tanz schwierig ist, nimmt er hier selbst die ganze Aussagekraft und Glaubwürdigkeit. Er inszeniert sich somit als unwissende Witzfigur und das Publikum hat etwas zum Lachen.

Der Spaß an dieser Äußerung ergibt sich dadurch, dass es einfach lächerlich herüber kommt, dass dieser Juror so offen und unbeschwert sein tänzerisches Unwissen kundtut. Es ist ihm grundsätzlich nicht möglich, konstruktive Kritik an der tänzerischen Darbietung zu üben, geschweige denn sonstige kompetente Aussagen den Tanz betreffend zu äußern. Indem er zugibt, niemals selbst den Samba zu tanzen gewagt hat, stellt er sich selber als total fehl am Platz des Bewerthers dar. Er gibt sich der Lächerlichkeit preis, und erntet dafür auch einen Lacher. Seine **Selbstinszenierung als Witzbold** fruchtet hier.

Simone und Alex 0:45-1:01 [Selbstcharakterisierung 4]

Nachdem sich Juror Serafin mit der Aussage, er habe den Samba selbst nie getanzt, als absoluter Samba-Laie geoutet hat, kommt er auf Juror Nedbal zu sprechen: Offensichtlich fällt Juror Serafin gar nichts (mehr) zum zu bewertenden Samba von Simone und Alex ein und so verweist er „hilfesuchend“ auf seinen Sitznachbarn, Juror Nedbal, den er hier „großer Bruder“ nennt. Dieser könne das sowieso alles besser (beurteilen). Somit charakterisiert er Nedbal als kompetenten und sich selbst als inkompetenten Wertungsrichter. Hierbei handelt es sich um eine

Selbstcharakterisierung in Form einer Fremdcharakterisierung. Nachdem er das ausgesprochen hat, lacht er lauthals darüber. Er lacht über sich selbst und auch Nedbal lacht kurz auf. Das Publikum reagiert ebenfalls mit **Gelächter und applaudiert**. Es wird über den großen Bruder gelacht. Es dokumentiert sich die **Rollenaufteilung in „guter“ und „schlechter“ Juror** zwischen Serafin und Nedbal und Serafin spricht sie hier auch ganz dezidiert aus. Das Lustige und Unterhaltsame daran ist der Umstand, dass Serafin klar und deutlich ausspricht, dass er weiß, dass er nichts Konstruktives bei der Bewertung beitragen kann. Er sagt es aber nicht zerknirscht oder bedauernd, sondern er zeigt sich selbstbewusst ebenfalls davon erheitert. Das Thematisieren dieser Rollenverteilung durch den betroffenen Inkompetenten erwirkt hier die lachenden Reaktionen. Serafin stellt sich als den kleinen, dummen Bruder hin und das führt zu Gelächter und Applaus. Das Publikum ist dermaßen durch diesen Scherz aktiviert, dass der Applaus zehn Sekunden lang anhält, wobei währenddessen schon längst anderweitig weiter gesprochen wird.

An der Bezeichnung „großer Bruder“ dokumentiert sich ebenfalls, dass sich Serafin (von Nedbal) helfen lassen muss, er kann eigenständig keine vernünftige Bewertung abgeben, er kennt sich einfach nicht genug dabei aus, ist auf Nedbal und dessen breites Wissen angewiesen. Serafin nimmt sich somit selber aufs Korn und stellt sich vor allen als inkompetent hin. Er hat wiederum keine Scheu, sich selber zu veräppeln und Juror Nedbal hoch zu loben, Serafin scheint es vielmehr auszukosten. Und über jemanden, der so selbstbewusst Unwissenheit demonstriert, lässt es sich leicht lachen.

Simone und Alex 1:09 – 1:15 [Selbstcharakterisierung 5]

Moderator Alfons greift Juror Serafins Formulierung des großen Bruders für Juror Nedbal auf und leitet so seine Bewertungsaufforderung an ihn ein. Er stellt keine Frage, sondern beordert Nedbal zu einem Statement, indem er in der dritten Person über ihn spricht. Er spricht „der große Bruder wird jetzt antworten“ lachend aus. Darin dokumentiert sich, dass in dieser Formulierung witziges Potential steckt, und dass Alfons die Charakterisierung Nedbals als den wahren Experten gegenüber Serafin als Kompetenzlosen teilt.

Alfons interpretiert in seiner Sprechaufforderung an Nedbal gleich die Reaktionen Nedbals während dem gezeigten Tanz mit, indem er meint, dass Nedbal bisher „nicht gelitten“ hat beim Zusehen. Er unterstellt Nedbal somit, dass er ansonsten stets unter den (schlechten) Tanzleistungen der Kandidaten oder der hier zu beurteilenden Kandidatin leidet. Alfons spricht diesen Satz doppelt aus, zuerst sagt er Nedbal betreffend „er“ und beim zweiten Mal „Hannes“. Nun ist unmissverständlich klar, wer hier angesprochen ist. Obwohl die Formulierung „großer

Bruder“ auch schon eindeutig war und gereicht hätte. Alfons stellt dies auch nicht als Frage an Nedbal, sondern stellt es in den Raum. Aber auch ohne, dass es eine Frage ist, fordert diese Aussage eine Antwort heraus. Denn es kann sich ja nur um eine Vermutung von Alfons handeln, er kann nicht wissen, was sich Nedbal beim Tanz gedacht oder daran zu bemängeln hat. Alfons charakterisiert mit seinem Statement Nedbal und zwar insofern, als dass er Nedbal für so kritisch befindet, sodass es diesem bei schlechten Leistungen seitens der Tänzer „schlecht geht“ oder dass er eben Leid empfindet. Im dem Sinne von *es tut dem armen Nedbal weh, wenn er so etwas (Schlechtes) sehen muss*.

Nedbals halblustige Antwort darauf, ob er gelitten hat, lautet, dass das erst noch kommen wird. Er lacht darüber, ebenso ist im Publikum ein Auflachen zu hören. Diese Aussage war förmlich „aufgelegt“ von Alfons. Es handelt sich um eine **humorvolle selbstreflexive Aussage** von Nedbal insofern, als dass er immer etwas nicht Perfektes, einen Mangel entdeckt, egal wie gut eine Darbietung einem Laien gefallen mag. Er bezweifelt, dass ihm tänzerische Enttäuschungen erspart bleiben werden. Er nimmt sich aber gleichzeitig selbst aufs Korn, indem er lacht, und auch das Publikum findet das lustig. Er inszeniert sich als den gestrengen Richter, der immer etwas zu kritisieren hat. Diese bestätigte Rolle und die Tatsache, dass auch Nedbal selber drüber lacht, wirken lustig auf das Publikum. Als „halblustig“ bezeichne ich Nedbals Antwort deshalb, weil er einerseits das Bild, das man von ihm hat, bestätigt (mit „das kommt noch“), aber es gleichzeitig mit Humor auffasst und darüber lachen kann.

Witziges Potential hat auch der Umstand, dass Nedbal Alfons, der ihm zuvor ja eine Beurteilung in den Mund gelegt hat, widerspricht. Er lässt es nicht auf sich sitzen, dass man der Ansicht ist, er wäre mit einer Leistung zufrieden. Nedbal **bestätigt sein Image hier selbst in der Inszenierung als den überstrengen Richter**. Dieses Beharren auf seiner Rolle birgt humoriges Potential.

Simone und Alex 1:40-1:59 [Selbstcharakterisierung 6]

Auf eine umfassende Kritik von Juror Nedbal folgend erklärt Simone, dass ihre Probleme mit dem Samba auch daher rührten, dass das Lied, zu dem sie mit Alex getanzt hat, **schwer zu choreographieren** war. Trotzdem hätten sie und ihr Partner das Beste aus dem Song und somit aus dem Tanz und seiner Choreographie gemacht. Simone setzt an zu einem Satz, den sie beginnt aber nicht ganz beendet. „nein es war eine“ könnte theoretisch eine Antwort auf Serafins ansonsten ignoriertes Zwischenfrage, ob der Tanz ein Rumba war, sein. Aber das, was sie dann sagt, passt nicht dazu. Es ist offensichtlich eine Reaktion auf Nedbals vorangegangene Kritik: Es folgt eine Rechtfertigung für etwaige tänzerische Fehler die Choreographie betreffend, welche

Nedbal zuvor als tanzbar, also nicht allzu schwierig, bezeichnet hat. In der Aussage, das Lied war schwer zu choreographieren, dokumentiert sich eine **Identifikation mit ihrem Trainer Alex**, der für die Choreographie und deren Umsetzung verantwortlich zeichnet. Simone ist sehr selbstbewusst und setzt der kritischen Beurteilung sachliche Argumente entgegen. Sie hat auch den „Jargon“ der Tanzprofis von Alex übernommen, was sich an der Formulierung „schwer zu choreographieren“ zeigt. Am Statement „muss man dazu sagen“ dokumentiert sich, dass Simone hier ein Argument bringt, das sehr wichtig ist und bisher überhaupt nicht zur Sprache gekommen ist. An diesen selbstbewussten Erklärungen zeigt sich, dass Simone sehr wohl Mankos an ihrem Tanz bewusst sind, und dass sie aber die Gründe dafür an der Songauswahl, die sie scheinbar nicht beeinflussen konnte, ortet. Sie hätte sich offensichtlich eine andere Musik gewünscht.

Darin, dass sie das Tanzen der Choreographie durch das Lied für erschwert befindet, dokumentiert sich auch, dass das Lied, zu dem sie beide tanzen mussten, nicht selbst ausgewählt wurde und es sich als hinderlich für die Umsetzung des Tanzes beziehungsweise der Choreographie entpuppt hat. Um der Kritik Nedbals etwas entgegen zu setzen, bringt sie diese Problematik erklärend aber auch entschuldigend ins Spiel. Simone stellt einen Aspekt in den Raum, über den sie – Alex und sie selbst – keine Macht der Veränderung hatten.

Profitänzer Alex lacht (bei 1:48) als Simone das Problem mit dem Lied anspricht. Alex lacht Simone aus, in der Art von *haha jaja die Choreographie*. Es wirkt so, als ob er hier darüber lacht, dass Simone eine Entschuldigung durch den Song anbringt, er aber anscheinend ihre (schlechte) Leistung dafür verantwortlich macht, dass Juror Nedbal nicht so sehr zufrieden mit Simone war. Alex ist der Profi, der hier aber unprofessionell agiert; er fällt seiner Partnerin in den Rücken. Denn das Paar muss zusammen halten, eine Einheit bilden gegenüber der Jury. Das betrifft alle Tanzpaare gleichermaßen, aber bei diesem Tanzpaar, das auch ein Liebespaar ist, wäre diese Einheit noch wichtiger. Bisher hat Alex nur einmal das Wort ergriffen, als er zu Nedbal meint, dass Simones Fußtechnik nicht großteils, sondern *immer* in Ordnung ist. Er sagt aber nur ein einziges Wort („immer“). Es scheint ihm wichtig zu sein, den Eindruck zu erwecken, mit Simone die Fußtechnik perfektionistisch trainiert zu haben. Er bessert den Juroren ausdrücklich aus und vermittelt den Eindruck, dass er selber anfangs etwas an Simones Fußtechnik auszusetzen hatte und das jedoch im Training ausmerzen konnte. Dass er hier über Simone und ihre Aussage zur Choreographie lacht, ist merkwürdig. Er fällt ihr in den Rücken, anstatt sie zu unterstützen. Im Grunde wirkt dieses Lachen von Alex aber wie eine übliche **Neckerei unter Liebenden**.

Simone reagiert aber nicht auf dieses Lachen von ihrem Partner Alex, sondern formuliert ihr Resümee zu ihrer beider Tanzleistung aus: sie denkt trotz alledem, dass Alex und sie das Beste

aus ihrem Tanz herausgeholt haben. Trotz der widrigen Umstände mit dem Lied haben sie **ihr Möglichstes gezeigt**. Als Simone ihren letzten Satz beendet, reagiert das Publikum mit **unterstützendem Gejohle und Applaus**. Offensichtlich ist das Publikum derselben Meinung, dass das Tanzpaar sein Bestes gezeigt hat und deshalb unterstützt es Simone bei ihrer Aussage. Dass das Publikum Simone unterstützt, bestätigt sich auch in dem vorangegangenen Einstimmen in Simones „oh“, das sie als Reaktion auf Nedbals Kritik äußert (vgl. 6.3.5., Fremdcharakterisierung 5).

Edi und Niki 2:01-2:09 [Selbstcharakterisierung 7]

Nach einer Reflektion über seine Befindlichkeiten und seinen Ehrgeiz, der nach der vorigen Show und der darin geäußerten Kritiken zu Edis Tanzkünsten erwacht ist, erzählt Edi von einem Gespräch mit seiner Partnerin Niki, das vor dieser Sendung irgendwann geführt wurde: Niki hat an seinen Ehrgeiz appelliert und während der Probenzeit zu Edi gemeint, dass, sofern sie beide sich diesen Freitag nicht die größte Mühe beim Tanzen geben, sie dafür drei Einserbenotungen ernten werden, was im schulischen Notenkontext ja „sehr gut“ bedeutet, beim Tanzen jedoch nicht [eins ist die niedrigste Bewertung in der Show]. Edi hat solche „Einser“ in seiner Schulzeit außerdem nie zustande gebracht.

Die kurze **Anekdote über die Schulnoten** stellt einen humorigen Abschluß Edis Statements dar. Dieser Vergleich mit den Schulnoten löst allgemeines **Gelächter im Saal** aus, sowie Lachen von den Juroren Nedbal und Serafin. Auch Edi muss bei seiner Äußerung lachen, aus seinen schlechten Schulnoten macht er kein Geheimnis und macht sich auch darüber lustig. Edi führt sich hier selbst vor, indem er seine eher schlechten Leistungen in der Schule den ebenfalls schlechten Leistungen beim Tanzen gegenüberstellt. Edi betreibt hier Facesaving auf humorvolle Art und Weise. Er nimmt der zuvor geäußerten Kritik an seiner tänzerischen Leistung und auch Kränkungen bezüglich seiner Figur den Wind aus den Segeln, indem er seine schon in Schulzeiten schlechte Leistung betont. Edi nimmt sich selbst und seine schlechten Noten in der Schule aufs Korn. Alle können darüber lachen und er selbst auch.

Ein Scheitern im schulischen Kontext kann nichts sein, worüber man gern redet. Indem Edi damit spielerisch und humorvoll umgeht, verliert dieses unangenehme Faktum des schulischen Scheiterns sein Stigma, weil er ihn zu „Unterhaltungszwecken witzig aufbereitet“ (Kotthoff 1998: 236). Deswegen ist es vonseiten des Publikums und der anderen Lachenden kein böses Auslachen, weil Edi die Anekdote unterhaltsam gestaltet und mit seinem **Signallachen** während des Redens das allgemeine Gelächter initiiert hat.

Dadurch, dass Edi das Ende seines Statements lachend spricht, gibt er dem Gesagten eine **zusätzliche Bedeutung und etabliert sie als komisch**. Die Adressaten reagieren mit Gelächter und ratifizieren somit den „Definitionsakt“ (Kienzle 1996: 172).

Transkriptstellen³¹:

Selbstcharakterisierung 3 (Simone und Alex)

Sf: Simone

Sm: Serafin

TC:					0:39
					
Sf:					
Sm:					Es war sehr bra-
Geräusch					

TC:	0:40	0:41	0:42	0:43	0:44
					
Sm:	silianisch und dass es schwer is öh <u>glaube</u> ich weil ich nie den Samba ge tanzt				
Geräusch					

TC:	0:45				
					
Sm:	h a b e				
Geräusch	A u f l a c h e n				

³¹ Die Transkriptstellen sind Auszüge aus den Transkripten (diese sind vollständig abgedruckt im Kapitel 9). Die Inhalte der leeren Felder wurden herausgelöscht, da sie nicht zu den besprochenen Sequenzen gehören.

Selbstcharakterisierung 4 (Simone und Alex)

Am: Alfons

Nm: Nedbal

Sm: Serafin

TC:	0:45	0:46	0:47	0:48	0:49
					
Sm:	ich glaube das kann der Nedbal der mein mein mein				
Geräusch					

TC:	0:50	0:51	0:52	0:53	0:54
					
Sm:	großer Bruder ist @ hahaha @ alles besser				
Nm:	@()@				
Geräusch	Gelächter und Applaus				

TC:	0:55	0:56	0:57	0:58	0:59
					
Sm:	Was schaust du so ernst? Warum schaust du so ernst?				
Geräusch	A p p l a u s				

TC:	1:00	1:01			
					
Am:	Lieber Harald	Ja schau der			
Sm:	Das war				
Geräusch	A p p l a u s				

Selbstcharakterisierung 5 (Edi und Niki)

Am: Alfons

Nm: Nedbal

Sm: Serafin

TC:					1:09
					
Am:	der große				
Geräusch					

TC:	1:10	1:11	1:12	1:13	1:14
					
Am:	Bruder wird jetzt @antworten@ er hat nicht gelitten heute Hannes hat nicht gelitten heute				
Nm:					Na das
Sm:	@haha@				
Geräusch					

TC:	1:15				
					
Nm:	kommt erst @()@				
Geräusch	Auflachen				

Selbstcharakterisierung 6 (Simone und Alex)

Am: Alfons

Alm: Alex

Sf: Simone

Nm: Nedbal

TC:	1:40	1:41	1:42	1:43	1:44
					
Sf:	nein	es war eine	muss dazu sagen	eine ah dieses	Lied war auch nicht
Geräusch					

TC:	1:45	1:46	1:47	1:48	1:49
					
Sf:	ganz so einfach zu choreographieren muss ma auch dazu sagen aber ich glaub trotzdem				wir hams Beste raus-
Alm:	@ h a h a @				

TC:	1:50	1:51	1:52	1:53	1:54
					
Nm:	Choreographie war	in Ordnung			
Sf:	gholt				
Am:	Simone Stelzer und Alex				
Geräusch	G e j o h l e u n d A p p l a u s				

TC:	1:55	1:56	1:57	1:58	1:59
					
Am:	K r e i s s l				
Geräusch	A p p l a u s				

Selbstcharakterisierung 7 (Edi und Niki)

Em: Edi

Nm: Nedbal

Sm: Serafin

TC:		2:01	2:02	2:03	2:04
					
Em:		Und die	Niki hat gsagt,	wenn ma heut net	anzahn krieg ma
Geräusch					

TC:	2:05	2:06	2:07	2:08	2:09
					
Sm:	@ (2) @				
Nm:	@ (2) @				
Em:	drei Einser, was ja in der Schule i nie	@ghobt hob@,	aber beim Tanzen	wars net guat.	
Geräusch	M e h r s t i m m i g e s G e l ä c h t e r				

6.2.2. Selbststigmatisierung: „Ein bisschen üben und eine künstliche Hüfte kein Problem“

Hans und Elke: 1:15-1:29 [Selbstcharakterisierung 2]

Auf den Ratschlag aus der Jury, doch mehr zu üben, setzt Hans zur Verteidigung seines Tanzkönnens an: Die Antwort von Hans auf den Übungstipp von Jurorin Burns-Hansen erfolgt sogleich. Moderator Alfons hat diesen Kommentar von Hans bereits ironisch eingeleitet, ja sogar herausgefordert, und auch Hans bedient sich der **Ironie** wie Alfons, der Hans damit aufs Korn nimmt, dass ein wenig Üben doch eine Kleinigkeit sei. Hans wiederholt in dieser ironischen Aussage die Formulierung von Burns-Hansen (ein bisschen üben), die zuvor schon von Elke und Alfons übernommen wurde. Er sagt, „ein bisschen üben und eine neue Hüfte, kein Problem“ (1:26-1:29). Der Scherz führt zu zweisekündigem mehrstimmigem **Gelächter** des Saalpublikums und zu ebenso langem Lachen von Tanzpartnerin Elke.

Zu Beginn ist das Paar in halbnaher Einstellung zu sehen. Dann wechselt die Ansicht zu Alfons mit Paar in amerikanischer Einstellung (1:27–1:30). Es kann angenommen werden, dass, aufgrund der provozierenden Äußerung von Alfons Hans gegenüber, es von Interesse ist, zu sehen, wie diese Konversation zwischen Alfons und Hans weiterhin verläuft. Aus diesem Grund wurde vermutlich dieser Einstellungswechsel der abbildenden Bildproduzenten vorgenommen. Mit dieser filmtechnischen Praxis wird Spannung zwischen den beiden aufgebaut.

Mit seiner Aussage bringt Hans den Aspekt der **körperlichen Überanstrengung** ins Spiel. Das viele Üben wird als negativ und für den Körper schädlich deklariert. Hans **inszeniert sich als alten gebrechlichen Mann**, den man nicht zu sehr (über-)fordern darf, von dem man als Folge dessen auch keine große Leistung erwarten sollte. Eine künstliche Hüfte gehört in den Themenkomplex „der Mensch und das Alter“ und womöglich hat Hans ja tatsächlich bereits Hüftprobleme³². Hier macht er sich auch lustig über die läppisch formulierte Kleinigkeit des bisschen Übens – scheinbar glaubt er, dass er für seine persönlichen Verhältnisse bereits ausreichend übt und trotzdem eine Leistung bringt, die annehmbar ist, die aber nun kaum gewürdigt wird. Er sieht sich scheinbar schon an seinem Trainings- und Leistungs- Limit angekommen. Hans vollzieht mit der Bemerkung über die künstliche Hüfte eine **Selbststigmatisierung** als alt und gebrechlich. Dies markiert eine **Grenzüberschreitung**. Denn im Normalfall will man genau das Gegenteil sein: jung und dynamisch, sportlich. Er macht sich zum (körperlich) Beschädigten, wohingegen er sich hier aber gleichzeitig in einer Glam- und Glitzerwelt befindet. Diese Spannung zwischen der Selbststigmatisierung und dem Umfeld des Schönen macht hier auch einen Unterhaltungswert aus. Denn das Gelächter des Saalpublikums setzt genau an der Stelle ein, wo Hans ausgesprochen hat. Er überschreitet den Rahmen des Üblichen, indem er sich ganz im Gegenteil zu der Agilität, die allgemein angestrebt und gefordert wird, charakterisiert. In unserer leistungsorientierten Gesellschaft und auch in dieser leistungsorientierten Sendung ist das **Preisgeben eigener Schwächen tabuisiert** (vgl. Lalouschek 2005: 150). Und gerade diese tabuisierte Selbstdiskreditierung von Hans macht an dieser Stelle den humoristischen Wert aus, auf den das Publikum auch lachend reagiert.

Dass Hans hier so versiert antwortet, sich selbst aufs Korn nimmt, rührt vielleicht daher, dass er ein sehr medienerprobter Mensch ist. Denn er ist seit vielen Jahren Nachrichtensprecher beim ORF. Er ist ein **Medienprofi** und das beweist er hier mit seiner ironischen Antwort. Er hat kein Problem damit, sich selber als alt und unbeweglich darzustellen. Er schafft es damit, die Situation umzudrehen: die im Vorfeld seines Statements umfangreiche und ernst vorgetragene

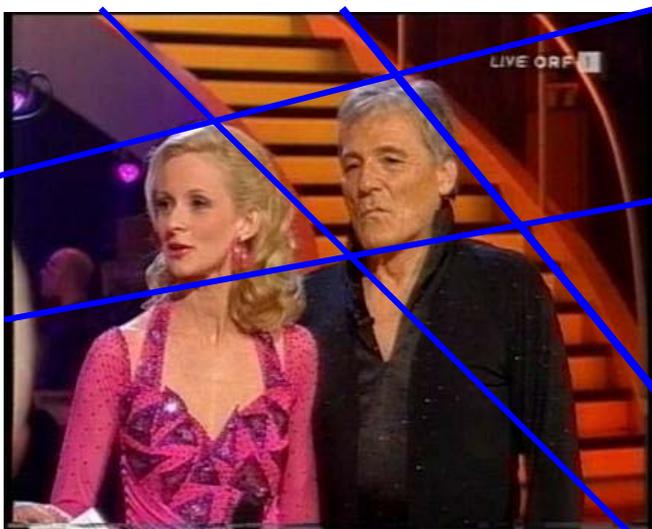
³² In den Tanzproben der Vorwoche, von denen Ausschnitte bei der Show gezeigt werden, bevor der Tanz des Paares beginnt, deutet Hans Probleme mit seiner Hüfte bzw. mit Hüftbewegungen allgemein an.

Kritik zweier Juroren an seiner tänzerischen Darbietung bringt er auf eine humorvolle Ebene, indem er sich ironisch selbst aufs Korn nimmt. Wobei er selber aber zur Gänze ernst bleibt bei seinem Scherz. Er bringt ihn **trocken** herüber und lächelt nicht einmal andeutungsweise. Hans gibt den Rahmen des Unernstes hier nicht vor, sondern verlässt sich auf seine Performance bzw. darauf, dass die „Adressaten das humoristische Potential der produzierten **Inkongruenz** erkennen“ (Kotthoff 1998: 133), was sie auch tun. Das ist vielleicht ein Grund, warum die Aussage noch amüsanter wirkt: weil er selber es scheinbar „ernst“ meint.

6.2.2.1. Einbeziehung der Bildanalyse mit dem TC 1:24: Hauptmotiv 1 „Hans und Elke“

Als Repräsentant für das Hauptmotiv 1 „Hans und Elke“ (47 Sekunden) wurde das folgende Fotogramm ausgewählt, weil sich hier auch einmal die Profitänzerin verbal äußert, anstatt nur dem Laientänzer das Wort zu überlassen. Das ist insofern interessant, da Redebeiträge von Profitänzern insgesamt sehr selten sind.

Ein weiterer Grund für die Auswahl ist jener, dass hier Hans einen differenzierteren Gesichtsausdruck hat als in den meisten anderen Einstellungen. Er neigt dazu, fast immer eine gewisse versteinerte „Grundmimik“ zu haben, in der Art eines neutralen, eher freundlichen Gesichtsausdrucks. Innerhalb der gesamten Passage gibt es zwar schon noch weitere Fotogramme, auf denen Hans einen ebenfalls unterschiedlich zur Grundmimik gearteten Ausdruck hat, der rührt dann aber meistens daher, dass er etwas sehr betont oder sogar überbetont ausspricht (z.B. ein überdeutliches „o“, das an der Mundstellung zu erkennen ist). Diese überdeutliche Aussprache hat er aufgrund seiner Rolle als Fernsehnachrichten-Sprecher.



Zur Planimetrie:

Das Bild ist planimetrisch strukturiert durch ein geometrisches Gebilde, das wie ein quer liegendes Andreaskreuz aussieht, wenn man die Flächen füllen würde. Man könnte es auch als ein verzogenes Kreuz bezeichnen. Im Zentrum eingeschlossen ist der Kopf von Hans, der dem ganzen Bild mit seinem Gesichtsausdruck eine unzufriedene Stimmung verleiht. Durch die Gerade, die an Elkes Kopf verläuft, wird sie von ihm abgetrennt, obwohl sie sehr nahe beieinander stehen. Diese Planimetrie betont auch die Trennung der beiden, die durch ihre unterschiedlichen Blickrichtungen und Kopfhaltung entsteht. Hans befindet sich im Zentrum des Fotos, die beiden Linien rechts und links seines Kopfes zeichnen die Richtung der dahinterliegenden Treppe nach und stellen eine Beziehung zwischen Treppe und Kandidat her. Über diese Treppe hat Hans den Ballroom betreten. Gänzlich abgetrennt sind die beiden Partner jedoch nicht, durch die Querlinien sind ihre Köpfe in einem gemeinsamen Rahmen.

Die Planimetrie des Bildes **trennt und vereint die beiden Personen gleichermaßen**. Einerseits gehören sie als Paar zusammen, sie tanzen miteinander. Aber als Kandidat und Zielscheibe der Kritik steht Hans dann doch alleine da.

Der Bildmittelpunkt liegt in diesem Bild an Hans rechter Schulter. Diese Stelle markiert die Mitte zwischen linker und rechter Bildhälfte, die wiederum auch durch die Personenplatzierung betont wird: Elkes Schulter und Oberarm markieren diese Teilung: sie ist komplett in der linken Bildhälfte platziert, Hans in der rechten, wenn man von seinem rechten Arm absieht, der aber sowieso von Elke verdeckt ist. Dieser Bildmittelpunkt markiert auch eine Stelle, die für die räumliche Beziehung der beiden abgebildeten Personen steht: es ist die Stelle, an der sich beide Personen treffen, sich berühren: Die „starke Schulter“ von Hans, an der sich Elke „anlehnen“ kann. Er steht schützend ganz nah bei ihr, bzw. steht auch sie schützend vor ihm.

Die Treppe im Hintergrund strukturiert das Bild wesentlich, sie füllt den Bildhintergrund weitgehend aus. Nimmt man das Geländer zur Treppenfläche hinzu, dominiert sie eine gesamte Hälfte des Gesamtbildes. Die herrschaftliche Treppe, über welche die Kandidaten mit ihren Partnern zu Beginn der Sendung herunter schreiten, strukturiert maßgeblich das Bild und damit bleibt der Kontext einer edlen Ball-Veranstaltung (man denke an die Rote Treppe beim Wiener Opernball) immer im Fokus. Auffällig ist, dass außer der bunten Treppe und dem Kleid von Elke die Farbe schwarz dominiert.

*Szenische Choreographie*³³:

Die räumliche Aufstellung der beiden abgebildeten Personen zeigt, dass sie sehr nahe beieinander stehen. So nah, dass Elkes linke Schulter an Hans Oberkörper angedrückt zu sein scheint (oder auch umgekehrt). Elkes Blick ist auf eine Person außerhalb des Bildes gerichtet, zu der sie auch gerade spricht.

Hans schaut möglicherweise die Person an, deren abgeschnittener Kopf im Bildvordergrund der linken Bildhälfte zu sehen ist. Auf jeden Fall blickt er in diese Richtung und nicht dorthin, wohin Elke gerade etwas sagt, was an der Kopfhaltung zu erkennen ist, denn sein Kopf ist etwas mehr in Richtung Betrachterin gewendet als Elkes. Er könnte auch in Gedanken vertieft ins „Nichts“ schauen, denn seine Augen sind annähernd zugekniffen, Hans sieht dadurch nicht gerade wachsam aus. Er wirkt geistesabwesend, sinnierend; vielleicht über etwas nachdenkend, was ihn verärgert oder gekränkt hat. Er hat einen unzufriedenen Gesichtsausdruck.

Ikonologisch- ikonische Interpretation:

Die Profitänzerin Elke besitzt kein eigenes Ansteckmikrofon im Gegensatz zu Hans. Elke hat ein „normales“ Mikrofon in der Hand. Die prominenten Liantänzer hingegen haben ihr eigenes Ansteckmikrofon am Kragen des Oberteils. In diesem Umstand dokumentiert sich das **Redevorrecht aufseiten der Promikandidaten**, also die Möglichkeit, sofort lossprechen und gehört werden zu können, wohingegen die Profitänzer das Mikrofon (vom Moderator) erst in die Hand gedrückt bekommen müssen, damit ihr Redebeitrag zu hören ist, sofern sie etwas sagen wollen. Sie bekommen also ihr Rederecht nur zugewiesen. Ihnen wird dadurch weniger Aufmerksamkeit und somit mindere Relevanz zugeschrieben.

In diesem Bild dokumentieren sich bei zwei Personen (die in gleicher Weise betroffen sind) unterschiedliche Ausformungen von einer Reaktion auf ein verbales Ereignis, auf eine Kritik: einerseits in einer verbalen Reaktion (Elke) und andererseits in einer „Grimasse“ bzw. einem offensichtlich unzufriedenen, mürrischen, beleidigten Gesichtsausdruck (Hans), der eine Rechtfertigung oder Antwort bzw. Unmutsäußerungen erahnen lässt.

Elke hat einen amüsierten Gesichtsausdruck: sie bietet gerade Parole auf ironischer Ebene. Sie vermeidet es somit, sich bloßgestellt zu präsentieren, wie es Hans hingegen tut. Beide scheinen mit einer Aussage von einer Person außerhalb des Bildes unzufrieden zu sein. Das sieht man Hans auf den ersten Blick an, er wurde beleidigt oder kritisiert, wobei Hans zu diesen Ausführungen auf Distanz geht. Sein Unmut drückt sich in seiner Mimik aus. Elke sieht man den

³³ Laut Imdahl (1996: 19 ff.) das Verhältnis der Personen zueinander: räumlich und auch in Bezug auf ihre Blicke, Gebärden.

Ärger nicht in dieser Weise an. In ihrer Mimik jedoch zeigt sich ein verschmitztes angedeutetes Lächeln, das mit Belustigung interpretiert werden kann. Es ist an ihren Augen und ihrem Mund auszumachen. Sarkasmus und Ironie sind zu erkennen.

Es ist nicht davon auszugehen, dass Hans' Mimik auf Elke bzw. deren Aussage zu beziehen ist, denn er sieht sie nicht an und ist auch nicht in ihre Richtung gewendet. Hans hat eine Mimik, die Unzufriedenheit, bzw. ein Nachdenken über eine Aussage (die eben getätigt wurde oder/ und ein eigener Redebeitrag, den er sich gerade geistig zurechtlegt) signalisiert. Bei Hans dokumentiert sich **Verärgerung auf eine Verletzung seines Images** hin. Er kann auf die Imageverletzung nicht mit Gelassenheit reagieren, kann hier nicht über den Dingen stehen, sondern verliert sein Gesicht (vgl. Goffman 1986: 14).

Durch den Umstand, dass Hans' Image verletzt wurde und er nicht in der Lage scheint, sein Image zu wahren, übernimmt nun Elke die Aufgabe der Imagewahrung für Hans. Man kann Elke hier zwei Einstellungen unterstellen: eine defensive Orientierung in Bezug auf die Wahrung ihres eigenen Images und eine protektive hinsichtlich der Wahrung des Images von Hans (vgl. ebd.: 19). Mit ihrem „unernsten Beiklang“ (der sich in ihrer Mimik manifestiert) hat sich Elke ein „Selbst geschaffen, das durch Bloßstellung, persönliches Versagen oder unerwartete Handlungen anderer nicht diskreditiert werden kann“ (ebd.: 22). Es scheint ein Zwischenfall oder eine Bedrohung stattgefunden zu haben (aufseiten nicht abgebildeter Personen), die nicht ignoriert werden kann, wie man insbesondere bei Hans bemerkt. Wenn es zwischen Interaktionspartnern einmal so weit gekommen ist, setzt ein „korrektiver Prozeß“ (ebd.: 24) ein, diesen Zustand eines rituellen Ungleichgewichts in der Kommunikationssituation in einen „befriedigenden rituellen Status“ (ebd.: 25) zurückzuführen. Diese Ausgleichshandlung³⁴ vollzieht Elke, zumindest versucht sie es.

Ergänzungen zur Textinterpretation:

Hans grimmiger Gesichtsausdruck rührt von der vorangegangenen Kritik Burns-Hansens und ihrem abschließenden Tipp, doch mehr zu üben, her. Insoweit decken sich Bildanalyse und Textinterpretation. Im Falle von Elke driften die Ergebnisse ein wenig auseinander: im Bild dokumentiert sich ein (frecher) Konter von Elke. Wenn man den Text jedoch mit einbezieht, stellt sich heraus, dass sie der Jurorin lediglich signalisiert, dass das Paar sich den Übungstipp zu Herzen nehmen und realisieren wird, und dass das vorgeschlagene „bisschen mehr üben“ in Ordnung sei. Wenn man nun dem Bild bzw. der Mimik Elkes vor der rein textlichen Aussage

³⁴ „Die Handlungssequenz, die durch eine anerkannte Bedrohung des Images in Bewegung gesetzt wird und mit der Wiederherstellung des rituellen Gleichgewichts endet“, nennt Goffman (1986: 25) *Ausgleichshandlung*.

den Vorrang lässt, bedeutet dies, dass Elkes Klein-Beigeben ironisch zu werten ist. Sie schützt sich somit vor dem Angriff der Jurorin, dass sie zu wenig mit Hans geübt hätte und nimmt der Kritik ihr gegenüber den Wind aus den Segeln. Elke inszeniert sich somit als die „brave“ Profitänzerin, die dankbar und gerne die Tipps der Wertungsrichterin annimmt. Ihre wahre persönliche Haltung dazu ist nur ihrem Gesicht abzulesen.

Tanskriptstelle:

Selbstcharakterisierung 2 (Hans und Elke)

Bf: Burns-Hansen

Ef: Elke

Am: Alfons

Hm: Hans

TC:	1:15	1:16	1:17	1:18	1:19
					
Bf:	Es braucht im Rumba Hüftbewegungen und der Oberkörper muss sich auch ein bisschen bewegen				
Geräusch					

TC:	1:20	1:21	1:22	1:23	1:24
					
Bf:	Das da müssen Sie nochn bisschen dran üben hm?				
Ef:			°mach ma°	Mit ein bisschen üben	is gut
Am:			Das is eine Kleinigkeit	hm?	Das is ein bisschen
Geräusch					

TC:	1:25	1:26	1:27	1:28	1:29
					
Ef:	@ (2) @				
Am:	üben is eine Kleinich	keit			ja
Hm:		Ein bisschen üben	und eine künstliche	Hüfte (.)	kein Problem.
Geräusch					

TC:	1:30	1:31			
					
Am:	Ah so groß is dei Gage, dass si des				
Hm:					
Geräusch	Mehrstimmiges Gelächter				

6.2.3. Thematisieren einer zu verhindernden Peinlichkeit („Nipplegate“): „Shimmies - Ich darf nicht zu fest“

Andi und Julia: 1:17-1:30 [Selbstcharakterisierung 1]

Jurorin Burns-Hansen lobt die Ausführung eines schwierigen Tanzschrittes: sie erklärt auch, was sie an der Darbietung des Sambas von Andi und Julia so gut fand: die schwierigen „Shimmies“, die „nicht jeder kann“ und die Sambarollen. Dies sind die typischen Sambabewegungen, die Burns-Hansen zuvor ebenfalls lobend angesprochen hat. In der Formulierung „die kann nicht jeder“ (1:20-1:21) schwingt Bewunderung und Anerkennung mit. Einerseits ist es nur logisch, dass diesen Tanzschritt nicht jeder kann, aber hier klingt es so, als wäre es etwas sehr Besonderes, wenn man ihn beherrscht. Und die Sambarollen hat Andi auch sehr gut gemeistert, obwohl das ein schwieriger Schritt ist. Darin dokumentiert sich Überraschung darüber, dass gerade Andi diese Tanzschritte erfolgreich erlernt hat. Sie hat ihm das offensichtlich zuvor nicht zugetraut und ist nun angetan.

Der Moderator versteht den Namen Shimmie (eine spezielle Schulterbewegung) akustisch nicht und fragt nach. Burns-Hansen wiederholt deren Namen und **deutet die Schulterbewegung an**. Sie bricht die Demonstration der Bewegung aber ab und lacht als sie meint, sie dürfe sich nicht zu wild bewegen. Dies erklärt sich daraus, dass dieses schnelle Schulterzucken (Shimmie) ihr **knappes Kleid verrutschen** lassen könnte. Das spricht sie nicht explizit aus, es ist aber offensichtlich. Sie bezieht sich also auf einen **gesellschaftlichen Fehltritt**, den sie nicht gewillt ist, zu begehen und sich damit selbst in Verlegenheit zu bringen. Die Jurorin schützt mit dieser Aussage, „ich darf nicht zu fest“ (1:28-1:29), auf humorvolle Art und Weise ihr Gesicht. Sie vermeidet mit dieser Aussage, die es nun entschuldbar macht, dass sie die Bewegung nicht adäquat vorzeigen kann, ihr Image zu verlieren. Es wäre schließlich äußerst peinlich, wenn etwas beim Dekolletee verrutschen würde. Sie behandelt die Situation mit Humor, lacht selbst darüber.

Dadurch, dass sie die Peinlichkeit, die hätte passieren können, thematisiert, versteht das Publikum erst, warum die Jurorin lacht und kann, mit dem Wissen um dieses „Hoppala“, ebenfalls lachen. Normalerweise würde man ja eher schweigen, wenn so ein Missgeschick kurz bevorstünde aber vermeidbar ist, aber Burns-Hansen muss etwas dazu sagen weil die gesamte Aufmerksamkeit auf sie gerichtet ist und alle in Erwartung des Vorzeigens eines Shimmies sind; alles andere wäre seltsam und unverständlich. Denn die Leute wissen ja nicht, was ein Shimmie ist, den sie da demonstrieren will. Somit kann überhaupt niemand erahnen, dass diese Tanzbewegung für Burns-Hansen „gefährlich“ werden könnte.

Der Spaß entsteht hier deshalb, weil die **Äußerung über ein Missgeschick stellvertretend für das Geschehen des Missgeschicks an sich lustig wirkt**. Ob, wenn der Busenblitzer tatsächlich passiert wäre, dann gelacht werden würde ist eine andere Sache, der Gedanke daran macht jedenfalls Spaß und verursacht das Lachen anwesender Personen: der Moderator lacht sehr energisch und leicht gekünstelt bzw. übertrieben, das Publikum lacht auf und Burns-Hansen selbst lacht ebenso darüber.

Transkriptstelle:

Selbstcharakterisierung 1 (Andi und Julia)

Am: Alfons

Bf: Burns-Hansen

TC:			1:17	1:18	1:19
					
Bf:	W a s w a s t o l l w a r w a r n d i e				
Geräusch	A	p	p	l	a u s

TC:	1:20	1:21	1:22	1:23	1:24
					
Bf:	ähm Shimmies die kann nicht jeder die die ham Sie toll gemacht und auch die Samba <u>rollen</u> also das is ganz				
Geräusch	A p p l a u s				

TC:	1:25	1:26	1:27	1:28	1:29
					
Bf:	ein schwieriger Schritt Shimmies. Ich ich darf nicht zu fest				
Am:		Bitte wie heißen die?		Shimmies	
Geräusch					

TC:	1:30				
					
Bf:	@ (1) @				
Am	@ h a h a h a @				
Geräusch	A u f l a c h e n				

6.3. Fremdcharakterisierungen

6.3.1. Lobend kritisieren: Lachen über das Antitalent: „untypisch aber sehr originell“; „wunderbar wie du da so drüber spaziert bist“; „mit welchem Mut, mit welcher Kraft, mit welcher ein Selbstbewusstsein du das durchstehst“; „vorige Woche warn Sie der Fels“; „Sie ham wirklich hervorragend alles gegeben was Sie können“

Andi und Julia 0:58-1:20 [Fremdcharakterisierung 4]

Jurorin Burns-Hansens Einstieg und Antwort auf die Frage des Moderators Alfons, ob sie während der Bewertung von Juror Elmayer unzufrieden war, ist „nein“ (0:58). Sie verneint hier entweder, dass sie einen „kritischen“ Gesichtsausdruck während Elmayers Bewertung gehabt hat, wie es Alfons formuliert hat, oder sie verneint, dass sie anderer Meinung ist wie Elmayer. Burns-Hansen geht in der Folge nicht weiter auf Alfons Frage ein, sondern ignoriert sie förmlich und geht gleich weiter in ihre eigene Beurteilung des Tanzes. Statt ihre Antwort weiter auszuführen spricht sie direkt die Profitänzerin Julia- und nicht den Kandidaten Andi- an. Für Andi war diese Choreographie „perfekt“ (0:59) ausgewählt und erdacht- vom Profi Julia. Die

wichtigen und typischen Sambaschritte waren zahlreich zu sehen. Das Lob gilt in erster Linie Julia, denn Andi hat diese Schritte oft „untypisch“ (1:08), aber dennoch „@sehr originell@“ (1:10) getanzt. Dadurch, daß Burns-Hansen das lachend ausspricht, wird es als „spaßige[n] Stelle[n] markiert und als solche ausgewiesen“ (Kotthoff 1998: 107). Würde sie nicht dabei lachen, wäre der unernste Modus nicht so leicht zu verstehen.

Es dokumentiert sich, dass zwar typische und charakteristische Samba- Bewegungen gezeigt wurden, aber mit dem **Manko der untypischen Ausführung**. Das weist auf eine **lustige Darbietung** hin: Andi hat scheinbar komisch ausgesehen, als er die Schrittkombinationen ausgeführt hat. Julia muss darüber lachen (1:10). Auch das Publikum amüsiert sich sehr darüber, denn **Gelächter und Applaus** setzen hier ein (1:11). Burns-Hansen verpackt an dieser Stelle in ihr Lob eine Kritik, dass doch nicht alles glatt gelaufen ist, und dass das Typische des Samba komisch/ seltsam von Andi umgesetzt wurde, im Sinne von unbeholfen, aber mit gutem Willen zur Leistung (so wie an anderer Stelle von Elmayer gefordert, vgl. 6.3.3., Fremdcharakterisierung 3).

Hier wird ein neues Manko neben dem Alter (Hans) und Behäbigkeit durch Belebtheit (Edi) angeführt: es wird nicht direkt benannt, aber es scheint **Unbegabtheit/ Unvermögen trotz körperlicher Fitness** zu sein: denn Andi ist Ex-Spitzensportler (höchst erfolgreicher Skispringer), sehr schlank und relativ jung (34 Jahre zum Zeitpunkt der Sendung).

Burns-Hansen kritisiert („untypisch“) und lobt oberflächlich („originell“) gleichermaßen. Es dokumentiert sich eine ganz spezielle Art und Weise, Kritik zu äußern: „originell“ ist in landläufiger Hinsicht ein Kompliment, aber in diesem Kontext, wo exakt ausgeführte Tanzschritte gefragt sind, ist es das nicht, sondern **pure Ironie: die Kritik wird mit einem positiv besetzten Begriff verschleiert**. Burns-Hansens Amusement über die eigene Aussage bietet eine „Lacheinladung“ (Kotthoff 1998: 107), welche das „Reaktionslachen“ (ebd.) des Publikums und anderer initiiert. Über „untypisch“ und „originell“ lachen alle, Julia lacht und Andi schmunzelt/ lächelt auch. Andi ist ein kompletter (Tanz-)Krüppel, eine Last und somit eine schwierige Aufgabe für die Tänzerin Julia. Sie muss extra gelobt werden, dass sie das mit ihm, so einem Unbegabten, überhaupt durchsteht. Andi ist in seiner Totalität als Tänzer unbrauchbar. Nur aufgrund seiner individuellen Persönlichkeit als „lieber Bub“ ist er für die Sendung und das Publikum wichtig. Das Image des lieben Buben verursacht in erster Linie seine jugendliche Optik (er sieht viel jünger aus als er tatsächlich ist) und seine charmante Art.

Bis „originell“ ist Burns-Hansen im Bild, dann folgt ein Einstellungswechsel auf das Paar, um Andis und Julias Reaktionen zu sehen. Dann ist wieder kurz die Jurorin im Bild, gefolgt von

einer Einstellung des Saalpublikums: eine Frau im Vordergrund ist im Fokus. Es handelt sich um die Freundin von Andi: sie schaut lächelnd und gespannt rechts aus dem Bildfeld heraus.

Das Amüsante dieser Sequenz liegt darin begründet, dass das, was kritisiert wird, sich oberflächlich als Lob anhört, aber durch die große **Inkongruenz zwischen Gesagtem und Gemeintem** wirkt es witzig.

Edi und Niki 0:09-0:23 [Fremdcharakterisierung 7]

Als die vorhergehende Lachsalve über die Charakterisierung Nedbals als „Bösewicht“ verklungen ist, setzt Serafin zu **überschäumendem Lob** an, zwei Mal sagt er „wunderbar“ (0:09-0:10), was ein Graduierungsmittel und nicht mehr steigerungsfähig ist. Schon nach dem ersten „wunderbar“ setzen **Applaus, Gejohle und Pfiffe** des Publikums ein. Die Publikumsreaktionen dauern lange an, zwölf Sekunden vergehen, bis sie verstummen.

Serafin proponiert hier etwas Positives: die „wunderbare“ Leistung Edis. Wenn man die Statur des Kandidaten bedenkt, und die Tatsache, dass Serafin wenig Kompetenz im Bewerten von Tänzen aufweist, liegt die Interpretation, dass es ein ironisches Lob sein muss, nahe.

Das Saalpublikum reagiert sofort auf die „wunderbar“- Äußerung mit Applaus, Gejohle und Pfiffen. Die Äußerung Serafins lässt Reaktionen darauf in zweifacher Hinsicht zu: einerseits kann man derselben Ansicht sein, dass Edi toll getanzt hat und deshalb applaudieren, oder man bezieht sich mit seiner Reaktion auf eine Zustimmung zur Ironie des Lobes. Einwandfrei feststellen lässt sich das nicht, aber die Möglichkeit, dass die Publikumsreaktionen auf die Ironie zurückzuführen sind, liegt besonders nahe, wenn man die übrigen Statements zu Edis Leistung mit einbezieht. Ein weiterer Unterhaltungsaspekt ist auch der überschäumende Charakter Serafins.

Als Serafin seine Lobeshymne beginnt, bedankt sich Edi noch leise. Nachdem Serafin aber ausgesprochen hat, muss Edi lachen (0:14). Es dokumentiert sich darin, dass Edi nun auf die offensichtliche Ironie in diesen Lobesworten reagiert und dass der **unterhaltende Charakter dieser Übertreibung** seine Wirkung zeigt, was man auch an den Aktivitäten des Publikums erkennen kann. Darin, dass Edi lachen muss, dokumentiert sich, dass für den Kandidaten dieses Lob eigentlich nicht nachvollziehbar und somit komisch ist. Komisch in der Bedeutung von seltsam, aber auch lustig und unernst. Nach diesem Lacher wird Edi aber sofort wieder ganz ernst und schaut verkniffen. Durch die spürbare Ironie wird Edi verletzt und angegriffen.

Serafin meint, dass es „wunderbar“ und „herrlich“ war, wie Edi soeben über die Tanzfläche spaziert/ flaniert ist. Jedenfalls ist dieses eine Wort leider nicht ganz verständlich. Hier zeigt sich

wiederum eine Doppeldeutigkeit im Sinne von **oberflächlichem Lob und versteckter Kritik**. Spazieren oder flanieren sind keine Bezeichnungen, die man für (gutes) Tanzen verwenden würde. Sie signalisieren Langsamkeit und Trägheit, also negative Aspekte in diesem Kontext.

Serafin verpackt bzw. versteckt seine Kritik, die er nicht als solche deklariert, sondern sich komplett der Ironie bedient, in kaum steigerungsfähigem Lob. Er macht dadurch die „negative Wahrheit“ schöner. Es bieten sich dadurch **verschiedene Unterhaltungsangebote** für die Zuseher: man kann sich über die lobenden Worte freuen, man kann sich über die Ironie amüsieren und man kann sich von Serafins theatralisch polternder Art unterhalten lassen.

In dem erneuten Lachen von Edi dokumentiert sich – neben dem Umstand, dass über Ironie gelacht wird – dass Edi darauf aus ist, sich ebenfalls (wie Serafin) als humorvoll zu inszenieren. Um sich vor Imageschäden aufgrund fehlenden Talents und der Kritik daran zu schützen, inszeniert sich der Kandidat als jemand, der Spaß versteht und über sich lachen kann.

Edi und Niki 0:27-0:44 [Fremdcharakterisierung 8]

Juror Serafin spricht explizit Eigenschaften an, die ihn offensichtlich am Kandidat Edi überrascht haben: **Mut, Kraft und Selbstbewusstsein** (0:29-0:33), diese drei Begriffe unterstreicht er mit kräftiger Gestik (Hände zur Faust geballt) und betonter Aussprache. Mit dem „durchstehst“ (0:34) spielt er darauf an, dass er es „erstaunlich“ findet, wie gut Edi mit seinem (Nicht)Können zurechtkommt. Er führt Edi vor, macht sein eigenes Lob zunichte, indem er hier eigentlich ausdrückt, dass es verwunderlich ist, wie Edi die Situation durchsteht, und dass Edi **im Grunde ganz schlecht** war. Dies tut er unter dem Mantel von überaus lobenden Worten.

Das Saalpublikum meldet sich bei jedem nach Lob klingenden Statement von Serafin lautstark. Darin dokumentiert sich, dass das Publikum begeistert auf Serafins Ironie anspringt.

Hier zeigt sich wieder, dass Serafin auf der Ebene von **Zweideutigkeit** operiert: an der Oberfläche gebraucht er positiv besetzte Begriffe wie Mut, Kraft, Selbstbewusstsein; hinter der Oberfläche jedoch ist dies als ein lächerlich Machen zu identifizieren. Dies findet aber in einem Rahmen statt, in dem man das Gesagte als Lob auffassen kann. Serafin reitet auf Edis Defiziten förmlich herum.

Es dokumentiert sich auch eine Symbiose zwischen den Juroren Serafin und Nedbal: Serafin benimmt sich so, dass man *über ihn* lachen kann, aber auch *darüber, was er sagt* (Edi lächerlich machen), kann man sich amüsieren, d.h. auch Nedbals Lachen (er lacht nach „Mut“ 0:30) und Kopf Schütteln bewegt sich im Rahmen von Lachen *über* Serafin oder lachen *über* Edi: d.h. es dokumentiert sich ein **mehrschichtiges Amüsementangebot** durch das Zusammenspiel der beiden, denn Nedbal könnte sich schließlich auch ganz heraushalten, wenn Serafin an der Reihe

ist und lediglich zuhören. Das tut er jedoch nicht: seine Reaktionen verdeutlichen die Symbiose zwischen ihm und Serafin und den Umstand, dass Serafin so dick aufträgt, sodass ein ruhiges daneben Stillsitzen gar nicht machbar ist. Über den Mut und die Kraft lacht auch das Publikum (0:31-0:34).

Serafin verschleiert seine Kritik, rahmt oder tarnt sie als Freundlichkeiten. Einmal versteckt er sich metakommunikativ hinter Nedbal (vgl. 6.3.2., Fremdcharakterisierung 6), dann hinter einer Überzeichnung („wunderbar“, vgl. Fremdcharakterisierung 7 in diesem Kapitel), dann schiebt er seine eigene Körperfülle und Ungelenkigkeit vor (vgl. 6.3.2., Fremdcharakterisierung 1), schließlich hinter dem Lob für die Person, das aber nicht der Leistung selbst gilt, sondern den Persönlichkeitseigenschaften, die diese Art von – fragwürdiger – Leistung zur Schau stellen lassen. Er entzieht sie damit einer kommunikativen Bearbeitung, welche letztlich im Sendeformat auch nicht möglich wäre und das Lob wird für alle (und es sind alle), die hinter den Schleier blicken können, zur Kritik, über die man noch dazu lauthals lachen kann, weil man ja auf der Ebene des immanenten Sinns über das Lob begeistert sein kann.

Als Krönung des „Lobs“ kann Serafin Edi nur noch „den Hut lüftn“, im Sinn von *den Hut ziehen*³⁵, was eine Form der Begrüßung bzw. Ehrerweisung ist. Es dokumentiert sich hier aber keine besonders intensive Ehrerbietung, sondern die geringfügigste, nämlich der Gruß (stärker wäre z.B. verbeugen/ verneigen). Erving Goffman versteht unter **Ehrerbietung** eine Handlungskomponente, „durch die symbolisch die Wertschätzung des Empfängers dem Empfänger regelmäßig übermittelt wird oder die Wertschätzung dessen, wofür dieser Empfänger als Symbol oder Repräsentant gilt“ (Goffman 1986: 64). Zeremonielle Handlungen dieser Art nennt Goffman „Statusrituale“ oder „interpersonelle Rituale“ (ebd.), sie finden sich sehr deutlich in Begrüßungen, Komplimenten und Entschuldigungen. In diesem Fall des *Hut Lüftens* sind eine Begrüßung und ein Kompliment vereint. Serafin zollt Edi Respekt, aber in ironisierter Art und Weise. Der Applaus des Saalpublikums, der nun folgt (0:35-0:44) weist erneut darauf hin, dass das überzeichnete Lob unterhaltsam wirkt. In Bezug auf die überzeichneten Aussagen von Serafin (Mut, Kraft, Selbstbewusstsein) ist kein Lachen des Paares zu hören. Auf ihren Gesichtern ist es jedoch zu sehen (0:35-0:37). Die fraglos verletzenden Worte Serafins gefährden das Image der beiden (vor allem Edis) und um einen Imageverlust zu vermeiden, machen sie gute Miene zum bösen Spiel.

Serafin bekräftigt sein Pseudo-Lob noch damit, dass er in die Hände klatscht (0:38-0:40). Man kann sagen, er applaudiert sich selber, seinen gut angekommenen Witzen. Das Klatschen von

³⁵ Der Duden kennt die Redewendung „vor jmdm., etw. den Hut ziehen“ als „vor jmdm., etw. große Achtung haben“ (Duden. Redewendungen. Wörterbuch der deutschen Idiomatik, 2., neu bearbeitete und aktualisierte Auflage, 2007)

Serafin dokumentiert auch seine Strategie das Gesicht zu wahren, aber für alle in durchschaubarer Weise, sodass alle drüber lachen können, auch weil es so übertrieben ist. Denn Serafin könnte sein Gesicht verlieren, wenn er aus der Rolle des „Guten“ fällt.

Die Pfiffe und der Applaus sind schon ab 0:35 zu hören, gezeigt wird das Saalpublikum erst ab 0:41 (bis 0:43), wo zusätzlich gejoht wird. Zu sehen ist ein Rang im Zuschauerbereich, wo Fans von Edi sitzen und Tafeln mit den drei Buchstaben Edis Namens sowie ein Benotungsschildchen mit der Höchstpunktezahl zehn hochhalten. Die lauten Aktivitäten des Publikums dauern lange über die Zeit hinaus, als Serafin zu Ende geredet hat: acht Sekunden klatscht, joht und pfeift es weiter. Nicht einmal als Moderator Alfons beginnt zu sprechen („also“ 0:40) wird es ruhig. Daher wartet er noch ab, bis er 0:43 wieder das Wort ergreift um Serafin („Herr Kammersänger“) etwas mitzuteilen.

6.3.1.1. Einbeziehung der Ergebnisse der Bildanalyse mit dem TC 0:31:

Hauptmotiv 2 „Serafin und Nedbal“

Neben der Einstellung „Edi und Niki“ ist „Serafin und Nedbal“ das zweite Hauptmotiv dieser Bewertungs- Passage. Die oben erwähnte Symbiose zwischen den beiden Juroren dokumentiert sich auch in der Planimetrie dieses Fotogrammes:



Das Bild wird auf *planimetrischer Ebene* entscheidend von zwei sich kreuzenden Linien strukturiert. Diese beiden Geraden trennen die Personen vom Hintergrund von den Personen im Mittelgrund. Beide Linien orientieren sich an den jeweils zueinander näheren Armen bzw. Ärmeln von Serafin (sein linker Arm) und Nedbal (rechter Arm). Sie weisen gewissermaßen Serafin räumlich den einen, Nedbal den anderen Bereich zu.

Interessant ist auch der Punkt, an dem sich die beiden Schräglinien treffen: er fällt zusammen mit der Stelle, an der sich offensichtlich die beiden Hände von Serafin (links) und Nedbal (rechts) in der Mitte der unteren Bildhälfte auf dem Tisch befinden. Diese Stelle, die eigentlich hinter dem Pult versteckt ist, bildet somit ein Zentrum auf der Schnittstelle der den Hintergrund rahmenden Schrägen, zugleich ist es auch eine zentrale Stelle, an der sich die beiden Sitznachbarn im Mittelgrund räumlich treffen. Zugleich werden Serafin und Nedbal aber durch diese schrägen Linien getrennt, was durch die Haltung von Nedbal, der sich von Serafin weglehnt, verstärkt wird.

Neben dieser planimetrischen Komposition durch die diagonalen Geraden ist dieses Bild auch durch eine Halbkreislinie strukturiert, welche sich dadurch ergibt, wenn man (in der rechten Bildhälfte) bei Nedbals Kopf beginnt, die Köpfe der Damen im Hintergrund mit einschließt und gleichmäßig bis zum linken Bildrand verläuft. Der höchste Punkt dieses Halbkreises befindet sich somit genau am oberen Bildrand in dessen Mitte. Diese Strukturierung vereinigt unsere beiden Protagonisten mit den Zuschauerinnen im Hintergrund.

Szenische Choreographie:

Serafin und Nedbal sitzen nebeneinander an einem Tisch, die Konversation, die gerade im Gange ist, findet aber offensichtlich nicht vorrangig – zumindest in erster Linie – zwischen ihnen beiden statt, sondern mit jemandem, der außerhalb des Bildes verortet ist und den Serafin höchstwahrscheinlich gerade ansieht. Nedbal lacht, sieht aber niemanden an.

Nedbal und Serafin sitzen mit dem Rücken zu den Zuschauern, diese befinden sich in nächster Nähe, blicken sozusagen von hinten auf die beiden Juroren bzw. auf das Geschehen, das nicht im Bild ist. Alle Zuseher im Bildhintergrund, zumindest diejenigen, die gut zu erkennen sind, blicken in Richtung der Betrachterin, sie schauen weniger auf die beiden im Bildmittelgrund, als viel mehr auf den oder diejenigen, zu dem/ denen Serafin gerade zu sprechen scheint. Diese Interpretation bestätigt sich unter Einbezug der Textinterpretation: Serafin spricht zu Edi, der außerhalb des Bildes ist, und Nedbal lacht über Serafin.

Ikonologisch-ikonische Interpretation:

Serafins Gesichtsausdruck sieht angestrengt, konzentriert, eindringlich, vielleicht ein wenig unfreundlich aus. Die unfreundliche Tendenz wird unterstrichen durch die Haltung seiner rechten Hand, einer Faust, die gerade in Bewegung ist, was die Unschärfe belegt. Ein bisschen geduckt sieht seine Haltung allgemein aus, ansonsten ist der Oberkörper entspannt. Die Lippenposition deutet auf eine momentane Äußerung Serafins hin. Es könnte sein, dass er gerade

ein eindringliches Statement abgibt. Dies alles aber nur, solange man Serafin für sich alleine im Blick hat. Denn nimmt man Nedbal mit in den Fokus, zeigt sich ein ganz anders Bild: nämlich durch sein Lachen. Möglich wäre es, dass Nedbal aufgrund einer von einem nicht abgebildeten Bildproduzenten getätigten Aussage lacht, über die sich Serafin nun mokiert. Allerdings ist es wahrscheinlicher, dass Nedbal deshalb lacht, weil Serafin etwas, das für Nedbal erheiternd ist, sagen dürfte/ gesagt haben dürfte. Für eine amüsante Äußerung Serafins spricht auch, dass die Personen im Bildhintergrund ebenfalls lachen.

Der Umstand, dass Serafin gerade in „Aktion“ ist, wird auch durch seine Geste der rechten Hand, die zur Faust geballt ist und mitten in einer Bewegung steckt, unterstrichen. Diese Handbewegung könnte auch inkludieren, dass er soeben auf den Tisch gehauen hat oder es gleich tun wird. Die Richtung der Handbewegung ist logischerweise durch ein Einzelbild nicht eruierbar. Serafins Gestik kann als Ausdruck für sein Temperament stehen: „Der für einen Menschen typische Grad von Erregung, Ängstlichkeit, Niedergeschlagenheit oder anderen Gefühlszuständen ist in verschiedenen Situationen unterschiedlich. [...] Gefühle beeinflussen den Gesichtsausdruck, den Tonfall und andere nonverbale Signale.“ (Argyle 1996: 142). Mit dem Sprechen verbunden sind des Weiteren: „Händebewegungen und in geringem Maße auch Bewegungen des ganzen Körpers“ (ebd.: 154), Kopfnicken und andere Kopfbewegungen, Blickveränderungen und mimischer Ausdruck.

Ausgehend von der Annahme, dass die Ursache für das allgemeine Amusement Serafins Aussage ist, reagiert Nedbal ebenfalls auf Serafin. Seine Haltung gleicht einem versteckten Lachen, oder einem Lacher, wenn man belustigt über etwas den Kopf schütteln muss. Diesen Schluß unterstützt auch die Position seiner Hand: ähnlich zu einem „sich an den Kopf greifen“, etwas ist so unglaublich (dumm?), dass man nicht umhin kommt, darüber zu lachen. *Á la: um Gottes Willen, was redet der neben mir da eigentlich/ Er hat zwar recht, aber so etwas sagt man nicht.* Zu dieser Abstandnahme von Serafins Statement würde auch die Positionierung von Nedbals rechtem Arm passen: er stützt sich ab, drückt sich deutlich weg von Serafin, was auch die gesamte Körperhaltung Nedbals beeinflusst, denn Oberkörper und Kopf sind von Serafin weggelehnt. Auch die geschlossenen Augen drücken ein Es-nicht-fassen-Können aus. Trotz dieser den ganzen Körper erfassenden „Ablehnung“ der Aussage Serafins muss Nedbal nicht nur schmunzeln sondern richtig lachen. Serafins Ausspruch könnte auch davon begleitet sein, dass er seine linke Hand auf Nedbals rechte Hand gelegt hat, in einer Art Geste des Beruhigens, jedoch kann das nicht belegt werden, die Hände sind hinter dem Pult versteckt.

Die Abtrennung der beiden (durch den Abstand, den Nedbal zu Serafin einnimmt), sowie die Vereinigung (durch die Position der Hände der beiden nahe beieinander am Tisch), die sich auch

schon in der planimetrischen Komposition des Bildes dokumentiert hat, findet sich auch auf dieser Ebene wieder: einerseits dreht sich Nedbal weg, greift sich „aufs Hirn“ und schließt die Augen, aber andererseits ist er nicht so „entsetzt“, dass er seine Hand wegzieht, und vor allem lacht er trotzdem erheitert offen heraus.

An der Mimik (aber auch der Gestik) von Nedbal kann man eigentlich sehr gut sehen, was er sich vielleicht denken mag, zumindest ist man dazu verleitet (nach dem Motto *ein Blick sagt mehr als tausend Worte*). „Vor allem Emotionen sind durch einen entsprechenden Gesichtsausdruck nicht nur schneller, sondern auch subtiler und effektiver zu übermitteln als durch Worte.“ (Bates/ Cleese 2001: 71)

In Bezug auf die *perspektivische Projektion* ist zu sagen, dass durch die Verwendung des Teleobjektivs und der damit einhergehenden Fokussierung ausschließlich Nedbals und Serafins eine Entscheidung der abbildenden Bildproduzenten zum Ausdruck kommt: und zwar ein gleichzeitiges Abheben und eine Integration des Publikums zu den Juroren. Diese Abhebung sowie Integration des Publikums kommt in gleicher Weise in der planimetrischen Komposition zum Vorschein: einerseits wird das Publikum von den Juroren abgetrennt durch die dominanten Schrägen, an deren Treffpunkt sich die beiden Juroren „berühren“, und andererseits findet eine Integration des Saalpublikums statt, indem es in Form des Halbkreises in die Gruppe der Juroren integriert wird.

Es dokumentiert sich in diesem Bild das interaktionale Ritual, Belustigung auszudrücken, mit gleichzeitiger Abschwächung der eigenen Reaktion und Abstandnahme vom Gesagten. Des Weiteren dokumentiert sich eine Rollendistanz zwischen den beiden Juroren im Paarlauf: der eine ist in der Rolle verankert, der andere distanziert sich – sie verhalten sich wie eine Person. Nedbal bringt die Situation wieder in das kommunikative Ritual einer sachlichen Bewertung zurück, der andere – Serafin – bricht aus.

Ergänzungen zur Textanalyse:

Diese Ergebnisse der Bildanalyse nehmen die Ergebnisse der Textinterpretation vorweg. Das bedeutet, dass diese Momentaufnahme sehr gut das Geschehen abbildet. Die Symbiose zwischen den beiden Juroren ist erkennbar, sowie das überzeichnete Verhalten Serafins. Diese beiden Aspekte sind konstituierend für die Lacherfolge der ganzen Passage.

Edi und Niki 0:56-1:08 [Fremdcharakterisierung 9]

Juror Nedbal gibt zu Beginn seiner Beurteilung ein konkretes Beispiel bezüglich des Vergleichs der Leistung mit letzter Woche, also der vorherigen Sendung: er erkennt in der aktuellen

Leistung von Kandidat Edi eine Steigerung von 100 Prozent. Hier beginnt sich schon abzuzeichnen, in welchem Orientierungsrahmen Nedbal sich bewegt: und zwar ausschließlich in dem der Leistung. Da aber Edis Bewertung von letzter Woche die niedrigste insgesamt war, kann davon ausgegangen werden, dass hier die „hundertprozentige Steigerung“ nicht viel bedeuten kann. Serafin ratifiziert hier mit einem leisen „ja“. Ratifizierung deshalb, weil er weiter dazu nichts sagt. Es handelt sich vielmehr um ein Signal, dass er bei der Sache ist und Nedbal fortfahren kann. Diese Interpretation wird auch durch das Bild (0:59) gestützt, Serafin hat hier einen ernsten, konzentrierten Gesichtsausdruck. Hier verrät sich Serafin förmlich, er stimmt erstmals ernst zu, wenn Nedbal anmerkt, dass eine Leistung in Wahrheit schwach war.

Denn „vorige Woche warn Sie der Fels“ (1:00–1:02) sagt Nedbal zu Edi und muss lachen (1:02). An dieser Stelle wird auch vom Saalpublikum auf die „hundertprozentige Steigerung“ mit **Applaus, Pfiffen und Gejohle** reagiert. Der Applaus und die Pfiffe dauern bis 1:08.

Da Nedbals Satz bzw. Aussage offensichtlich noch nicht fertig gesprochen war, kommentiert Serafin mit einem gedehnten „ja“ (1:03), bzw. könnte dieses „ja“ als Aufforderung zum weiter Sprechen an Nedbal gedacht sein. Durch die Ansicht des vorangegangenen Fotogramms (1:02) ist jedoch ersichtlich, dass dieses gedehnte „ja“ von Serafin ein validierendes, bestätigendes Signal sein muss. Denn der Gesichtsausdruck von Serafin ist hier ein begeisterter, der Zuspruch zum Gesagten signalisiert. Serafin zeigt sich also einverstanden mit der Wortwahl Nedbals.

Das Publikum unterhält sich hier sehr gut darüber, dass Nedbal Edi als **gänzlich unfähig** bezeichnet. Die Belustigung kommt gut an. Denn **eine 100-prozentige Steigerung von nichts ist immer noch nichts**, darüber herrscht hier einvernehmliches Amüsement. Auch ist die Metapher „Fels“ nicht dazu geeignet, in diesem Kontext etwas Löbliches zu bezeichnen und eigentlich nur eine Verharmlosung vom zuvor von Serafin genannten „Brocken“ (vgl. 6.3.2., Fremdcharakterisierung 1).

Nedbal bedient sich der gleichen Taktik wie Juror Serafin, indem er oberflächlich nach Lob klingende Aussagen macht, wobei aber harsche Kritik dahinter steckt. Diese **Verschleierungstaktik** kommt gut beim Publikum an. Es erfreut sich an einer Ironie, die auch als Lob aufgefasst werden könnte. Diese Ironie macht es auch möglich, dass man getrost darüber lachen kann, ohne sich „schlecht“ fühlen zu müssen, weil man eine Person böse verlacht.

Edi und Niki 1:22-1:28 [Fremdcharakterisierung 11]

Nedbal führt einen vorangegangenen Gedanken nicht weiter aus und schließt ohne Pause mit „Sie ham wirklich hervorragend alles gegeben was Sie können“ (1:22–1:24) an. Ein

vernichtendes Urteil für Edi. Hierin dokumentiert sich erneut dieselbe Vorgehensweise wie bei Serafin: die zuvor lachend **vorgetragene Kritik wird verschleiert durch die Formulierung „hervorragend“**, die in den Satz gar nicht hineinpasst. Dass Edi alles gegeben hat was er kann, heißt absolut nichts Gutes. Diese Bemerkung löst allgemeines **Gelächter** im Saal aus, zumindest beim Saalpublikum (1:25-1:27) und bei Nedbal. Edi findet es jedenfalls nicht lustig, was verständlich ist, weil es bedeutet, dass Edis Niveau und Leistung sehr niedrig sind. Hier ist es ganz augenscheinlich, dass das Saalpublikum über den Kandidaten lacht, ihn *auslacht* (Gelächter 1:25–1:27). In anderen Fällen besteht immer noch auf einer zweiten Ebene die Möglichkeit, die Beurteilungen als Lob zu verstehen. Hier nur dann, wenn man ausschließlich den Begriff „hervorragend“ in den Fokus nimmt. Darauf deutet auch hin, dass Edi absolut nicht mitlachen kann bzw. ihn diese Aussage förmlich getroffen hat. Die Formulierung „hervorragend“ passt eigentlich nicht zu dem, was Nedbal hier eigentlich ausdrückt, und kann auch nicht darüber hinwegtäuschen, dass hier eine herbe Kritik geübt wird. Jedoch unterstreichen diese Formulierungen Nedbals die Absicht, sich positiv zu inszenieren (und sei es nur durch ein eingestreutes Lobeswort), in derselben Weise, wie dies Serafin versucht. Nedbals Lacher (1:27) dokumentiert Zufriedenheit und Amüsement über das eben selbst Gesagte, Zufriedenheit darüber, dass seine Ausführungen dazu führen, dass das Publikum Edi auslacht und sein Gag gut ankommt.

Edis resignierende Antwort auf diese Degradierung als Talentfreien lautet, dass es in Ordnung ist, wie er da gerade bewertet wurde. Er signalisiert damit, dass er nicht beleidigt ist und schützt sein Image dadurch, vorzugeben, dass er eh kein Problem damit hat, wenn er so kritisiert wird. Würde er nichts dazu sagen, könnte man annehmen, dass er schwer getroffen ist. Um dies zu vermeiden, gibt er das Signal, dass er das schwere Los mit Fassung trägt. Edi ist jedenfalls nicht beleidigt, er beschwichtigt noch einmal („nana, s passt scho“ 1:30-1:31). In Edis Validierung dokumentiert sich eine Resignation vor der an ihm geübten Kritik bzw. bewahrt er hier sein Image, ist nicht „beleidigt“ und bleibt gelassen. Diese Gelassenheit ist mit Goffman gesprochen eine wichtige Technik der „Imagepflege, da man mit Gelassenheit seine Verwirrung kontrolliert“ (Goffman 1986: 18). Diese Technik dient dazu, unangenehmen Zwischenfällen, „also Ereignissen, deren effektive, symbolische Implikationen das Image bedrohen“ (ebd.), entgegenzuwirken. Edis Image wurde zuvor sehr bedroht und durch seine beschwichtigenden Worte stellt er klar, dass er sich dadurch aber nicht verletzt fühlt, sozusagen „cool“ bleibt. Und Serafin sieht sich in seinen Äußerungen bestätigt, die er ganz zu Anfang seiner eigenen Bewertung Edis gemacht hat. Dort hat er Nedbal degradiert, indem er sagt, dass man Nedbal *nicht trauen* darf. Jetzt im Nachhinein meint er nun zu Edi, dass er die harte Kritik, die Nedbal

nun geäußert hat, vorhergesagt hat. Er sieht das, wovon er Edi noch gewarnt hat, nun eingetroffen. In Serafins Aussage dokumentiert sich, dass er wieder darauf beharrt, er sei der „Gute“ und Nedbal der „Böse“. Gleichzeitig spricht er mit dieser Bemerkung die lobend klingende Komponente von Nedbals vorangegangenen Ausführungen ab und deklariert sie als klare Kritik. Serafin wiederholt überlappend mit der zweiten Beschwichtigung von Edi („passt scho“) dreimal leise „nein“ (1:30-1:31), er ist anscheinend nicht einverstanden mit den resignierten Worten Edis. Er hat sich vielleicht einen bissigeren Gegenkommentar von Edi erwartet, im Hinblick auf die harte Kritik, die Serafin aufgedeckt hat. Die beschwichtigenden Wort von Edi zeigen auch deutlich, dass er sich in dem Fall als ernst inszeniert, er spielt nicht den laienhaften „Kasperl“ und nimmt zur Kenntnis, dass er gewisse Defizite zu haben scheint, bzw. kennt er diese Schwächen sowieso bei sich selber, wenn er sagt „passt scho“. Viel anderes bleibt ihm aber eh nicht übrig, es scheint ihm aber ein großes Anliegen zu sein, kein Spielverderber zu sein, indem er beleidigt reagiert, sondern zu zeigt, dass er damit gerechnet hat.

Das Amüsementangebot liegt darin begründet, dass eine **schlecht verschleierte Kritik** den Kandidaten als talentfrei abstempelt. Der Unterschied zwischen „hervorragend“ und der tatsächlichen Leistung ist so groß, dass darüber gelacht wird.

Transkriptstellen³⁶:

Fremdcharakterisierung 4 (Andi und Julia)

Bf: Burns-Hansen (Jurorin)

Jf: Julia (Profitänzerin)

TC:				0:58	0:59
					
Bf:	Nein ich fand Julia du hast die perfekte Choreographie				

³⁶ Die Transkriptstellen sind Auszüge aus den Transkripten (diese sind vollständig abgedruckt im Kapitel 9). Die Inhalte der leeren Felder wurden herausgelöscht, da sie nicht zu den besprochenen Sequenzen gehören.

TC:	1:00	1:01	1:02	1:03	1:04
					
Bf:	gemacht für <u>Andi</u>	hat sehr viele ty-	pische Samba äh	-schritte Bewegun-	gen drin gehabt
Geräusch					

TC:	1:05	1:06	1:07	1:08	1:09
					
Bf:	obwohl Andi sie manchmal so eher etwas untypisch aber @sehr				
Geräusch					

TC:	1:10	1:11	1:12	1:13	1:14
					
Bf:	originell@ getanzt hat ähm was ich sagen muss				
Jf:	@ (1) @				
Geräusch	G e l ä c h t e r u n d A p p l a u s				

TC:	1:15	1:16	1:17	1:18	1:19
					
Bf:	W a s w a s t o l l w a r w a r n d i e				
Geräusch	A p p l a u s				

TC:	1:20				
					
Bf:	ähm Shimmies				
Geräusch	A p p l a u s				

Fremdcharakterisierung 7 (Edi und Niki)

Am: Alfons (Moderator)

Em: Edi (Kandidat)

Sm: Serafin (Juror)

TC:					0:09
					
Am:	@ h a h a h a @				
Sm:	Edi es war wunderbar				
Geräusch:					

TC:	0:10	0:11	0:12	0:13	0:14
					
Sm:	wunderbar wie du	da so drüber äh	drüber (spaziert)	bist, herrlich	
Em:	danke				@ (1) @
Geräusch:	A p p l a u s , G e j o h l e u n d P f i f f e				

TC:	0:15	0:16	0:17	0:18	0:19
					
Sm:	herrlich	Ich wollte	(.)	ich wollte	ich könnte mit dir zu-
Geräusch:	A p p l a u s u n d P f i f f e				

TC:	0:20	0:21	0:22	0:23	
					
Sm:	sammen mal so	tanzen.	Das wäre auch	gar nicht so unlustig,	
Geräusch:	A p p l a u s				

Fremdcharakterisierung 8 (Edi und Niki)

Am: Alfons (Morerator)

Nm: Nedbal (Juror)

Sm: Serafin (Juror)

TC:			0:27	0:28	0:29
					
Sm:			Es war erstaunlich, mit		welchem <u>Mut</u> ,
Geräusch					

TC:	0:30	0:31	0:32	0:33	0:34
					
Sm:	mit welcher	<u>Kraft</u> ,	mit welch ein	<u>Selbstbewußtsein</u>	du das durchstehst
Nm:	@(1)@				
Geräusch	M e h r s t i m m i g e s G e l ä c h t e r				

TC:	0:35	0:36	0:37	0:38	0:39
					
Sm:	da kann ma	nur den Hut lüftn.		((klatscht))	((klatscht))
Geräusch	A p p l a u s u n d P f i f f e				

TC:	0:40	0:41	0:42	0:43	0:44
					
Am:	Also			Herr Kammersänger	
Sm:	((Klatscht))				
Geräusch	A p p l a u s , G e j o h l e u n d P f i f f e				

Fremdcharakterisierung 9 (Edi und Niki)

Am: Alfons (Moderator)

Nm: Nedbal (Juror)

Sm: Serafin (Juror)

Nf: Niki (Profitänzerin)

TC:		0:56	0:57	0:58	0:59
					
Sm:					°ja°
Nm:		Also gegenüber	voriger Woche eine	hundertprozentige	Steigerung,
Geräusch					

TC:	1:00	1:01	1:02	1:03	1:04
					
Sm:				Ja:::	
Nm:	vorige Woche	warn Sie der	Fels @(.)@		
Geräusch	A p p l a u s , G e j o h l e u n d P f i f f e				

TC:	1:05	1:06	1:07	1:08	
					
Am:		@Moment@		Jetzt kumts, vorige Woche	
Nm:		@(1)@	Jetzt kumts erst	@(.)@	
Nf:		@ M o m e n t @			
Geräusch	A p p l a u s u n d P f i f f e				

Fremdcharakterisierung 11 (Edi und Niki)

Em: Edi (Kandidat)

Nm: Nedbal (Juror)

Sm: Serafin (Juror)

TC:			1:22	1:23	1:24
					
Nm:			hab, Sie ham wirklich hervorragend alles gegeben was Sie können		
Geräusch					

TC:	1:25	1:26	1:27	1:28	
					
Sm:			Ich habs ja gesagt er war	zu freundlich zu dir	
Nm:			@()@		
Em:			Es is OK		
Geräusch	Mehrstimmiges Gelächter				

TC:	1:30	1:31			
					
Sm:	° Nein nein nein °				
Em:	Nana,	s passt scho			
Geräusch					

6.3.2. Degradierung: „wir beiden Brocken“; „wir sind alles hier Narrn“; „wenn der Nedbal freundlich is, is das immer gefährlich“; „wie Sie scho selber gsagt ham, mehr wor net drin“; „Windschnitt damits schneller geht“

Edi und Niki 0:01-0:09 [Fremdcharakterisierung 6]

Juror Serafins Einstieg in seine Bewertung ist die Feststellung, dass er das zweite Mal an der Reihe ist. Mit „das zweite Mal dran“ sein meint er vielleicht die Kommentarrunde dieser Sendung, dass er zum zweiten Mal an diesem Freitag etwas sagen „muss“ bzw. dran ist. Die Aussage „das zweite Mal dran“ ist unerklärlich, denn nach Durchsicht der gesamten Sendung zeigt sich, dass Serafin vor diesem Kommentar zu Edis Tanz bereits drei weitere Kommentare abgegeben hat, und jeweils war sein Kommentar gefolgt von einer Nedbal- Bewertung. Immer

zwei Juroren kommentieren die Leistung eines Paares, das nächste Paar erhält Kommentare der beiden übrigen Juroren.

Weiter geht es mit der Aussage, dass es „immer gefährlich“ (0:05) ist, wenn Juror Nedbal „@freundlich@“ (0:04) ist³⁷. Serafin startet also mit einer Metakommunikation, denn er sagt etwas *über* Aussagen von Nedbal. Es dokumentiert sich eine an Kandidat Edi gerichtete Warnung, weil „gefährlich“ (durch seine Bewertung) kann Nedbal nur Edi werden, nicht aber Serafin gegenüber. Dass er das „freundlich“ lachend ausspricht zeigt, dass er Nedbal eigentlich nicht üblicherweise für freundlich oder milde hält. Es dokumentiert sich eine Distanzierung Serafins, er meint nicht „freundlich“ in dem üblichen Sinn, sondern eine geringere Freundlichkeit, „nedbal-freundlich“ eben. Serafin erwähnt Nedbal, wie wenn dieser nicht neben ihm sitzen würde („der Nedbal“ 0:03). Dass er ein vorangestelltes „Herr“ vor dem Nachnamen weglässt, könnte als unhöflich und abschätzig bzw. respektlos betrachtet werden, es ist jedenfalls keine offizielle höfliche Anredeformel. Es klingt etwas proletarisch oder bäuerlich, auf jeden Fall informell. Darin dokumentiert sich das Vertrauen von Serafin zu Nedbal. Denn Nedbal sitzt direkt daneben und die Aussprache geschieht in einer öffentlichen Form. Serafin wählt die gleiche Anrede wie Edi zuvor (siehe Fußnote). Das Vertrauen Serafins zu Nedbal könnte auch so aussehen, dass Serafin Nedbal bei seinem Vornamen nennt, das trifft aber nicht zu. Nedbal könnte sofort eingreifen und Serafin zurückweisen, das tut er jedoch nicht. Das Vertrauen zwischen den beiden, das sich in der Formulierung Serafins dokumentiert, beruht also auf Gegenseitigkeit. Offensichtlich stört sich Nedbal nicht daran, dass er von Serafin respektlos behandelt wird.

Mit Kotthoff wird die Art und Weise, wie Serafin Nedbal hier degradiert, als „Frotzeln“ (1998: 122) bezeichnet. Serafin referiert damit auf den geteilten Wissensbestand, was den Charakter Nedbals betrifft. Dieses Agieren „setzt eine vertraute Beziehung voraus und bestätigt auch die Intimität der Beziehung“ (Kotthoff 1998: ebd.). „Traditionelle Höflichkeitsregeln“ (ebd.) können

³⁷ Um den immanenten Sinn von „wenn der Nedbal freundlich ist“ zu klären, wurden die vorangegangenen Minuten zu Rate gezogen: Durch Ansicht der Minuten vor dieser Passage zeigt sich Folgendes in Bezug auf die *Freundlichkeit* von Nedbal: direkt vor der Sprechaufforderung an Serafin (0:00) wird Folgendes zwischen Edi und Alfons gesprochen:

Am: bei der Probe [Generalprobe am Nachmittag vor der Sendung] warst du so ernst, wer hat dir das Lächeln jetzt gebracht für den Abend?

Em: der Nedbal

Am: Nedbal

Em: er war heute so lustig, ja, i hab mi gfreit. Alle ham draußn gsagt **bum**, heute wie ausgewechselt. ((Nedbal lächelt dazu))

Das heißt: Alle anderen Kandidaten – vor Edi waren es in dieser Sendung sieben – haben hinter der Bühne gesagt, dass Nedbal an diesem Freitag wie ausgewechselt erscheint, sprich gut gesinnt bzw. gut gelaunt, was er demnach sonst nicht ist.

Für die Interpretation ergibt sich dadurch nichts Neues, außer dass Serafin vielleicht die allgemeine Laune von Nedbal gemeint hat, und nicht die freundliche Reaktion (das Lächeln) auf Edis Kommentar im Vorfeld.

vernachlässigt werden, ohne dass mit Konsequenzen zu rechnen wäre, was man an Nedbals Reaktion erkennen kann. Zu so einem Frotzeln und Neckeln gehört auch das Reden über Anwesende in der dritten Person (vgl. ebd. 183). Nedbal verhält sich so, als ob Serafin über einen Dritten reden würde, er fühlt sich eigentlich nicht angesprochen und lacht somit nicht über sich selbst, sondern über einen nicht vorhandenen Dritten, er steht quasi über den Dingen.

Als Serafin die Gefährlichkeit von Nedbal anspricht, unterstreicht er seine Aussage mit einer Geste: mit erhobener rechter Hand deutet er einen Schlag an, ähnlich einer Ohrfeige. Dies lässt die Interpretation zu, dass Serafin Nedbals Bewertungen wie Schläge ins Gesicht der Kandidaten charakterisiert. Insofern ist Kritik von Nedbal schmerzhaft und brutal.

Das Publikum steigt mit **Gelächter** darauf ein. Des Weiteren lachen Alfons und Nedbal (0:06-0:09). Edi und Niki hingegen verziehen nur die Gesichter zu einem Lachen, zu hören ist von ihnen jedoch nichts. Sie können nicht darüber lachen, weil sie sch(m)erzhaft daran erinnert werden, dass so eine brutale Beurteilung von Nedbal durchaus noch folgen kann.

Beide – Serafin und Nedbal – agieren so, um gut dazustehen, humorvoll, in der Art von *wir durchschauen das Spiel und machen uns drüber lustig*. Serafin nutzt die intime Kenntnis vom Charakter Nedbals um Edi zu warnen. Die Freundlichkeit in Nedbals Äußerungen zu Tänzen steht für die „Ruhe vor dem Sturm“, Serafin meint, wenn Nedbal anfangs freundlich bzw. gut gelaunt ist, bedeutet das, dass in der Folge erst recht „harte Kritik“ von ihm zu erwarten ist bzw. Nedbal umso strenger wertet. Über diese Aussage können nicht alle lachen, Alfons (sehr laut), Serafin selbst und Nedbal sind zu hören.

Serafin schiebt also sofort einen **Witz über Nedbal** voran, der zeigt, es wird gleich lustig weitergehen. Mit diesem Einstieg legt Serafin die Ebene fest, auf der er operieren wird. Mit einer konstruktiven Kritik des Tanzes hat dies (noch) nichts zu tun.

Serafin inszeniert sich als witzig, sozial kompetent und er inszeniert eine vertraute Beziehung zu Nedbal: zu dieser vertrauten Beziehung gehört, dass man sich auch in der Öffentlichkeit lustig machen kann. Serafin gibt den „good Cop“ zum Besten und degradiert Nedbal zum „bad Cop“. Die Frotzelei gegenüber Nedbal kommt gut beim Publikum an, das Gelächter zeigt, dass diese unverschämte scherzhafte Äußerung einen hohen „Amusement-Effekt“ (Kotthoff 1998: 183) erzielt. Röhrich (1977) kommt überhaupt zu dem Schluß, dass durch besonders unverschämte unernste Aussprüche der höchste Grad an Vergnügen generiert wird.

An dieser Vorgehensweise Serafins dokumentiert sich, dass er, bevor er selber zu expliziten Anmerkungen zu Edis und Nikis Darbietung ansetzt, lieber Gags macht. Das heißt, er beginnt nicht mit einer sachlichen Erläuterung, sondern sorgt zunächst einmal für Auflockerung (was

ihm vor allem in Bezug auf das Saalpublikum auch gelingt) und bringt das Ganze auf eine humorvolle Ebene. Er benutzt hier den Ruf von Juror Nedbal als überaus strengem „Richter“ um Heiterkeit herzustellen, zu unterhalten und sich allgemein beliebt zu machen. Auf Kosten des Anderen stellt sich Serafin in ein besseres Licht. Serafin tritt auf, indem er Nedbal definiert und charakterisiert. Er instrumentalisiert wiederum Edi, um seinen eigenen Auftritt vorzubereiten. Serafin fungiert als Darsteller seiner Selbst.

Des Weiteren gibt Serafin dem, was er sagt, einen bestimmten Rahmen: ‚ich kümmere mich jetzt um dich [Edi], weil es dir gleich schlecht gehen wird‘. Es dokumentiert sich, dass Serafin von vornherein von Edis Scheitern überzeugt ist.

Edi und Niki 0:16-0:26 [Fremdcharakterisierung 1]

Nachdem Juror Serafin den Kandidaten Edi zweifach mit einem „herrlich“ bedacht hat, woraufhin Edi lachen muss und Publikumsreaktionen verstummen, beginnt Serafin eine neue Idee zu formulieren. Dazu setzt er zweimal an: er „wollte“, es folgt eine Sekunde Pause und ein erneutes Ansetzen er „könnte“ einmal mit Edi „so tanzen“. Der Vorschlag erscheint Serafin jedenfalls nur hypothetisch, was an der Formulierung im Konjunktiv (0:19) erkennbar ist. Dieser Satz signalisiert Begeisterung sowie Romantik, wie wenn ein Mann einer wunderschönen Frau diesen Wunsch offeriert. Allerdings klingt Ironie durch die Adressierung an den bulligen Edi durch. Vielleicht markiert das konjunktivische „könnte“ auch den Bruch mit der Konvention, die ja besagt, Standardtänze werden von einem Mann und einer Frau und nicht von einem Mann mit einem zweiten Mann getanzt.

Mit diesen romantisch klingenden Worten über das gemeinsame Tanzen macht sich Serafin über Edi lustig, so etwas sagt man(n) normalerweise nur zu einer Frau. Damit ironisiert Serafin diese Äußerung und sein gesamtes zuvor ausgesprochenes Lob.

Serafin verfolgt hier die Strategie des „Fingierens“ (Kotthoff 1998: 34). Er kommuniziert eine **witzige Fiktionalisierung** – einen Tanz mit Edi, doch **niemand lacht** darüber. Das könnte auch der Grund sein, warum er noch etwas anderes intendiert Witziges nachlegt, jedoch wieder ohne Lacherfolg: Die weiteren Ausführungen betreffen Äußerlichkeiten seiner selbst und des Kandidaten Edi, denn Serafin meint, dass das gemeinsame Tanzen „nicht so unlustig“ (0:23) wäre, also durchaus lustig, „weil sie beide[n] Brocken“ (0:24) sind, also ziemlich groß gewachsen und nicht gerade schlank. Die Bezeichnung „**Brocken**“ ist eine Unverschämtheit und eine verletzende Beleidigung. Mit „Brocken“ wird ein großer Stein bezeichnet, also etwas Unförmiges. Die Figur eines Menschen damit charakterisieren bedeutet, ihn als groß und

dicklich zu beschreiben. Niemand wird gerne darauf hingewiesen, dass man den gängigen Anforderungen an eine adäquate Figur nicht entspricht.

Die Figur an sich ist ein wichtiges gesellschaftliches Thema, und indem öffentlich bekannte Persönlichkeiten, wie hier z.B. Edi – übergewichtig – in die Sendung geholt werden, ergibt sich für die Rezipienten eine **gesteigerte Spannung und Emotionalität**, wie diese Person ihre Aufgaben meistert in einem Metier, in dem die Figur eine wesentliche Rolle spielt – dem Profitanz. Es könnte ein drastisches Ergebnis dabei herauskommen und das zu verfolgen kann interessant und spannend sein (vgl. Lalouschek 2005: 307). Lalouschek hat diesen Effekt im Zusammenhang mit Talkshow-Themen wie *Ich will eine bessere* Figur identifiziert. Dort geht es darum, dass durch Effekthascherei bzw. Ankündigung von Bizarrem aus Quotengründen Spannung und Emotionalität hergestellt werden, was dann aber zulasten von sachlichen und komplexen Diskussionen geht (vgl. ebd.). Möglicherweise hat der ORF an solche Effekte gedacht, feststeht aber, dass für die Zuschauer durchaus gerade bei KandidatInnen, die körperlich in irgendeiner Form von der Norm abweichen, eine zusätzliche emotionale Spannung entsteht, dabei zuzusehen, ob oder wie derjenige scheitert.

Das nachfolgende „@nicht wahr so@“ signalisiert, dass Serafin das sehr lustig findet und Zuspruch bzw. Mitlachen über seinen Scherz erwartet. Leider ist das Ende des Statements unverständlich! Edi lacht als einziger über den „Brocken“, lässt sich nicht anmerken, dass sein Image durch diese Aussage verletzt wurde und zeigt damit, dass er sich keine Blöße gibt, sondern Lockerheit demonstriert. Diese **Degradierung** des Kandidaten als „Brocken“ findet niemand lustig. Es ist vielmehr eine **Beleidigung unter der Gürtellinie**.

Edi, der als zu dick charakterisiert wird, wird mit dieser Betitelung als Brocken als „unkontrolliert, unattraktiv und *nicht normal* stigmatisiert“ (Lalouschek 2005: 311, Hervorhebung im Original). Und da das hier so unverblümt geschieht, kann niemand darüber lachen. Serafin formuliert hier so, dass man theoretisch darüber lachen *könnte*. Das tun die Zuschauer und der Rest der Jury sowie der Moderator aber eben nicht. Es zeigt sich ein „gemeinsames Humorverständnis“ (Lambernd 2003: 42) insofern, als dass der Scherz ernst genommen wird und dadurch keine Lacher erntet. Die Publikumsreaktionen Applaus und Pfiffe, die (bis 0:23) parallel zu Serafins Rede zu hören sind, haben schon vor diesem scherzhaften Ausspruch begonnen und gehören somit zur vorherigen Sequenz. Über den „Brocken“ lachen nur Serafin selbst und Edi.

Dadurch, dass sich Serafin in diese Formulierung mit einbezieht („wir beiden Brocken“), macht er es Edi (und anderen) theoretisch überhaupt erst möglich, darüber lachen zu können, denn er weist dadurch der Äußerung ihren Rahmen zu, nämlich einen unernsten; er nimmt sozusagen

einen Teil der Belustigung auf sich. Dies kaschiert aber die offensichtliche Beleidigung Edis nur ein wenig. Um das Gesicht des Kritisierten zu wahren, müssen normalerweise Wege gefunden werden, Kritik angemessen herüber zu bringen, ohne den anderen zu verletzen. Genau dies gelingt Serafin hier aber nicht.

Hier kommt zum Vorschein, dass das Ganze an sich – die Sendung – ein Spiel ist und dass aufgrund dessen eine gewisse „Irrelevanz“ (Goffman 1973: 21) in Bezug auf die Realität besteht: Serafin phantasiert über ein gemeinsames Tanzen mit Edi, und das Ganze wäre sogar lustig anzuschauen, weil es lächerlich ist, wenn zwei unförmige ältere Herren miteinander das Tanzbein schwingen. Die Kritik und das Degradierende in dem Begriff „Brocken“ versucht Serafin heraus zu nehmen, indem er sich selber genauso „überproportioniert“ definiert. Würde Serafin zu Edi lediglich sagen *du bist ein Brocken*, wäre das ausschließlich beschämend und beleidigend und kein Mensch könnte darüber lachen. Und so kennzeichnet Serafin diese Beleidigung durch sein Lachen als Scherz, den man komisch finden soll. Die Komik erschließt sich aber kaum jemandem, es dokumentiert sich ein **Tabubruch**. Die Thematisierung der Figurproblematik der beiden bringt niemandem zum Lachen. Es herrscht Stille im Publikum.

Zum Ausdruck „Brocken“ passt, dass auf der **Bildebene** bei der Einstellung „Saalpublikum“ Otto Wanz ins Bild kommt. Otto Wanz ist ein ehemaliger Wrestling- Champion und ehemaliger österreichischer Boxmeister mit immensem Körperrumfang! Die Einblendung von Wanz ist eine förmliche **Verbildlichung des eben angesprochenen „Brocken“**. Er sitzt inmitten von Edis Fans im Zuschauerbereich. Bevor man Wanz erkennen kann, kommen hinter ihm die Fans unter anderem mit Transparenten wie „Edi, i wer narrisch“³⁸ ins Bild.

In „i wer narrisch“ dokumentiert sich ein Verrücktwerden angesichts einer nicht möglichen Erscheinung, also eines Trugbilds, man kann es nicht glauben und hält sich von daher für „narrisch“ (nährisch) beziehungsweise verrückt. Wenn also Edi hier Erfolg beim Tanzen hat, würde das zu einem „i wer narrisch“- Gedanken im Publikum führen. Das heißt, er ist zwar ein großer Sympathieträger bei den Zusehern, aber die Leistung selbst traut man ihm letztlich nicht zu. Serafin macht Edi zu einem Zirkuselefanten, den man vorführt und mit dem es lustig wäre, zu tanzen.

In der Rolle des Moderators – und somit Überwachungsfigur über die Interaktionen in der Sendung - könnte sich Alfons einschalten, wenn Serafin untergriffige oder themenfernere Dinge

³⁸ „i wer narrisch“ (ein historischer Torjubel) steht im Zusammenhang mit Edis Vater Edi Finger, der so wie sein Sohn Sportreporter war und diesen Spruch bei der TV- Kommentierung eines legendären Länder- Fußballspiels Österreich gegen Deutschland bei der Weltmeisterschaft in Argentinien im Jahr 1978 geäußert hat (im Komplettlaut: „Tor, Tor, Tor – i wear narrisch“. Im positiven Sinn von „ich werde verrückt vor Freude“ – Endrundenspiel, Ergebnis: 3:2 für Österreich!

anspricht. Das tut Alfons aber nicht. Man könnte das so interpretieren, dass es sogar erwünscht sein könnte, dass stellenweise etwas vom Thema abgekommen wird und brisantere Dinge zur Aussprache kommen, die dann wiederum entgegnet werden können. Das weist auf eine Art Spaß an der Streitkultur hin.

Serafin übermittelt seine Wertung stets humoristisch intendiert und meist **aufkosten der KandidatInnen**: und das müssen sich die Kandidaten gefallen lassen, bzw. sich anhören. Aber natürlich können sie auch etwas entgegenen. Polarisierung ist scheinbar von der Moderatorensseite gefragt und erwünscht.

Edi und Niki 0:40-0:54 [Fremdcharakterisierung 2]

Auf den ersten Blick scheint Moderator Alfons eine weitere Bemerkung von Juror Serafin zu bezwecken als er Serafin direkt anspricht, diesmal durch Betonung dessen Tätigkeit im „normalen“ Berufsleben mit „Herr Kammersänger“ (0:43-0:44). Serafin muss schreien, um über dem Lärm des Applauses gehört zu werden („bitte“ 0:45). Vielmehr proponiert Alfons hier aber etwas: In Anspielung darauf, dass sich Serafin laut eigener Aussage wünscht, mit dem Kandidaten Edi zu tanzen, schlägt Alfons den beiden vor, zusammen das Stück „ein Käfig voller Narren“³⁹ (0:45-0:50) zu spielen. Dieser Vorschlag zeigt, in welchem Rahmen sich Alfons bewegt: in einem unernsten, humorvollen nämlich. Alfons geht davon aus, dass man weiß, worum es in dem Stück geht und wo ein Zusammenhang zur aktuellen Situation besteht.

Serafins fragendes „ja“ gleichzeitig mit „ein Käfig“ von Alfons ist so zu verstehen, dass Serafin Alfons Interesse signalisiert, was den Stückvorschlag betrifft. Nach Beendigung des Stück-Namens durch Alfons reagiert Serafin mit einem „ja“, dann wiederholt er es noch einmal laut und gedehnt (0:51). Serafin validiert den Vorschlag von Alfons, er signalisiert völlige Zustimmung dazu. Alfons empfiehlt noch, „da könnt's ihr miteinander tanzen“ (0:51-0:52).

Schon mit der **abschätzigen Anrede** „Herr Kammersänger“ holt Alfons Serafin auf den Boden der Tatsachen zurück – die Betonung auf *Kammersänger* verdeutlicht, dass Serafin im Grund keine Ahnung vom *Tanzen* hat. Alfons spricht Serafin seine Kompetenz im Bewerten von Tänzen ab und weist ihn zurück in das Metier, aus dem er tatsächlich kommt: dem Gesang. Mit dem Vorschlag „ein Käfig voller Narren“ weist Alfons Serafin in die Schranken und schlägt für die Bemerkungen von Serafin zurück, die der gegenüber Edi gemacht hat: und zwar erstens, indem er ihn einen Narren nennt, und zweitens, indem er ihm indirekt Homosexualität

³⁹ „Ein Käfig voller Narren“: Theaterstück von Jean Poiret aus dem Jahre 1973, bzw. französische Filmkomödie von 1978 über das Drag-Queen-Milieu.

unterstellt, denn um dieses Milieu geht es in dem Theaterstück. Zweiteres ist eine berechnete Anspielung, wenn man bedenkt, dass Serafin zuvor davon geschwärmt hat, mit Edi einmal zu tanzen. Scheinbar kommt es innerhalb dieses Stückes zu gleichgeschlechtlichen Tanzszenen, denn Alfons fügt hinzu, dass sie dann beide miteinander tanzen könnten. Wenn man hier den Kontext Gesellschaftstanz/ Turniertanz bedenkt, ist es durchaus etwas Abnormes, wenn zwei Herren miteinander ein Tanzpaar geben würden. Alfons selber ist homosexuell, er erwähnt es auch manchmal in der Sendung. Dass er, als bekennender Homosexueller hier den Vorschlag macht, die zwei betreffenden Männer können durchaus miteinander tanzen, wenn das entsprechende Theaterstück gespielt wird, **könnte theoretisch als ernst gemeinter Tipp aufgefasst werden und das nimmt der Aussage die Komik**. Die Doppeldeutigkeit, dass es ein humoristischer oder ernst gemeinter Vorschlag ist, kommt dem Scherz nicht zugute.

An der Anrede „Herr Kammersänger“ dokumentiert sich eine Mehrdeutigkeit: einerseits eine höfliche Anrede, zweitens eine Reduktion auf den Gesang inklusive Absprache der Kompetenz in Sachen Tanz(-bewertung) und drittens die Einleitung bzw. Überleitung ins nächste thematische Feld, nämlich eine Komödie, die in das Berufs-Milieu/ bzw. Repertoire Serafins hineinpasst. Diese Aussage von Alfons weist wieder eine Doppeldeutigkeit auf: einerseits bringt er hier einen plausiblen Vorschlag, die vorher geäußerte Idee Serafins des gemeinsamen Tanzens mit Edi zu realisieren, gleichzeitig verpackt er hierin einen Seitenhieb in Richtung Serafin.

Auf der ersten Ebene ist Serafin einverstanden, „klar“ (0:52) antwortet er, was seine Validierung (durch zweifach ausgesprochenes „ja“) vervollständigt. Alfons fällt ihm ins Wort mit „großartig“ (0:52): wenn man dieses „großartig“ für ein Synonym für „ja genau“ verstehen will, validiert Alfons hier ebenso seinen eigenen Vorschlag. Ein Tanz von Serafin und Edi gäbe ein großes Spektakel ab. Auf der zweiten Ebene geht Serafin hier auf diese Retourkutsche von Alfons ein und wahrt sein Gesicht, er macht sozusagen bei dem Spaß mit, lässt sich nichts anmerken. Eine Retourkutsche liegt hier deshalb vor, weil Alfons mit dieser Aussage die vorangegangenen diskreditierenden Äußerungen Serafins Edis gegenüber kontert und somit Facearbeit für Edi übernimmt, ihm stellvertretend das Gesicht wahrt bzw. es versucht. Dies gelingt nur in dem Sinne, dass er Serafin mit diesem Vorschlag zurechtweist, aber Lacher im Publikum erntet er dafür keine, sein Humorverständnis findet in diesem Fall keinen Anklang.

Daneben dokumentiert sich in diesem frotzelnden Stückvorschlag ein **Kampf um die höhere Hierarchieebene** zwischen Alfons und Serafin. Der Juror agiert vorwiegend in einer Art und Weise, als ob er an der Spitze der Hierarchie der Sendung stehen würde. Er (sowie der Rest der Wertungsrichter) hat die Macht, KandidatInnen abzuurteilen. Mit seinem polternden Verhalten rückt er den Moderator in eine Nebenrolle, welche diesem nicht sonderlich behagt. Der

Moderator hat wiederum die Macht, das Rederecht unter den Gesprächsteilnehmern zu verteilen – natürlich auch in Bezug auf Serafin. Mit dieser zurechtweisenden Äußerung des „Käfigs voller Narren“ setzt sich Alfons wiederum am die Spitze der Sendungshierarchie. Er holt damit Serafin vom hohen Ross herunter. Alfons Validierung („großartig“) kann auch gelesen werden als Eigenlob insofern, als dass sich Alfons selbst für diese „geniale“ Spitzfindigkeit Serafin gegenüber lobt.

Als **Konklusion** sagt Serafin abschließend „**wir sind alles hier Narrn**“ (0:53) und lacht darüber, lediglich Edi stimmt in das Lachen mit ein. Dies lässt die Interpretation zu, dass Serafin diese Äußerung eigentlich an Alfons richtet, wiederum als Retourkutsche und vielleicht als spitze Bemerkung in Richtung Alfons' Homosexualität. Serafin macht nicht explizit, wen er genau mit Narren meint, aber offensichtlich kann Edi den Scherz nachvollziehen. Die Wortwahl „wir“ macht erkennbar, nicht nur Serafin und Edi seien Narren und für „ein Käfig voller Narren“ prädestiniert und somit Narren, sondern alle (wohl ohne Saalpublikum) hier vor der Kamera Mitwirkenden. Mit „alles hier“ gibt er der Aussage einen Rahmen, es dokumentiert sich eine Ausklammerung der Bedeutung für die Alltagsexistenz. Serafin weist dem Rahmen seine Grenzen zu. In dem Sinne, dass alles, was in der Sendung gesagt und getan wird, nur im Rahmen der Sendung seine Bedeutung hat, hier können oder wollen sie Narren sein, sich lustig machen. An dieser Stelle dokumentiert sich wieder eine Natur dieses Spiels (wie zuvor bei dem gemeinsamen Tanzen): nämlich die Irrelevanz für das reale Leben. Das gemeinsame Tanzen der beiden Männer ist unrealistisch und auch die Äußerungen bezüglich der Narren sind nicht weiter ernst zu nehmen.

In der Aussage „wir sind alles hier Narren“ dokumentiert sich noch etwas Weiteres: Serafin wird sehr wohl verstanden haben, dass er mit dem Stückvorschlag von Alfons aufs Korn genommen worden ist, jedoch wahrt er mit diesem Darauf- Eingehen sein Gesicht – er will kein *Spielverderber* sein und er will Alfons nicht das letzte Wort überlassen. Über die Narren können nur Serafin und Edi lachen, Tänzerin Niki lächelt. Hierin zeigt sich, dass auch Edi bereit ist, mitzuspielen und Humor beweist, vielleicht sogar Galgenhumor. Aber natürlich ist es ebenso möglich, dass Edi hier die Chance nützt, Serafin auszulachen, als den närrischsten Narr von allen sozusagen.

Es zeigt sich, dass die ganze Abhandlung vom Käfig voller Narren – von dem Stückvorschlag bis hin zur Äußerung, alles hier sind Narren – beim Saalpublikum nicht in dem Maße ankommt, wie bei den beiden hauptsächlich betroffenen Akteuren (Serafin und Edi) selber. Das Publikum reagiert nämlich *gar nicht* darauf. Das kann einerseits bedeuten, dass den anwesenden Zuschauern dieses Stück an sich kein Begriff ist, oder aber, dass sie das schlichtweg nicht für

lustig halten. Es dokumentiert sich auch, dass es offenbar zu viel ist, soviel preiszugeben und damit letztlich aus dem Spiel dieser (harmlosen) Sendung auszusteigen. Das tut Serafin, indem er sich selber und alle anderen als Narren bezeichnet, das gehört nicht zum guten Ton, das geht zu weit. Für das Spiel – damit es allen Spaß bereitet - muss ja der Schein, die **Gratwanderung zwischen Ernst und Spaß**, gewahrt bleiben. Wehe aber, es sagt jemand etwas eher Ernstes und noch dazu Diskreditierendes, und sei es auch nur über sich selbst, dann ist der Rahmen der Leichtigkeit und Lockerheit verlassen und so etwas will gar nicht gehört werden und kann somit nicht amüsant sein. Es zeigt sich hier, dass Serafin die Grenze des Amüsanten verlassen bzw. überschritten hat, und dabei spielen fast alle Anwesenden nicht (mehr) mit.

In dieser Degradierung finden sich paradoxerweise zwei völlig konträre Modalitäten: einerseits wie oben diskutiert die Grenzüberschreitung, dass der Spaß hier in Ernst umgewandelt erscheint und andererseits eine „Spielmodalität, die indiziert, dass Wahrheits- und Realitätsbezüge über das Normalmaß hinaus gelockert werden“ (Kotthoff 1998: 41). Die zweite Modalität dokumentiert sich darin, dass Serafin allen Beteiligten närrisches, also komplett unernstes Verhalten unterstellt. Nochmals in anderen Worten gesprochen: einerseits gibt der Sprecher der Sendung den Rahmen des Spiels, indem er darin lauter Narren versammelt sieht, und andererseits verlässt er den spielerischen Rahmen der Sendung wieder, der sich durch eine Gratwanderung zwischen Ernst und Unernst auszeichnet, um alle als Narren zu „beschimpfen“.

Es ist eine Äußerung, die an alle gerichtet ist: alle hier versammelten Leute sind Narren (somit ist es eine **Degradierung aller Anwesenden und der Show insgesamt**). Das findet keiner lustig und auch der Umstand, dass sich die Person, die diese Äußerung tätigt, auch selbst mit einbezieht, bringt niemanden zum Lachen. Diese „Erkenntnis“, dass alle Beteiligten und somit die ganze Show nicht ernst zu nehmen sind, **wird nicht als witzig erachtet**.

Diese Aussage wird nicht als komisch empfunden und zeigt, dass hier verschiedene Humorverständnisse vorliegen. Die Anwesenden steigen nicht auf den „Modus Humor“ (Lambernd 2003: 42) ein, sondern fassen es *humorlos*, also ernsthaft, auf. Die Degradierung wird als Kränkung aufgefasst, und somit als unlustig.

6.3.2.1. Einbeziehung der Ergebnisse der Bildanalyse mit dem TC 0:49: Nebenmotiv 1 „Moderator mit Paar“



Diese Einstellung „Paar mit Moderator“ ist in der gesamten Passage vier Sekunden lang zu sehen, sie ist das erste Nebenmotiv. Allerdings ist die Analyse dieses Nebenmotivs sinnvoll, da die Rolle/ Figur des Moderators für die ganze Sendung eine zusammenhaltende, strukturgebende Funktion hat: die beiden Moderatoren führen durch die Sendung und vermitteln zwischen den beiden anderen Personengruppen: den Kandidaten und den Wertungsrichtern.

Planimetrie:

Das Bild ist planimetrisch durch zwei Geraden strukturiert: die eine Gerade verläuft in etwa über die Köpfe der drei Personen vom linken bis zum rechten Bildrand. Das Insert (Live ORF1) ist ebenfalls innerhalb dieses Bereiches. Die zweite Gerade ergibt sich durch Verbindung von Alfons rechter Hand und Edis linker Hand. Diese Planimetrie hält die wichtigsten Komponenten des Bildes zusammen (die drei Personen) und schließt den Rest (als unwesentliche Komponenten) aus.

Für diese Planimetrie spricht außerdem die Haltung und Blickrichtung der abgebildeten Bildproduzenten: sie schauen allesamt in die Richtung, in der sich, wenn man sich ein Dreieck denkt, die beiden Geraden treffen. Dieser Fluchtpunkt liegt außerhalb des Bildes.

Szenische Choreographie:

Die drei abgebildeten Personen sind in Richtung einer Person oder Personengruppe, die nicht im Bild ist, gewendet und blicken aus dem Bild heraus. Die Personen sind räumlich so angeordnet,

dass die Person in der linken Bildhälfte etwas abseits steht. Die anderen beiden (Edi und Niki) stehen näher beisammen, gehören augenscheinlich zusammen.

Ikonologisch-ikonische Interpretation:

Der Hinweis auf ein Live-Erlebnis durch die Einblendung „LIVE“ signalisiert Unmittelbarkeit und maximale Aktualität (zur *Live-Mischung des Fernsehbildes* siehe Hickethier 2001: 87 ff.).

Alfons ist in seiner Rolle des Moderators gerade in Aktion: er spricht und gestikuliert (zur Jury hin). Niki und Edi hingegen sind gerade stumm, bis auf ein Lachen von Niki vielleicht.

Alfons Gesichtsausdruck ist nicht gut zu erkennen. Er sieht eher freundlich oder auch keck drein. Diese Mimik könnte auch herrühren von einer „spitzen“, schelmischen/ ironischen Bemerkung. Seine (schlecht erkennbaren) Notizkarten, die er in der rechten Hand hält, werden momentan nicht verwendet. Die Gestik der linken geöffneten Hand untermauert möglicherweise das eben getätigte Statement bzw. ist diese Hand in Bewegung, was die Unschärfe dokumentiert. Plausibel wäre auch eine Aufforderung an eine Jurorin oder Juroren, etwas zur Darbietung von Edi und Niki zu sagen, als Einleitung sozusagen.

Nikis Gesichtsausdruck sieht überrascht, sogar etwas geschockt, aber vor allem peinlich berührt aus. Es ist kein gefasstes Lächeln, mehr ein kurzer unkontrollierter Lacher. Das Mikrofon hält sie in einer Position, in der die es haltende Hand schnell beim Mund wäre (um zu kontern, etwas zu antworten), vielleicht hat sie aber eben etwas gesagt, und die Hand mit dem Mikrofon gerade wieder abgesenkt. Die Bewegungsrichtung ist natürlich anhand eines einzelnen Fotogramms nicht eruierbar. Bedenkt man die Gesamtsituation dieser Szenerie, die Interaktion von Alfons mit der Jury, so müsste der Gesichtsausdruck von Niki auf eine Äußerung von der Jurybank zurückzuführen sein. Wäre die Mimik ein Reagieren auf die Aussage von Alfons, würde sie diesen im Blick haben, was aber nicht so ist. Nikis Kopf ist leicht nach hinten gestreckt (etwas überstreckt), ihr Lachen mutet einer Grimasse an. Eine Kritik von der Jurorenbank hat sie vielleicht gerade sehr verduzt oder sogar ein wenig getroffen, und Niki reagiert darauf mit einem (vielleicht verzweifelten) Auflachen.

Vor allem wenn man Edis Gesicht in den Blick nimmt, erscheint eine vorangegangene unangenehme Kritik plausibel. Edi sieht aus wie ein „begossener Pudel“: resigniert und ernst presst er die Lippen aufeinander. Sein linker Arm hängt schlaff herunter, er wirkt wehrlos.

Durch die Rollenverteilung auf Niki als Profitänzerin und Lehrerin von Edi und Edi als der (wenig begabte) Schüler ergeben sich wohl die Unterschiede in der sichtbaren Reaktion der beiden. Niki kann es vielleicht lockerer nehmen, dass ihre Leistung als Paar nicht gut angekommen ist, denn sie hat wahrscheinlich nichts falsch gemacht. Die schlechte Leistung, die

ihnen anscheinend gerade „vorgeworfen“ wurde, ist mit Sicherheit auf Edis schwache Darbietung zurückzuführen. Ganz locker nimmt es Niki aber dennoch nicht, ihr Lachen kann auch als gezwungen charakterisiert werden. Vielleicht will sie ihre Reaktion lockerer inszenieren als sie in Wirklichkeit ist.

In Edis Gesicht spiegelt sich Resignation wieder. Er findet gerade gar nichts lustig. Er wirkt wie auf der sicheren Verliererseite, als ob er selbst das baldige „Ende“ (das Ausscheiden aus der Show) wähnt. Dieser Situation kann er offensichtlich keinerlei Komik abgewinnen. Er steht auch ganz ruhig da, schier bewegungslos, wie in Erwartung weiterer vernichtender Kritik. Er sieht sehr betroffen aus.

Auf der Ebene einer „Anklage“-/ Bewertungs- Situation sieht man bei Edi und Niki Reaktionen auf harte Kritik, welche die beiden ihrerseits verschieden voneinander realisieren: Niki zieht es ins „Lächerliche“: sie übt Rollendistanz aus: Distanz zu ihrer Rolle als Lehrerin/ Trainerin, bzw. reagiert mit „Galgenhumor“. Eine weitere Variante wäre, dass Niki nicht nur aus Galgenhumor heraus lacht, sondern möglicherweise auch deshalb, weil sie über Edi lachen muss: bspw. in Gedanken an mühsame Trainingsstunden mit ihm. Das würde bedeuten, dass sich hier Niki nicht zurückhalten kann, über Edis schlechte Leistung zu lachen, obwohl das Endergebnis – in Form des Tanzes in der Show – von ihnen beiden gemeinsam vorgeführt und als Einheit benotet wird. Edi hingegen ist wie versteinert, gibt sich geschlagen, unternimmt keinen Versuch zu kontern, er steht da wie „ertappt“. Edi und Niki wirken wie auf der Anklagebank, wobei sich unterschiedliche Handlungspraxen dokumentieren: Edi fügt sich verbittert dieser Rolle, wohingegen Niki ausbricht, indem sie lacht.

In Kombination mit der Textinterpretation ergibt sich Folgendes:

Was den Moderator Alfons anbelangt, trifft die Bildinterpretation ins Schwarze. Er ist gerade in Aktion, weist Serafin in die Schranken, indem er für ihn das Stück „ein Käfig voller Narren“ vorschlägt. Nikis Mimik lässt sich allerdings nicht erklären. Vielleicht befindet sie sich in Interaktion mit einer anderen Person, die nicht im Bild ist und nicht spricht.

Edis ernste Erscheinung lässt darauf schließen, dass er sich geistig noch bei der gemeinen Kritik von Serafin befindet, die Edi vor dem Kommentar von Alfons schwer zugesetzt hat, obwohl er anfangs noch darüber lachen konnte. Diese Interpretation scheint plausibler, als dass er auf Alfons reagiert, denn dieser hat zu diesem Zeitpunkt noch gar nicht zu Ende gesprochen.

Edi und Niki 1:32-1:42 [Fremdcharakterisierung 12]

Laut Nedbal war die Darbietung in Edis „Rahmen“ (1:32). Dies ist eigentlich eine Neuformulierung der schon zuvor getätigten Aussage, dass Edi alles gegeben hat, was maximal möglich ist. Nedbal unterstreicht mit dieser Bemerkung des (begrenzten) Rahmens aber auch, dass Edis Leistung durchaus adäquat ist, von ihm sei nicht mehr zu erwarten gewesen. Das signalisiert auch, dass Nedbal der Meinung ist, auch in Zukunft keine überragenden Darbietungen von Edi zu sehen zu bekommen.

Danach nimmt er auf etwas Bezug, das Edi anscheinend vor dieser Passage gesagt hat (in der vorigen Sendung oder in einer Einspielung der Tanzproben⁴⁰): „mehr wor net drin“ (1:35). Nedbal greift hier eine Aussage von Edi auf, um seine eigene negative Beurteilung abzuschwächen und zu legitimieren, in der Art von *na Sie haben es ja selber auch gesagt, das ist ja nichts Neues, Sie wissen es eh*. Er **gibt die Verantwortung für diesen Befund an Edi ab**, wenn Edi das sogar selber von sich sagt, dann kann man das ruhig erwähnen, dann ist es nichts Böses mehr.

Auf „mehr wor net drin“ folgt ein **einzelnes Auflachen** aus dem Publikum (1:36), nur eine einzige Person findet den Schmääh aufkosten Edis lustig. Dass nicht mehr möglich war, ist ein trauriges Resümee einer kläglichen Leistung, die alle gesehen haben. Der Schluss liegt nahe, dass dieses Urteil **zu ernst** ist, als dass man es als witzig empfinden könnte.

Trotz des Umstands, dass Nedbal hier Edi eine sehr geringe Begabung fürs Tanzen attestiert, ist er bemüht, gegen Ende seines Kommentars eine positive Formulierung zu finden und abzugleichen, dass er keineswegs der „Böse“ ist und sein will. Das dokumentiert sich in der Schluss-Formulierung „ich gratuliere trotzdem. Danke schön“. Letztendlich gratuliert Nedbal Edi also „trotzdem“ (1:36): dieses „trotzdem“ kann hier auf zwei Arten verstanden werden: einerseits Gratulation *trotz* der schlechten Leistung von Edi und Niki, oder aber *trotz* der geübten Kritik. Das „danke schön“ (1:37) von Nedbal beendet nun dessen Kommentar. Ob dies ein Dank an Edi ist oder nur das Ende des Sprechparts kennzeichnet, bleibt unklar. Im Anschluss folgt Applaus des Saalpublikums, das hier anscheinend die abschließende „Gratulation“ goutiert oder einfach den Abschluss des Statements signalisiert, ein **Höflichkeitsapplaus** sozusagen. Er dauert bis 1:42.

⁴⁰ Da dies die zweite Sendung dieser Staffel ist und zu diesem Moment jedes Paar einen Tanz pro Show zeigt, wird Edi das zu seiner Leistung in der ersten Sendung gesagt haben, die scheinbar noch schlechter als diese in Nedbals Erinnerung beblieben ist.

Alfons fordert nun Edi lachend zu einer Entgegnung auf, indem er mit steigender Intonation dessen Namen nennt (1:39). Dieses Lachen signalisiert entweder Amusement über Nedbals Bemerkungen oder eine freudige Erwartung einer verbalen Revanche vonseiten Edis bzw. beides. Ein **Schlagabtausch zwischen dem Juror und dem Kandidat ist also erwünscht**. Dass Alfons nun Edis Sicht der Dinge einleitet, zeigt, dass es von Interesse ist, nicht nur die eine Seite (die Jury) zu hören, sondern auch die andere (den Kandidaten), vor allem weil gerade auf Edi sehr viel beleidigende Kritik nieder geprasselt ist.

6.3.2.2. Einbeziehung der Ergebnisse der Bildanalyse mit dem TC 1:38: Hauptmotiv 1 „Edi und Niki“



Planimetrisch strukturiert ist das Bild durch eine Linie, die sich aus der Verlängerung der linken Hand mit dem ausgestreckten Zeigefinger Edis ergibt. Sie fällt nahezu zusammen mit der Diagonalen, die das Bild in zwei Hälften teilt. Diese Linie weist Edi den rechten oberen Teil des Fotos zu und Niki den linken unteren. Der Finger trennt somit die beiden Personen und ihre Bereiche ab.

Szenische Choreographie:

Die beiden Personen stehen nah beieinander: die beiden Oberarme (Nikis linker und Edis rechter) berühren sich. Sie sind beide in dieselbe Richtung gewandt und blicken dort hin: von der Betrachterin aus nach links aus dem Bild heraus.

Ikonologisch-ikonische Interpretation:

Offensichtlich spricht gerade jemand, der nicht abgebildet ist, die Zwei an bzw. sind beide aufmerksam in dieselbe Richtung gedreht. Es ist gerade eine Interaktion im Gange.

Niki schaut mehr amüsiert aus als Edi. Trotzdem hat sein Gesicht nichts Unfreundliches an sich. Seine Mimik wirkt so, als ob er gerade ansetzen würde, etwas zu sagen. Die Augen sind zusammengekniffen, möglicherweise hat er vorher gerade noch gelacht, die Mundwinkel zeigen nach oben. Die Gestik seiner Hand, das „Aufzeigen“ mittels des Zeigefingers (wie in der Schule), deutet darauf hin, dass er gerade jemanden unterbrochen hat oder im Begriff ist zu unterbrechen. Es könnte sein, dass er gerade einer Kritik ausgesetzt war, die Niki amüsiert hat, jedoch Edi dazu veranlasst hat, zu unterbrechen, etwas zu erklären oder sich zu verteidigen.

Die **Gestik des Unterbrechens** eines (hier nicht abgebildeten) Redners steht für einen gewünschten Wechsel des „Redestatus“ (Goffman 2005: 70): Edi will - nach einer offensichtlichen Phase des Zuhörens - nun selbst etwas dazu sagen. Der Redestatus von Niki und Edi ist auf diesem Bild der von Zuhörern, und zwar nach Art von „offiziellen Gesprächsteilnehmern“ (ebd.: 78), d.h. sie werden explizit vom Sprecher angesprochen, von ihnen wird ggf. eine Antwort/ Reaktion erwartet. Gleichzeitig bekundet die Geste von Edi ein „Übergangssignal“ bzw. ein „Eingreifsignal“: Übergangssignal deshalb, da es hier offensichtlich einen Übergang vom einen auf den anderen Sprecher geben wird bzw. gerade gibt. Edi vollzieht gerade ein Ritual um den nächsten Sprecher zu bestimmen, und zwar sich selbst, als „Selbstwahl“; Eingreifsignal ist es in dem Sinne, dass Edi eine Unterbrechung des aktuell Sprechenden herbeiführen will (vgl. ebd.: 83).

Man könnte in dem Lachen von Niki ein wenig Gekünsteltheit (vielleicht auch Unsicherheit?) entdecken, das würde dazu passen, dass sie beide, oder auch nur ihr Partner Edi, gerade kritisiert worden sind, wobei er das anscheinend richtig stellen möchte durch seinen Fingerzeig. Der Altersunterschied zwischen den beiden ist ziemlich groß, etwa 30 bis 40 Jahre. Durch sein höheres Alter fühlt sich Edi womöglich eher dazu angehalten/ berechtigt, Kritik zurückzuweisen oder sich zu erklären. Vor allem ist er hier derjenige, dessen neu erlernte Tanzkenntnisse auf dem Prüfstand stehen. Es liegt an ihm, seine Fehler oder sein Scheitern zu rechtfertigen. Denn Niki kann es ja schon. Ich sehe in Nikis Lächeln auch etwas Entschuldigendes oder peinlich Berührtes. Sie kennt Edis Niveau ja noch besser als alle anderen, sie probt täglich mit ihm. Dass seine Leistung nicht gut ankommt, wird sie nicht wundern, aber peinlich kann es trotzdem sein. Er ist ihr Schützling und hat scheinbar versagt.

In diesem Bild dokumentiert sich das interaktionale Ritual, mit einer entsprechenden Geste – dem Fingerzeig – eine Unterbrechung eines anderen Redners bzw. einen Kommentar einzuleiten.

Die Ergebnisse der Bildanalyse decken sich mit der Interpretation des Textes:

Edi zeigt mit seiner Geste an, dass er sich äußern möchte. Zuvor war noch Nedbal am Wort, dessen scharfer Kritik er offensichtlich etwas entgegen möchte. Edi gestikuliert zuerst, dann fängt er an zu sprechen (1:41), das heißt, während er anzeigt, etwas sagen zu wollen, ist er noch stumm und wartet ab.

Andi und Julia: 0:00-0:10 [Fremdcharakterisierung 15]

Diese Sequenz (und auch die Passage) beginnt mit einer **Degradierung des Kandidaten Andi und somit von Andis Tanzkunst**. Denn er hat sich „sogar extra die Haare machen lassen“. Andi wird als „Greenhorn“ des Fernsehens dargestellt. Die Haare zu stylen ist ja absolut üblich wenn nicht sogar notwendig, wenn man vor dem Bildschirm agiert. Es ist eine Beleidigung, so eine obligatorische Maßnahme überhaupt anzusprechen. Es ist auch davon auszugehen, dass es nicht Andis Wunsch gewesen sein muss, diese Frisur verpasst zu bekommen. Es kann genauso gut die Idee der Stylistin gewesen sein. Die „Haare machen lassen“ berührt einen weiblichen Kontext, bei einem Mann würde man sagen, er war beim Friseur/ hat sich die Haare *schneiden* lassen. Alfons spielt mit der Eitelkeit, aber voll bepackt mit **Ironie**, von wegen *der Bub ist auf einmal eitel, ist das nicht peinlich*. Bub deshalb weil Andi ein Paradebeispiel für ein „Babyface“ ist. Er ist Mitte 30 und sieht aber aus wie noch nicht einmal Mitte 20, ein ewig Junger sozusagen. **Dieser Witz kommt aber nicht an**, es ertönt keine Reaktion vom Publikum, nur der betroffene Andi lacht brav.

Als Einstieg und Überleitung zur Bewertung wählt Alfons somit die Erwähnung und das Herzeigen von Andis Frisur. Er nennt es „Windschnitt“ (0:03): damit ist ein seitlich über den Ohren einrasiertes Muster im kurzen Haar gemeint. Er attestiert der Frisur, Andi bei den Drehungen des Tanzes bzw. bei der Schnelligkeit der Ausführung geholfen zu haben. Es dokumentiert sich eine Haltung gegenüber Andi, dass dieser auf die Hilfe solcher (merkwürdiger und lächerlicher) „Tricks“ angewiesen ist.

Des Weiteren dokumentiert sich ein **Interesse an ungewöhnlichem Styling**. Der Kameramann soll nah an das rasierte Muster herangehen und Andi soll sich so hindrehen, dass alle den Haarschnitt genau betrachten können. Dazu gibt Alfons dem Kameramann ausdrücklich eine Regieanweisung (0:00-0:03), als wäre das eine Sensation. Andi wird einer Zurschaustellung unterzogen, er soll sich drehen und wenden, dass alle ihn genau „bewundern“ und inspizieren können. Alfons verwendet das Thema „Windschnitt“ um zu Elmayers Bewertung des Tanzes über zu leiten: er spricht den Juror mit der Frage an, ob die Frisur die Jury positiv beeinflusst hat (0:06-0:07). Es dokumentiert sich abermals, dass Alfons Andi kaum eine gute Leistung zutraut

und unterstellt ihm, dass er darauf aus ist, die Jury mit einer Frisur beeindrucken oder verwirren zu wollen. Die Distanz zwischen dem Status von Andi und dem von Elmayer wird noch betont, indem Alfons „beruhigend“ erwähnt, dass Juror Elmayer sich nicht davor fürchten muss, ebenfalls einen „Windschnitt“ verpasst zu bekommen (0:07-0:09). Die Abwegigkeit dieser Idee bringt Elmayer zum Lachen (0:10). Die endgültige Aufforderung zur Bewertung ist die Frage an Elmayer, ob der Haarschnitt seines Erachtens nach Andi beim Tanzen unterstützt hat (0:10).

Es zeigt sich eine Art Kampf bzw. **Zwist zwischen Alfons und Elmayer**: Alfons macht Elmayer lächerlich, er stellt ihn als angestaubt hin, als altehrwürdigen Vertreter von Anstand und Regeln mit **altmodischem Habitus**, denn Alfons unterstellt ihm, Angst vor einer modischen Frisur zu haben. Und Alfons bleibt bei der absurden Idee, dass Andi die Frisur beim Tanzen weitergeholfen hat. Er unterstellt Elmayer implizit, von der neuartigen Frisur verwirrt zu sein und dadurch die schlechte Leistung Andis etwas positiver in Erinnerung zu haben, als sie tatsächlich war.

Alfons degradiert Andi zum absoluten Versager, indem er den Scherz macht, dass die (für Nicht-Teenager außergewöhnliche) Frisur⁴¹ seine Tanzfähigkeit verbessert hätte. Diese Absurdität entlockt dem Publikum jedoch **keine Reaktion**. Es wird die Fiktion kommuniziert, dass eine Frisur irgendetwas mit den tanzenden Gliedmaßen zu tun hätte. Generell könnte dies als amüsanter betrachtet werden, aber nicht hier, wo diese Fiktion der Degradierung dient. Alfons wiederholt diese unernste Fingierung nochmals in der Frage an Elmayer. Dass er sich hier wiederholt, macht den Scherz offensichtlich auch nicht lustiger.

Es wird implizit angedeutet, dass durch die rasierten Haare der Luftwiderstand geringer ist und dadurch Drehungen schneller vonstatten gehen würden. Dass das nicht komisch wirkt, hängt vielleicht damit zusammen, dass das Publikum es nicht goutiert, dass Andi damit dermaßen degradiert wird. Er ist schließlich ein **Sympathieträger**, den man nicht gerne so aufs Korn genommen sieht. Es besteht somit ein Zusammenhang zur Degradierung von Edi, bei der er als Brocken bezeichnet wird. An dieser Stelle kann auch niemand mitlachen (vgl. Fremdcharakterisierung 1 in diesem Kapitel).

⁴¹ Das ins kurze Haar einrasierte Muster ist einer Jugendszene aus Wien entlehnt. Die (größtenteils männlichen) „Krocha“ haben Vokuhila-Frisuren und verschiedenste Muster ins Haar einrasiert. Ansonsten sind sie für hautenge Hosen und Kleidung in Knallfarben bekannt.

Transkriptstellen:

Fremdcharakterisierung 1 (Edi und Niki)

Em: Edi (Kandidat)

Sm: Serafin (Juror)

TC:		0:16	0:17	0:18	0:19
					
Sm:		Ich wollte	(.)	ich wollte	ich könnte mit dir zu-
Geräusch	A	p p l	a u s	u n d	P f i f f e

TC:	0:20	0:21	0:22	0:23	0:24
					
Sm:	sammen mal so	tanzen.	Das wäre auch	gar nicht so unlustig.	wir beiden Brocken
Geräusch	A	p p l	a u s		

TC:	0:25	0:26			
					
Sm:	@nicht wahr	so@ (entlang dann).			
Em:	@	(2)	@		
Geräusch					

Fremdcharakterisierung 2 (Edi und Niki)

Am: Alfons (Moderator)

Em: Edi (Kandidat)

Sm: Serafin (Juror)

TC:	0:40	0:41	0:42	0:43	0:44
					
Am:	Also			Herr Kammersänger	
Sm:	((Klatscht))				
Geräusch	A	p p l a u s ,	G e j o h l e	u n d	P f i f f e

TC:	0:45	0:46	0:47	0:48	0:49
					
Am:	ich hätte	ich hätte	schon einen Stück Vor schlag für euch beide,		ein Käfig voller
Sm:	bitte				Ja?
Geräusch	A p p l a u s u n d P f i f f e				

TC:	0:50	0:51	0:52	0:53	0:54
					
Am:	Narren da	könnts ihr miteinander tanzen, großartig			
Sm:		Ja @ja::@	klar	wir sind alles hier Narrn	@(1)@
Em:					@ (.) @
Geräusch					

Fremdcharakterisierung 6 (Edi und Niki)

Am: Alfons (Moderator)

Nm: Nedbal (Juror)

Sm: Serafin (Juror)

TC:		0:01	0:02	0:03	0:04
					
Am:					
Sm:		Also ich bin das	zweite Mal dran	wenn der Nedbal	@freundlich@ is,

TC:	0:05	0:06	0:07	0:08	0:09
					
Am:			@	h a h a h a	@
Sm:	is das immer gefährlich	nicht wahr?			Edi es war wunderbar
Nm:		@	(2)	@	
Geräusch:	Mehrstimmiges Gelächter				

Fremdcharakterisierung 12 (Edi und Niki)

Am: Alfons (Moderator)

Em: Edi (Kandidat)

Nm: Nedbal (Juror)

TC:			1:32	1:33	1:34
					
Nm:			Alles in Ihrn Rahmen.	Wie Sie scho selber gsagt ham,	
Geräusch					

TC:	1:35	1:36	1:37	1:38	1:39
					
Am:					@ E d i ? @
Nm:	mehr wor net drin, ich gratuliere trotzdem.		Danke schön.		
Geräusch		°einzelnes Auflachen°		Applaus	

TC:	1:40	1:41	1:42		
					
Em:		A Satz nur	Der Herr Schäfer-		
Geräusch	A p p l a u s				

Fremdcharakterisierung 15 (Andi und Julia)

Am: Alfons (Moderator)

Em: Elmayer (Juror)

Gm: Andi Goldberger

[Am: der Andi hat sich sogar extra die Haare machen lassen]

TC:	0:00	0:01	0:02	0:03	0:04
					
Am:	kriegst das mit der Kamera herein.drehst dich a bissl um bitte. Windschnitt damits schneller				
Gm:					@(1)@
Geräusch					

TC:	0:05	0:06	0:07	0:08	0:09
					
Am:	geht. Hat was gebracht in den Drehungen. Vielleicht hats auch bei der Jury was gebracht. Ich mein nicht dass Sie jetzt diesen Windschnitt kriegen Herr Thomas Schäfer-Elmayer.				

TC:	0:10				
					
Em:	@(1)@				
Am:	Aber in der Bewegung hats was geholfen oder.				

6.3.3. Mut zusprechen: Euphorie und Ehrgeiz werden verlangt: „Wir brauchen Andi Goldberger!“

Andi und Julia 0:30-0:54 [Fremdcharakterisierung 3]

Kandidat Andi wird von Juror Elmayer als **talentfrei** dargestellt (0:11-0:29). Man müsste das richtige Feeling bzw. den richtigen Style für den Tanz bekommen. Schwer ist es für Profitänzerin Julia, die Andi das Ganze darlegen und beibringen muss.

Offenbar war im Vorfeld davon die Rede, dass Andi der Mut zur Leistung oder zum Sieg verlassen habe. Trotzdem ist diese „Mutlosigkeit“ (0:35-0:36) beim Kandidaten laut Juror nicht angebracht und nicht erwünscht, Andi Goldberger muss in der Sendung bleiben bzw. gehört einfach dazu, er würde fehlen, wenn er ausscheiden würde. Hierin dokumentiert sich, dass Kandidaten, auch wenn sie keine guten Leistungen darbieten können, einen gewissen Nutzen – einen Unterhaltungswert – für die Sendung und somit für die Zuseher darstellen. Es zeigt sich, dass **gerade das Nichtkönnen unterhaltsam und deshalb auch sehenswert ist**. Andi und Julia müssen über diese Aussage lachen und auch das Saalpublikum meldet sich mit **Applaus, Pfiffen und Geschrei**. Es dokumentiert sich Amüsement und Beipflichtung zu dieser Aussage Elmayers im Sinne von *alle wollen Andi Goldberger sehen*.

Mutlosigkeit wäre das absolute „Nogo“ für ein Tanzpaar in dieser Show. **Euphorie ist gefragt**, die Paare müssen an sich glauben und alles probieren und mit Ehrgeiz dabei sein, sonst kann nichts Gutes dabei rauskommen bzw. sonst verliert auch das Publikum den Glauben an das Paar bzw. dessen Leistungen. Überraschungen wären somit unwahrscheinlich bis unmöglich. Und gerade Überraschungen sind das Interessante dabei.

Die lang andauernden Publikumsreaktionen (0:44-0:54) belegen, dass das Publikum an Andis Weiterkommen in der Show sehr interessiert ist. Es wird gern beobachtet, wie sich ein schlechter Kandidat herumschlägt. Um für positive Überraschungen sorgen zu können, ist Ehrgeiz und ein starker Wille unerlässlich. Und auch für die Jury sind Leistungssteigerungen erfreulich. Deshalb formuliert Elmayer seinen Appell als **Wunsch des Kollektivs** „wir“, also Wertungsrichter, Publikum bzw. die Show überhaupt. An Elmayers Äußerung und den Reaktionen im Publikum dokumentiert sich eine große Sympathie für Andi (jedoch genauso wie bei Edi Sympathie für die Charaktereigenschaften der Person und nicht Sympathie für die Leistung). Und einen sympathischen Menschen will man nicht scheitern bzw. ausscheiden sehen. Das Publikum und der Juror machen dem Kandidaten Mut für die weiteren bevorstehenden Aufgaben.

Transkriptstelle:

Fremdcharakterisierung 3 (Andi und Julia)

Am: Alfons (Moderator)

Em: Elmayer (Juror)

Gm: Andi Goldberger (Kandidat)

Jf: Julia (Profitänzerin)

TC:	0:30	0:31	0:32	0:33	0:34
Em:	Die ah Bemerkungen die ich vor dem vor dem Tanz gehört hab dass ah				
Geräusch:					

TC:	0:35	0:36	0:37	0:38	0:39
Em:	s chon Mutlosigkeit oder so also das auf keinen Fall.				
Geräusch:					

TC:	0:40	0:41	0:42	0:43	0:44
Em:	W i r b r a u c h e n A n d i G o l d b e r g e r .				
Gm:					@(1)@
Jf:					@(1)@
Geräusch:	Applaus, Pfiffe und Geschrei				

TC:	0:45	0:46	0:47	0:48	0:49
Am:			Ähm danke Herr	Elmayer	
Geräusch:	A p p l a u s		u n d	P f i f f e	f e

TC:	0:50	0:51	0:52	0:53	0:54
Am:			Die Nicole hat	mit einem etwas	kritischen Blick
Geräusch	A	p	p	l	a u s

6.3.4. Pures Lob aussprechen: „Sensationell. Wirklich toll.“

Nicole und Balasz 0:32-1:07 [Fremdcharakterisierung 14]

Nach der Aufforderung des Moderators beginnt Jurorin Burns-Hansen ihre Bewertung: Ihr erster Punkt dazu betrifft die **Musik**, zu der das Paar getanzt hat: es kann sich glücklich schätzen, diesen Song zugeteilt bekommen zu haben. Das muss bedeuten, dass dem Paar irgendein Vorteil durch den Song entstanden ist. Tanzprofi Balasz validiert Burns-Hansens Aussage, dass es sehr toll ist, zu diesem Lied tanzen zu dürfen. Er sagt zweimal „so is es“ (0:38-0:39). Er ist völlig einer Meinung mit ihr. Es scheint ein besonderer Genuss zu sein, zu diesem Lied zu tanzen. Kandidatin Nicole sagt dazu nichts. Die beiden Tanzexperten, Burns-Hansen und Balasz, sind sich hier offenbar einig. Durch diese Äußerung ist belegt, dass nicht das Tanzpaar selber entscheiden kann, sondern Sendungsverantwortliche die Musik vergeben. Burns-Hansen erklärt nun, warum sie der Meinung ist, dass das Paar dankbar sein kann, dieses Lied zugewiesen bekommen zu haben. Für sie persönlich ist dieses Lied – die „Carmina Burana“⁴² – außer dem „Spanish Gipsy“ („Espana Cani“⁴³) die beste Musik, zu der man einen Paso Doble tanzen kann. Anscheinend gefällt ihr das Lied und es dürfte perfekt zu diesem speziellen Tanz passen. Sehr bekannt ist die Carmina Burana obendrein. Das ist der eine Gesichtspunkt dieser Musik: es ist ein wunderbares Lied, aber andererseits ist es sehr schwierig, gut dazu zu tanzen. Den Grund dafür sieht Burns-Hansen darin, dass diese Musik extrem kraftvoll ist. Sie benutzt, um das zu sagen, die englische Version „powerful“ mit Betonung auf *Power*. Dies bewirkt eine besondere Heraushebung, da sie die Musik auf Englisch charakterisiert (vgl. 4.2.4.: Elmayer kritisiert den „Powerrumba“ von Hans). Die Schwierigkeit, zu diesem schweren Lied gut zu tanzen, haben Nicole und Balasz aber locker gemeistert.

⁴² Laut Metzlers Literaturlexikon (1990: 75) ist die Carmina Burana eine mittelalterliche Dichtung. Carl Orff machte daraus eine Oper, die 1937 uraufgeführt wurde.

⁴³ Spanischer Zigeunertanz

Und nicht nur das, sie haben laut Burns-Hansen das Ganze mit einer **sensationellen Spannung** und bravourös hinbekommen. Die Darbietung war eine Sensation und „wirklich toll“ (0:57). Burns-Hansen ist hin und weg vom Paso Doble von Nicole und Balasz, regelrecht hingerissen. Es gibt für sie **nichts zu kritisieren**.

Als sie das gesagt hat, meldet sich das Publikum mit **Applaus und Geschrei** zu Wort. Diese Reaktionen zeigen, dass das Publikum das große Lob der Jurorin goutiert und regelrecht **feiert**, mit ihr darin übereinstimmt und den Paso Doble ebenso genossen zu haben scheint wie Burns-Hansen. Es wirkt hier auch so, als ob das Publikum intuitiv weiß, dass jetzt der Sprechpart von Burns-Hansen zu Ende ist und dass es deswegen klatscht, als Abschluss sozusagen. Es dokumentiert sich eine ritualisierte Praxis des Publikums, das live dabei ist, wenn aufgrund des Sendungsablaufes die Redebeiträge strukturiert sind. Man denke dabei an eine Talkshow, bei der das Saalpublikum klatscht, wenn der nächste Talkgast auf die Bühne gerufen bzw. verabschiedet wird.

Parallel mit dem Einsetzen der Publikumsreaktionen bedankt sich Nicole leise für das Lob (0:58). Ihre Reaktion wirkt demütig und überwältigt. Nachdem sie den Dank ausgesprochen hat kommt sie ins Bild: sie hat dabei den Kopf etwas gesenkt und lächelt glücklich bzw. stolz. Die Hände hat sie um das Mikrofon geschlossen und gefaltet (ähnlich der Handstellung beim Beten). Es ist eine Dankesgeste bzw. signalisiert Ehrerbietung. Sie fühlt sich geehrt durch die höchst schmeichelhaften Worte der Jurorin.

Im Gegensatz zu Nicole lassen sich anhand Balasz' Mimik keinerlei Emotionen festmachen. Er lächelt kein einziges Mal die ganze Sequenz hindurch und steht teilnahmslos daneben. Er äußert sich nur einmal in Bezug auf die Musik. Dass er das Lob so emotionslos empfängt, ist unverständlich, denn das Lob, das seine Schülerin hier erfährt, fällt auf ihn - den Trainer - gleichermaßen zurück. Es ist zum großen Teil sein Verdienst, dass sie den Paso Doble so perfekt getanzt hat. Er hält sich jedoch distanziert im Hintergrund, wie wenn es ihn überhaupt nichts angehen würde. Er lässt Nicole mit ihrer Freude alleine. So ein Verhalten mag man sich bei einer schlimmen Kritik eher vorstellen können, als bei solch einem überschwänglichen Lob. Der Erfolg scheint Balasz überhaupt nicht zu tangieren – sei es in positiver oder negativer Hinsicht.

Moderator Alfons schaltet sich mit Nicoles Dank überlappend wieder in die Interaktion ein: Nun, da Burns-Hansens Bewertung zu Ende zu sein scheint (nach dem Motto *so einem riesigen Lob ist nichts mehr hinzuzufügen*), setzt Alfons mit einem „also“ (0:58) ein (vgl. 4.2.4. und 6.3.1., Fremdcharakterisierung 8), das einen Abschluss einleitet. Alfons spricht in den Applaus und das Geschrei hinein: „da kann ma nur sagen“ (0:59). Dies ist nun das Zeichen, dass der Part der Jurorin zu Ende ist, und dass jetzt ein Abschlusskommentar vom Moderator selbst zu hören sein

wird. Er kündigt eine Art Resümee an bzw. signalisiert sein Ausspruch, dass dem zuvor Gesagten nichts mehr oder eben nur mehr eine Sache hinzuzufügen ist. Er hat jedenfalls das letzte Wort, das macht er damit klar.

Alfons macht nun eine kleine Pause von drei Sekunden – in denen nur Publikumsreaktionen zu hören sind und das Paar zu sehen ist, bevor er erneut ansetzt. Dreimal wiederholt er nun das Wort „tänzerisch“ (1:03-1:05), während das Geschrei aufhört und der Applaus abebbt. Er fasst die Jurorenkommentare so zusammen, dass das Paar, was das Tanzen betrifft (und das betont er ausdrücklich, indem er „tänzerisch“ sagt), sicherlich „gepunktet“ (1:06), also schwer beeindruckt hat. Nun ist der Applaus zu Ende. Sein Ausspruch signalisiert, dass er eine hohe Punktwertung erwartet.

Den Unterhaltungsaspekt dieser Sequenz macht das **überschäumende Lob** aus, das der Kandidatin zuteil wird, wobei das Saalpublikum den Tanz genauso gut empfindet wie die Jurorin, sonst würde es nicht so lange und ausgiebig reagieren (0:57/58-1:07): **es wird vor Begeisterung gejohlt und geklatscht.**

Zu lachenden Reaktionen kommt es hier nicht. Das Lob ist ernst gemeint und nicht lustig/ironisch. Das Publikum ist aber begeistert und pflichtet dem sehr positiven Urteil der Jurorin lautstark bei.

Transkriptstelle:

Fremdcharakterisierung 14 (Nicole und Balasz)

Nf: Nicole (Kandidatin)

Bf: Burns-Hansen (Jurorin)

Am: Alfons (Moderator)

Bm: Balasz (Profitänzer)

TC:			0:32	0:33	0:34
					
Nf:	@ (1) @				
Am:			Nicole		
Bf:		Also erstens	mal würde ich	sagen dass ihr sehr	

TC:	0:35	0:36	0:37	0:38	0:39
					
Bm:				So is es	so is es
Bf:	glücklich und froh	sein dürft dass ihr	zu diesem Song	tanzen durftet weil	also für mich
Geräusch					

TC:	0:40	0:41	0:42	0:43	0:44
					
Bf:	außer dem	normalen	ähm Spanish Gipsy	Espana Cani ⁴⁴	ist die Carmina

TC:	0:45	0:46	0:47	0:48	0:49
					
Bf:	Burana der beste Paso	Doble die Musik.	Aber zugleich ist es	auch sehr schwierig	weil diese Musik ist
Geräusch					

TC:	0:50	0:51	0:52	0:53	0:54
					
Bf:	sehr powerful	und da muss ma	schon gut dazu	tanzen können. Und	ihr hab das gemacht
Geräusch					

TC:	0:55	0:56	0:57	0:58	0:59
					
Nf:				°Danke schön°	
Bf:	mit Spannung war	sensationell.	Wirklich toll		
Am:				also	Da kann ma nur sagen
Geräusch	A p p l a u s u n d G e s c h r e i				

⁴⁴ Spanischer Zigeunertanz

TC:	1:00	1:01	1:02	1:03	1:04
					
Am:				tänzerisch	tänzerisch
Geräusch	A p p l a u s u n d			G e s c h r e i	

TC:	1:05	1:06	1:07		
					
Am:	tänzerisch auf jeden	Fall gepunktet die	Beiden. Der Balasz		
Geräusch	A p p l a u s				

6.3.5. Jemanden in Verlegenheit bringen: Mobilisierung des Publikums gegen den Juror; „so groß is dei Gage dass si des ausgeht?“; „ich hoffe dass der Mut (...) nicht das gemeint hat, was ich ma vorgstellt hab“; „Serafin wird immer mehr der Betriebsrat von euch, merkts ihr des?“

Simone und Alex 1:25-1:39 [Fremdcharakterisierung 5]

Nachdem Juror Nedbal die Fußtechnik von Kandidatin Simone als halbwegs in Ordnung bezeichnet hat, kommt harsche Kritik von ihm: Nach eher neutralen aber auch kritischen Aussagen Nedbals kommt abschließend das „dicke Ende“. Ein „aber“ leitet die Gesamtbeurteilung ein: der komplette Tanz war „bissl zu ruppig“ und was noch schlimmer ist, es war überhaupt kein Samba und für Nedbal insgesamt „zu wenig“. Ganz nach dem Motto: Thema verfehlt. Ruppig klingt so ziemlich nach dem Gegenteil dessen, was man sich unter Samba vorstellen kann. Geschmeidigkeit und Latino- Feurigkeit wären wohl gefordert gewesen, und nicht ruppige Hölzernheit wie Nedbal Simones Tanztechnik charakterisiert.

Nedbal sagt zweimal „zu wenig“. Es dokumentiert sich, dass dieses Resümee, es war zu wenig, der wichtigste Punkt der Bewertung ist. Die Leistung war so gering, so wenig, dass Nedbal sich wiederholen muss. Er scheint sehr unzufrieden und enttäuscht zu sein. Das ist auch an seiner

Mimik erkennbar (1:28-1:32): er kneift die Augen zusammen und verzieht missmutig sein Gesicht. Die Bewertung stellt sich jetzt nun doch im Gesamten vernichtend dar. Nedbal ist überhaupt nicht zufrieden mit der Leistung von Simone und Alex. Das einzig Positive, das er anmerkt, ist, dass die Fußtechnik „größtenteils in Ordnung“ war. Es zeigt sich, dass Nedbal (ganz im Gegenteil zu Serafin) ganz explizit nur auf die tänzerische Darbietung mit ihren technischen Anforderungen achtet und diese bewertet. Mit keinem Wort wird hier ein Kleid oder etwas über die Figur von Simone erwähnt. Zum nur auf Äußerlichkeiten bedachten Serafin ist Nedbal ein Gegenpol; er übt seine Rolle als Juror gewissenhaft aus, wenn auch sehr kritisch. Das rührt wohl daher, dass er es aus dem Berufsleben gewöhnt ist, Tänzer streng zu benoten.

Simones Reaktion auf dieses niederschmetternde Urteil ist ein lautes „Oh“, ein lachendes „Ha“ und noch zwei „Oh’s“, wobei das zweite sehr lang gezogen von ihr ausgesprochen wird. **Das Saalpublikum unterstützt sie, es stimmt in ihr „oh“ mit ein und gemeinsam wird es im Chor gerufen.** Dann lacht sie noch einmal, ein Pfiff aus dem Publikum ist zu hören. Am Pfiff dokumentiert sich Unzufriedenheit mit Nedbals Kritik bzw. **Zustimmung zu Simones Reaktion.** Jedenfalls wird hier vom Publikum weder gelacht noch applaudiert. Die eben geäußerte Kritik beinhaltet offensichtlich keine Aspekte, die lustig sind. Die Entrüstung von Simone wird vom Publikum geteilt.

Simone bezieht hier eine distanzierte Position zu ihrer Rolle als Kandidatin. Sie zeigt eine merkbar **ironisch übertriebene Reaktion** auf die Kritik ihr gegenüber. Einerseits ist diese Reaktion eine Überraschung, aber andererseits zeugt ihr Lachen davon, dass sie in spielerischer Weise mit so einer Kritik umgehen kann. Es wirkt, wie wenn diese Antwort auf Nedbals Beurteilung nur an das Publikum gerichtet ist, denn das Publikum reagiert auch sofort darauf und stimmt sogar in ihr „oh“ ein. Sie hat die Zuschauer definitiv auf ihrer Seite. Sie hat hier mit dieser Inszenierung erfolgreich das Publikum für sich positiv eingenommen und negativ eingestimmt gegenüber Juror Nedbals Äußerungen. Dass die Publikumsreaktionen hier eindeutig auf Simones Äußerungen und nicht auf jene von Nedbal zurückzuführen sind, zeigt sich, weil sie nicht direkt nach Nedbals Kritik aufkommen, sondern erst mit Simones Reaktion beginnen.

In Simones Lachen dokumentiert sich eine **humorvolle Inszenierung**, die dazu dient, das Gesicht angesichts dieser Image- verletzenden Kritik zu bewahren. Einerseits ist der Ausruf Ausdruck von überraschter Enttäuschung, aber das Lachen nimmt andererseits dieser Äußerung die Ernsthaftigkeit. Hier verbindet sich eine reale Überraschung mit einem spielerischen Umgang damit. Simone distanziert sich von einer ernsthaften Kränkung und hebt die Situation auf die humorvolle Ebene. Auf der Bildebene ist zu bemerken, dass Nedbal nach dem mehrstimmigen Oh- Ausruf statt dem grimmigen Gesichtsausdruck nun ein Lächeln im Gesicht

hat. Dies kann auf der einen Seite so interpretiert werden, dass er über die Reaktionen auf seine kritischen Worte belustigt ist und über Simone und das Publikum lacht, oder dass er sich durch Simones humorvollem Umgang mit der Situation nun ebenfalls auf der Ebene des Humors befindet und über seine harten Worte schmunzeln muss.

Mit dieser Reaktion auf Nedbals Kritik macht Simone ihn lächerlich und bringt ihn in Verlegenheit. Die Gültigkeit der Kritik wird in Zweifel gezogen und als das Produkt eines **penetranten Nörglers** charakterisiert. Dieser Typus hat eine Sonderstellung inne: das Publikum stimmt in eine Reaktion auf eine Kritik ein. Der Juror wird gewissermaßen als Antwort auf eine unerwünschte Fremdcharakterisierung Simones „ausgebucht“. Die negative Beurteilung wird nicht vom Publikum geteilt sondern enttäuscht kritisiert. Der Ausruf ist Ausdruck von Enttäuschung, die Kritik des Jurors wird nicht verstanden und nicht goutiert.

Edi und Niki 1:06- 1:22 [Fremdcharakterisierung 10]

Auf die Feststellung über Edis Tanz der Vorwoche, dass er wie ein Fels auf der Tanzfläche stand, sagt Alfons lachend „Moment“, auch Nedbal lacht. Juror Nedbal führt die Bemerkung von Alfons weiter: „Jetzt kumts erst“ (Nedbal), auch Niki sagt lachend „Moment“. Nedbal hofft, dass Serafins Mut nicht das gemeint hat, was Nedbal verstanden hat.

Nun kommt zum Vorschein, dass die anfängliche Aussage von Serafin (vgl. TC 0:03–0:06 dieser Passage) über die Gefahr, wenn Nedbal freundlich ist, auch von Alfons geteilt wird. Auch im Hinblick auf den vorangegangenen Lacher von Nedbal (thematisch zur vorigen Sequenz gehörend) ruft nun Alfons lachend „Moment“ (1:06), im Sinne von *das war ja noch nicht alles/ es muss noch etwas [Negativeres] kommen, das war noch zu „nett“*. Er charakterisiert Nedbal somit als Kritiker, von dem stets etwas Vernichtendes zu erwarten ist und dem kein noch so kleiner Fehler verborgen bleibt. Nun muss auch Profitänzerin Niki lachen, gleichzeitig mit einem Lachen von Nedbal wiederholt sie lachend Alfons Aussage „@Moment@“ (1:07). Alle sind sich in dieser Hinsicht alle einig, dass Nedbal immer etwas zu kritisieren hat. Nedbal bestätigt nun auch Alfons Einwand mit „jetzt kumts erst“ (1:07) und führt ihn in der Folge weiter aus.

Als das Getöse der vorigen Sequenz verklungen ist, wiederholt Alfons noch einmal die letzten Worte von Nedbal („jetzt kumts erst, letzte Woche warn Sie der Fels“, 1:08- 1:09), weil eine Fortsetzung vermutet oder erhofft wird; diese Wiederholung könnte man als immanente Nachfrage charakterisieren; es ist zwar keine Frage in dem Sinn, aber es ist ein Aufgreifen eines Themas durch die Interviewleitung (hier durch den Moderator), „das durch die Gruppe bereits angesprochen wurde“ (Przyborski 2004: 68), um zum Gespräch zurückzuführen. Nedbal setzt

dann überlappend damit neu an („aber na na ja“ 1:09). Es handelt sich hier um eine „Erinnerung“ an die Fortführung einer begonnenen Aussage: die letzten gesagten Worte werden mit steigender Intonation wiederholt, um die Beendigung des noch nicht beendeten Satzes herbeizuführen.

Nun setzt Nedbal das Angefangene fort und lobt Edis Leistung in Bezug auf das Austanzen/Ausnützen der „Fläche“ (1:10-1:12). Überlappend mit Nedbal validiert Serafin dies durch ein gedehntes, lachendes „Joa“. Nun wird auch klar, was mit der Anspielung „Fels“ gemeint war: Edi hat sich nach Meinung von Nedbal in der Vorwoche nicht genug oder gar nicht bewegt.

Jetzt greift Nedbal metakommunikativ und lachend auf, was Serafin in seiner Bewertung zuvor über den „Mut“ (vgl. 6.3.1., Fremdcharakterisierung 8) von Edi gesagt hat: es folgen elf Sekunden, in denen Serafin Nedbal immer wieder unterbricht und sich einmischt, beide zusammen sozusagen Nedbals Satz in Teamarbeit zu Ende führen (1:12–1:22).

In der Formulierung „ich hoffe, dass der @Mut@, den @Herr Serafin@ angesprochen hat, nicht das @gemeint hat@, was ich ma vorgstellt hab“ dokumentiert sich, dass Serafin eigentlich der „Böse“ ist und dass Nedbal ihn hier somit entlarvt. Was Nedbal sich darunter vorgstellt hat, spricht er nicht aus, aber die Aussage signalisiert, dass Nedbal Serafin gerade etwas in Bezug auf die anfängliche Degradierung (vgl. 6.3.2., Fremdcharakterisierung 6,) „zurückzahlt“. Er zeigt damit auf, dass Serafin selber vorher harsche Kritik geübt, dabei aber versucht hat, nett dazustehen. Denn der Mut, den er angesprochen hat, war keineswegs als Lob aufzufassen. Nedbal übt sich als Aufdecker von Serafins verschleierter Kritik und bringt ihn damit in Verlegenheit. Ebenso ist es eine Retourkutsche für die anfänglichen untergriffigen Bemerkungen über Nedbals (Un-)Freundlichkeit. Diesen letzten Satz von Nedbal unterbricht Serafin einige Male, er ist aktiv in Nedbals Ausführungen involviert bzw. mischt er sich ein, vor allem, weil er selber hier erwähnt wird: zuerst stimmt er lachend der Ausnützung der „Fläche“ zu mit „@Joa@ (1:12) und nach einem erneuten Lachen (@haha@ 1:18) wiederholt er fragend das letzte Wort von Nedbal („was?“ 1:20), sogleich schließt Nedbal den Gedankengang ab mit „was ich ma vorgstellt hab“ (1:21).

Hier stecken **zwei intendiert humoristische Fremdcharakterisierungen** drinnen, die beide **keinerlei Lachen des Publikums** ernten. Zuerst ist es die Charakterisierung Nedbals, dem man keine netten Worte ohne Kritik zutraut, und weiter die Charakterisierung Serafins durch Nedbal, der ihn als schamlosen Kritiker entlarvt, der jedoch seine Kritik in nach Lob klingende Worte verpackt. Zur Charakterisierung Nedbals durch Alfons ist zu sagen, dass sehr wohl darüber gelacht wird, zu den Lachenden gehören Alfons, Nedbal und Niki. Das Publikum aber schweigt dazu. Überlappend ist zwar noch Applaus zu hören, der gehört jedoch zur vorigen Sequenz und nicht zu dieser Äußerung. Das könnte bedeuten, dass das Publikum nicht darauf erpicht ist, klar

als vernichtend ernst deklarierte Kritik zu hören. Denn genau das wird hier suggeriert: dass harte Kritik gleich folgt. Das ist auch die Erklärung dafür, dass Edi hier nicht lachen kann, denn er wird die Zielperson sein, auf die „scharf geschossen“ wird. Es kann somit angenommen werden, dass vor allem beim Publikum eine solche Kritik bevorzugt und somit auch als amüsan befunden wird, in der das Kritische zwar doch enthalten ist, aber unter „Nettigkeiten“ versteckt wird.

Als Nedbal Serafins Formulierung aufgreift und hofft, dass er es falsch verstanden hat, finden das auch nur er selber und der betroffene Serafin witzig. Hier wird eine Idee, die zuvor von Serafin kam, „aufgewärmt“, der Gag funktioniert kein zweites Mal. Außerdem wirkt es, als ob es ein Zwiegespräch zwischen den beiden Juroren wäre, welches sich nur auf sie beide bezieht. Sie interagieren aktiv miteinander, aber beziehen sonst niemanden mit ein. Nedbal charakterisiert Serafin und Serafin spricht ihm dazwischen. Das wird offensichtlich nicht als unterhaltsam empfunden.

Edi und Niki 2:10-2:28 [Fremdcharakterisierung 13]

Alfons lenkt die Unterhaltung auf ein neues Thema: er meint, es „stellt sich heraus“, dass Serafin immer mehr zum „Betriebsrat“ wird und fragt sogleich nach einer Bestätigung durch „merkts ihr des?“ (2:10-2:14). Hier übernimmt Alfons die Facesaving- Strategie für Edi. Alfons bewegt sich komplett auf der ironischen Ebene, auf der Edi von den Juroren verletzt wurde und derer Edi sich in seiner Entgegnung nicht bediente. Alfons schlägt sozusagen *für* Edi gegen Serafin zurück. Edi charakterisiert Serafin nämlich gerade nicht als jemanden, der sich für seine Schützlinge einsetzt. Das Gegenteil ist der Fall. Durch die mangelnde Rücksichtnahme auf Edi sieht sich Alfons hier dazu berufen, Edis Image zu wahren, bzw. einen Ausgleich zu schaffen zu den Verletzungen, die Edi erleiden musste und welche er ignoriert hat. Von einem Mitglied einer sozialen Gruppe wird erwartet, „dass er sich bis zu einem gewissen Grad bemüht, die Gefühle und das Image anderer Anwesender zu schonen, und zwar freiwillig und spontan auf Grund emotionaler Identifikation mit den anderen und ihren Gefühlen“ (Goffman 1986: 15). Deshalb will auch niemand Zeuge werden, wenn ein anderer sein Gesicht verliert. Genau dies dokumentiert sich in Alfons Aussage. Alfons gleicht mit dieser ironischen Bemerkung die ironischen Angriffe auf Edi aus, da Edi dies selbst nicht getan hat. Als mögliche Gründe für ein solches Verhalten – das Image anderer zu wahren – nennt Goffman einerseits die emotionale Fixierung auf das Image anderer, weil die Interaktionspartner ein Recht auf einen solchen Schutz haben oder andererseits die Vermeidung von Feindseligkeiten, die bei einem Verlust der Images auftreten könnten. (vgl. ebd.: 18). Alfons

fühlt sich berufen, für den angegriffenen Edi Partei zu ergreifen, und da sonst niemand Serafin in seine Schranken weist, erledigt er das hier. Bei Alfons kommen eigentlich beide eben genannten Gründe infrage: erstens hat Alfons als Moderator die Aufgabe, alle Abläufe der Sendung zu koordinieren, aber natürlich auch die Gangart zwischen den Interaktionspartnern zu regulieren und zu leiten. Dadurch, dass Edi seine Verletzungen nicht „gerächt“ hat, kann sich Alfons genötigt fühlen, dies für ihn zu übernehmen und nun seinerseits Serafin in Verlegenheit zu bringen. Zweitens ist eine allzu bösertige Kritik an sich scheinbar nicht erwünscht.

Die hinten angehängte Frage „merkts ihr des?“ (2:14) ist äußerst frech formuliert, auch weil hier Alfons im Dialekt spricht, was er sonst nicht tut, das passt auch dazu, dass er hier Serafin in die Schranken weist, im Sinne von bewusst gewähltem Dialekt zur Betonung dieses Seitenhiebs. Dass es sich hier um eine „Indikation von Spaß“ (Kotthoff 1998: 15) handelt, belegt die plötzliche Verwendung des Dialekts vonseiten Alfons. Die Frage scheint an beide Parteien – Jury und Tanzpaar – gerichtet zu sein. Auf der einen Seite wird die Jury ironisch gefragt, ob sie das mitbekommt, dass Serafin eher auf der Seite des Kandidaten steht; auf der anderen Seite fragt Alfons auf ironischer Ebene die beiden Tanzpartner, ob sich Serafin für sie einsetzt.

Serafin lacht über die Rolle des Betriebsrats, die ihm zugeschrieben wird (2:14). Dieses Lachen fungiert aber seinerseits wiederum als Teil einer Facesaving- Strategie, aber diesmal aufseiten von Serafin. Denn auch er will hier sein Image nicht verlieren, er muss jetzt ebenfalls gute Miene zum „bösen Spiel“ machen. Bei dieser Retourkutsche gibt sich Serafin keine Blöße.

Dieser Witz von Alfons, dass Serafin sich wie ein Betriebsrat verhält, kommt schlecht bzw. schlicht gar nicht beim Publikum an. Von niemandem, außer der betroffenen Person, ist eine Reaktion zu vernehmen. **Nur Serafin lacht darüber.** Anscheinend hat niemand den Spaß verstanden oder es kann einfach keiner über diese Ironie lachen.

Hier dokumentiert sich wieder der Hickhack zwischen Alfons und Serafin (neben dem inszenierten Zwist zwischen Serafin und Nedbal), denn Nedbal hat Edi ebenso angegriffen wie Serafin, wird hier aber nicht mit einbezogen. Obwohl Serafin gerade gar nicht „dran“ ist (die zwei Bewertungsstatements sind bereits zu Ende), bringt Alfons die Sprache auf ihn. „Betriebsrat“ kann hier auch bedeuten, dass Alfons darauf anspielt, dass sich Serafin immerzu einmischt und versucht, die Statements von Nedbal zu koordinieren (z.B. TC 0:57–1:28).

Edi steigt auf Alfons Angriff auf Serafin ein und meint, dass er nicht der Ansicht ist, dass sich Serafin sonderlich für ihn einsetzen würde. Er droht stattdessen an (ebenfalls auf der ironischen Ebene wie Alfons), demnächst bei Serafin auf dessen Festspielbühne zu tanzen.

Serafin wäre dann Edis „nächster Chef, na weil i wer bei ihm tanzn“⁴⁵ (2:16-2:18). Hier gibt er nun seinerseits Serafin seine „Nettigkeiten“ zurück. Edi ist nun auch auf die **ironische Ebene** getreten und **macht sich lustig über Serafins Festspiele**. Er spricht diesem Event die Relevanz ab, wenn er als Antitalent dort auftreten will. Da ihn Serafin ja als „Brocken“ (vgl. 6.3.2., Fremdcharakterisierung 1) und als mutig (vgl. 6.3.1., Fremdcharakterisierung 8) bezeichnet hat, sich überhaupt auf das Tanzparkett zu wagen, kann diese Aussage, bei ihm ein Tanzengagement zu absolvieren, nur als „gefährliche Drohung“ interpretiert werden.

Serafin findet das sehr amüsan und lacht darüber (2:17-2:18). Er gibt sich keine Blöße und spielt mit. Edi phantasiert sich in eine Position, in die er in der Realität absolut nicht hineinpassen würde: in die Rolle des guten Tänzers auf einer Bühne. Diese **Fiktionalisierung signalisiert wiederum Spaßkommunikation und Unernsthaftigkeit**. Edi frotzelt auf humoristische Weise nun Serafin, der ihn zuvor schon oft in seinem Image gekränkt hat und macht ihn lächerlich. Es ist als ein später Gegenangriff auf die Angriffe Serafins zu werten.

Alfons fragt Serafin im Anschluß provozierend „no, was sogst jetzt?“ (2:19), was nach einer rein rhetorischen Frage klingt, nach dem Motto: *na da schau her, da hat's dir einer aber gegeben*. Wie schon bei der Frage „merkts ihr des“ spricht Alfons hier im Dialekt. Beide Male verleiht der Dialekt dem Gesagten den Rahmen des Unernstes und beide Male handelt es sich um Frotzeleien vonseiten des Sprechers. **Der Dialekt kennzeichnet den Modus des humorvollen Frotzelns**. Alfons wartet auch gar nicht auf eine Antwort, sondern wirft noch als Erklärung ein, was mit „bei ihm“ gemeint ist, und zwar die Seefestspiele in Mörbisch am Neusiedlersee, wobei er zweimal dazu ansetzt (2:20-2:21).

Mit seinem „jederzeit“ (2:20) als Reaktion darauf wahrt Serafin abermals sein Gesicht und lässt sich nicht aus der Reserve locken. Gleich anschließend an dieses „jederzeit“ meint Edi „Mörbisch schreit nach mir“ (2:20-2:21) (im Sinne von *dort wird nach mir verlangt, dort braucht man mich*), was noch eine Steigerung der Ironie, dass er auf dieser Bühne tanzen soll, bedeutet. Damit setzt Edi der Veräppelung von Serafin die Krone auf. Edi lacht bei dieser Aussage zwar nicht, aber er bedient sich hier eindeutig der Ironie, denn von einer musikalischen/tänzerischen Begabung wurde bei ihm noch nicht gesprochen. Im Grunde spricht Edi den Seefestspielen ihre Qualität ab, wenn er gedenkt, dort aufzutreten. Es ist eine Retourkutsche für Serafin, der sich zuvor weit aus dem Fenster gelehnt hat. Beim Wort „Mörbisch“, gesprochen von Edi, setzt der **Applaus des Saalpublikums ein, sowie Pfiffe und lautes Gejohle** (2:20–2:28). Die Publikumsreaktionen scheinen auf das Kommentar von Edi bezogen zu sein, auf den

⁴⁵ Harald Serafin ist seit 15 Jahren Intendant der sommerlichen Seefestspiele Mörbisch am Neusiedlersee im Burgenland. Die Festspiele wurden vor 50 Jahren von einem Kammersänger gegründet.

fiktionalen „Vorschlag“ Edis, bei Serafin zu tanzen und dauern bis zum Ende der Passage. Die Reaktionen des Saalpublikums auf die amüsanten Äußerungen münden in einen Abschlussapplaus, der die Verabschiedung des Paares von der Tanzfläche begleitet. Der Schlagabtausch zwischen Alfons und Serafin bzw. Edi und Serafin bietet Amüsement. Die ironischen Kommunikate schaukeln sich gegenseitig hoch und münden in laute Publikumsaktivitäten.

Nun bedanken sich Edi und Alfons gleichzeitig (2:22), Alfons bei Edi und Niki und Edi beim Publikum und der Jury. Alfons weist auch darauf hin, wo sie jetzt hingehen sollen, „jetzt schreit die Mirjam nach euch“ (2:22-2:24): gemeint ist, dass die beiden – Edi und Niki – jetzt in den Backstagebereich gehen werden, wo Mirjam bereits wartet und sie zum Geschehen interviewen wird. Alfons wählt hier dieselbe Formulierung wie Edi zuvor: „... schreit nach...“ im Sinne von etwas wird verlangt/ ist erwünscht.

An dieser Stelle kommt einmalig Musik zum Einsatz, in keiner anderen Passage wird sie eingesetzt.

Es dokumentiert sich eine allgemeine Gratwanderung im Sinne von *wie weit kann ich gehen, um nicht ausfällig zu werden*. Zwischen Serafin und Nedbal herrscht eine Art Konkurrenzkampf darum, wer besser **Negatives nett aussprechen** kann.

Gleichzeitig versucht Alfons, Serafin auf den Boden zurückzubringen und den Kandidaten zu stärken und zu schützen. Es geht immer ein wenig über die Tabugrenze hinaus, um dann wieder schnell in den Bereich der Akzeptanz zurückzukommen. Es ist ein **Spiel mit dem Tabubruch**, ohne jedoch vollständig ins Tabu abzugleiten.

Hans und Elke: 1:30-1:44 [Fremdcharakterisierung 16]

Zur bereits zuvor angesprochenen Thematik einer künstlichen Hüfte (vgl. 6.2.2., Selbstcharakterisierung 2) eröffnet Alfons einen neuen Blickwinkel: Ganz auf der ironischen Ebene bringt er den finanziellen Aspekt rund um die Show und den Preis einer neuen Hüfte ins Spiel: Er stellt erstaunt die Frage in den Raum, ob Hans' „Gage“ (1:30-1:31) überhaupt für eine neue Hüfte bzw. eine Hüftoperation ausreichen würde. Er lenkt damit auch in unangenehmer Art und Weise die Aufmerksamkeit darauf, dass Hans eine (vielleicht beträchtliche) Summe für das Mitmachen bei der Show bekommt⁴⁶. Alfons unterstellt Hans somit, viel Geld durch die Show zu verdienen und bringt ihn damit in Verlegenheit. Es wird jedenfalls suggeriert, dass eine neue Hüfte viel Geld kosten würde.

⁴⁶ Gemeint ist die Gage, welche alle Dancing Stars-Teilnehmer bekommen.

Hans steigt auf den Schmääh ein und meint „wahhh, i was net“ (1:33) und lacht drüber (1:34). Er weiß bzw. glaubt somit nicht, dass er mit seiner Gage für das Mitwirken an der Show eine neue Hüfte bezahlen könnte. Also schließt er somit auch aus, dass er so hart trainieren würde, dass es wirklich so weit kommen könnte. Das plötzliche Einsetzen von Dialekt bei Hans gibt neben dem Lachen den Hinweis, dass es sich um eine unernste Rede handelt (vgl. Kotthoff 1998: 15). Es ist Hans einzige Äußerung, wo er von Hochdeutsch in den Dialekt umschwingt. Auf der gleichen SpäÙebene bewegt sich Alfons während seiner Frage an Hans, bei der er auch dialektal gefärbt spricht, was er sonst nicht tut. **Die plötzliche und bewusst gesetzte Verwendung des Dialekts markiert die humoristische Ebene der Interaktion.**

Hans Antwort kann auch so interpretiert werden, als dass er scherzhaft ein Geheimnis daraus macht, wie viel er wirklich mit dem Tanzen verdient. Offizielle Angaben des ORF bezüglich der für jede Person, die das Rennen um den Titel „Dancing Star“ mitmacht, unterschiedlich hohe Gage gibt es nämlich nicht. Diesen bewusst ironisch angeführten Fauxpas des Ansprechens von Geld/ der Gage „bügelt“ Alfons gleich ebenso ironisch und mit einer theatralischen Übertreibung⁴⁷ wieder aus und distanziert sich davon: „wir redn nicht über Geld, um Gottes Willn“ (1:33–1:35)⁴⁸. Scheinbar ist **Geld ein Tabuthema**, zumindest wird es hier in ironischer Art und Weise so inszeniert. Ohne das Thema vollständig ausverhandelt zu haben, bricht Alfons hier ab. Genauso unpassend wie zuvor die Unhöflichkeit der Erwähnung der Gage von Alfons war, so tut er dieses Thema jetzt ab, indem er sagt, man redet nicht über Geld, um Himmels Willen. Vielleicht kommt dieses Abtun daher, dass Alfons Witz über die Gage von niemandem lustig gefunden wird, keiner reagiert darauf. Nur Hans, der ja von Alfons direkt angesprochen wird, antwortet und reagiert somit. Hans muss zwar auch lachen, aber es ist nicht eindeutig, ob er über den Scherz von Alfons lacht oder ob er sich über seine eigene Antwort amüsiert. Es ist jedoch wahrscheinlicher, dass Hans Reaktion daher rührt, dass er sein Gesicht nicht verlieren will, denn die Ansage von Alfons ist schon als Angriff zu werten. An Elkes Mimik ist ebenfalls ein Lächeln auszumachen, jedoch ist davon nichts zu hören.

Ganz frech wird jemand gefragt, wie viel er denn verdient, ein typisches „Nogo“. Diese Frechheit nimmt sich Alfons hier heraus, um sie gleich wieder zu revidieren und für null und nichtig zu erklären. Nach der „kulturellen Regel“ (Kotthoff 1998: 140) *über Geld macht man keine SpäÙe* **honoriert das Publikum den Scherz nicht**. Und auch darüber, dass Alfons noch

⁴⁷ Sowohl in Aussprache als auch in seiner Gestik zeigt sich eine theatralische Übertreibung: er macht eine große Geste mit beiden Armen: eine parallele Bewegung von oben nach unten, wie bei einer Aussage nach der Art von *vergessen wir das wieder, lassen wir das*.

⁴⁸ Es gab in den Printmedien im Vorfeld dieser zweiten Staffel diverse Aufschreie, als die Höhe der Bezüge für einzelne Dancing Stars Kandidaten kolportiert wurden, darauf nimmt Alfons hier vielleicht Bezug. Es wurde auch publik, dass es auf das Verhandlungsgeschick der KandidatInnen ankomme, wie hoch die Gage dann ausfällt.

etwas nachlegt, was scherzhaft inszeniert ist, lacht niemand. Die Aussage, dass es sich nicht gehört, über Geld zu reden, kann man auch als Entschuldigung interpretieren und als eine Anweisung an die Adressaten, die vorangegangene Äußerung nicht ernst zu nehmen. Alfons macht sozusagen einen Scherz, der nicht ankommt, und um nicht dumm da zu stehen, nimmt er ihn wieder zurück.

Gleich im Anschluss bedankt sich Alfons bei Hans und Elke, was die Markierung des Übergangs in eine nächste Phase der Sendung darstellt: „gut ich dank euch ihr habt’s draußen bissl verdient Entspannung“ (1:35–1:39). „gut“ ist hier in der Weise eingesetzt, dass es einen Abschluss markiert. Das ist eine gängige Einleitung des Endes einer Kommunikation bzw. eines Treffens: man denke nur an Telefonate: *gut – na dann tschüs* bspw. Es kommt zu einigen grammatikalischen Fehlern in diesem Satz: und zwar ist die Wortstellung falsch: „ihr habts draußen bissl verdient Entspannung“. Es müsste eigentlich heißen: *ihr habt euch draußen bissl [ein bisschen] Entspannung verdient*. Mit der angesprochenen „Entspannung“, die die beiden nötig hätten, könnte gemeint sein, dass die eben beendete Bewertungssituation durch die viele Kritik für das Tanzpaar unangenehm bzw. unentspannt gewesen ist in den Augen von Alfons. Andererseits kann auch eine verdiente Entspannung nach einer anstrengenden Leistung angesprochen sein. An dieser Stelle setzt der **Applaus der Saalpublikums** ein (1:39), der bis zum Ende der Passage andauert, sowie **Gejohle** (1:40), welches ebenfalls nicht mehr verstummt. Das Publikum honoriert den Hinweis, dass sich das Paar nach den Strapazen des Tanzes und der kritischen Beurteilung eine Ruhepause verdient hat. Darin steckt implizit, dass sowohl Tanz als auch Bewertung desselben anstrengend sind.

Hans und Elke begeben sich nun auf den Weg aus dem Ballroom heraus bzw. über die Tanzfläche, wobei Alfons währenddessen die Verabschiedung laut ausruft: „ein Galan meine Damen und Herren“ und die vollen Namen des Tanzpaares nennt (1:39–1:44)⁴⁹. Mit „draußen“ sind die Räumlichkeiten gemeint, die nicht auf der Bühne/ in unmittelbare Nähe der Tanzfläche liegen, sondern im Backstage- Bereich des Studios angesiedelt sind. Mit dem Ausdruck „Galan“ (1:39) zitiert Alfons Hans ungewöhnliche Wortwahl– er signalisiert damit, dass er gut aufgepasst hat und Hans (wohl nicht ganz ernst) ein Kompliment machen will.

Die Publikumsreaktionen liegen darin begründet, dass die Bewertung des Tanzpaares nun beendet ist und das Interview mit der Co-Moderatorin bevorsteht. Dieser Abschluss-Applaus

⁴⁹ Dies ist die einzige Einstellung der Passage in Totale, genau so wie die Abschluß-Totale in der Passage „Edi und Niki“

belohnt auch das Paar für seine Performance und kommt in jeder Passage vor, es ist sozusagen obligatorisch, dass am Ende geklatscht wird.

Hier liegt eine Kombination zwischen einer Fremdcharakterisierung – das Lächerlich machen von Hans – und einer Selbstcharakterisierung – Alfons „gesteht“, einen Fauxpas gemacht zu haben – vor. Beide intendiert scherzhaften Äußerungen erzielen keine Lacherfolge beim Publikum. Erst als klar ist, dass die Bewertungssituation zu Ende ist und das Paar gleich verabschiedet werden wird, setzen die Publikumsreaktionen ein.

Transkriptstellen:

Fremdcharakterisierung 16 (Hans und Elke)

Am: Alfons (Moderator)

Hm: Hans (Kandidat)

TC:	1:30	1:31	1:32	1:33	1:34
					
Am:	Ah so groß is dei Gage, dass si des @ausgeht@? Weil künstliche Hüfte, wir redn nicht über Geld um Gottes				
Hm:				Wa::: i was net	@(1)@
Geräusch					

TC:	1:35	1:36	1:37	1:38	1:39
					
Am:	Willn. Gut, ich dank euch ihr habts draußen bissl verdient Entspannung. Ein Galan				
Geräusch	A p p l a u s				

TC:	1:40	1:41	1:42	1:43	1:44
					
Am:	meine Damen und Herrn, Hans-Georg Heinke und Elke Gehr Sitz				
Geräusch	A p p l a u s u n d G e j o h l e				

Fremdcharakterisierung 5 (Simone und Alex)

Alm: Alexander (Profitänzer)

Nm: Nedbal (Juror)

Sf: Simone (Kandidatin)

Sm: Serafin (Juror)

TC:	1:25	1:26	1:27	1:28	1:29
					
Alm:	immer				
Nm:	Aber die ganze Sam	-ba war ma	bissl zu	ruppig.	Des woa net
Geräusch					

TC:	1:30	1:31	1:32	1:33	1:34
					
Nm:	Samba. Das is ma zu wenig zu wenig				
Sf:	O h @ h a @				

TC:	1:35	1:36	1:37	1:38	1:39
					
Sm:	D a s w a r R u m b a o d e r ?				
Sf:	Oh oh:::	@haha@			@(1)@
Geräusch	O h : : :	P f i f f			

Fremdcharakterisierung 10 (Edi und Niki)

Am: Alfons (Moderator)

Nm: Nedbal (Juror)

Sm: Serafin (Juror)

Nf: Niki (Profitänzerin)

TC:				
Am:		@Moment@		Jetzt kumts, vorige Woche warn Sie der Fels
Nm:		@(1)@	Jetzt kumts erst	@(.)@ Aber na naja
Nf:	@ M o m e n t @			
Geräusch	A p p l a u s u n d P f i f f e			

TC:					
Sm:			@Joa::@		
Nm:	heut ham Sie	die ganze Fläche	ausgenützt, ah ich hoffe, dass der @Mut@	den @Herr Serafin@	
Geräusch					

TC:					
Sm:				@haha@	
Nm:	angesprochen hat,	nicht das	(.)	@gemeint hat@,	was
Geräusch					

TC:					
Sm:	Was?				
Nm:		was ich ma vorgstellt	hab,		
Geräusch					

Fremdcharakterisierung 13: Edi und Niki

Am: Alfons (Moderator)

Em: Edi (Kandidat)

Sm: Serafin (Juror)

TC:	2:10	2:11	2:12	2:13	2:14
					
Am:	Und eines stellt sich auch heraus, Harald Serafin wird immer mehr und mehr der Betriebsrat von euch merkt ihr des?				
Sm:	@ (1) @				
Em:	Najo es, na i glaub				
Geräusch					

TC:	2:15	2:16	2:17	2:18	2:19
					
Am:	Er setzt sich ein		Na was sogst jetzt?		
Sm:	@ (2) @				
Em:	na sich i net so,	er is mei	nächster Chef, na weil i wer bei ihm tanzen		
Geräusch					

TC:	2:20	2:21	2:22	2:23	2:24
					
Am:	See-	Seefestspiele	danke schön, jetzt schreit die Mirjam nach euch		
Sm:	@jederzeit@				
Em:	Mörbisch	schreit nach mir	danke schön.	Danke	
Geräusch	A p p l a u s , G e j o h l e u n d P f i f f e				

TC:	2:25	2:26	2:27	2:28	
					
Am:	S o , b e v o r w i r ...				
Musik:	°Musik°				
Geräusch	A p p l a u s , G e j o h l e u n d P f i f f e				

6.4. Übersicht über die Typik

In jeder untersuchten Passage kommen unterhaltsame, lustige Stellen vor. Dies ist an den Reaktionen des im Saal anwesenden Publikums zu erkennen, das **keine** Anweisungen zum Klatschen oder Jubeln etc. bekommt. Es wurden auch „intendiert scherzhafte Äußerungen“ (Cosser 1996: 99), wenn auf diese nicht mit Lachen oder Klatschen o.Ä. reagiert wird, berücksichtigt um in einer komparativen Analyse feststellen zu können, was sie von solchen Äußerungen unterscheidet, bei denen gelacht o.Ä. wird.

Basistypik ist somit die Unterhaltung/ der Humor.

Anhand dieser Sequenzen mit unterhaltsamem Wert wurde die folgende Übersicht erstellt.

Alle unterhaltsamen Sequenzen können in dieses Feld eingeordnet werden. Allerdings kann es zu Überschneidungen kommen.

Es bestehen keine Wertigkeiten zwischen den einzelnen Sequenzen oder Passagen!

Verweis auf Geschlechterbeziehungen	Selbstcharakterisierung	Fremdcharakterisierung
Tabubruch in Bezug auf das Verhältnis der Geschlechter	Selbstreflexion	Lobend kritisieren: Lachen über das Antitalent
Plaudern aus dem Nähkästchen eines „Paares“ (Selbstzweifel)	Selbststigmatisierung	Degradierung
Bezirzen mittels Sexyness (Dreiecksbeziehung)	Thematisieren einer zu verhindernden Peinlichkeit („Nipplegate“)	Mut zusprechen: Euphorie und Ehrgeiz werden verlangt
Verweis auf Gleichberechtigung		Pures Lob aussprechen
		Jemanden in Verlegenheit bringen

6.5. Komparative Analyse:

Die zwölf Modi, die von den drei Unterhaltungs- bzw. Humortypen zusammengefasst werden, werden nun abschließend in einer komparativen Analyse miteinander verglichen.

Verweis auf Geschlechterbeziehungen:

Komparation der Sequenzen in:

Tabubruch in Bezug auf das Verhältnis der Geschlechter (4x)
Plaudern aus dem Nähkästchen eines „Paares“ (Selbstzweifel) (1x)
Bezirzen mittels Sexyness (Dreiecksbeziehung) (1x)
Verweis auf Gleichberechtigung (Frauenbewegung) (1x)

Tabubruch in Bezug auf das Verhältnis der Geschlechter (4x):

Vier Sequenzen gehören diesem Typus an. Ihnen gemeinsam ist, dass Tabubrüche geschehen, welche die Gleichberechtigung zwischen den beiden Geschlechtern unterlaufen. Es werden dabei dreimal Tabubrüche begangen, aber auch einmal nur *thematisiert*.

In zwei Fällen wird eine Frau auf ihr adrettes Äußeres reduziert, und zwar nicht subtil sondern brachial. Sie wird dadurch zweimal auf einer Ebene angegriffen, die mit der Leistung, um die es eigentlich geht, nichts zu tun hat: sie wird auf ein Sexualobjekt reduziert. Es ist ein typisch (männliches) sexistisches Verhalten, das da an den Tag gelegt wird und das den Tabubruch darstellt. Durch die Art und Weise, wie diese Äußerungen vorgetragen werden, eröffnet sich aber eine Ebene, auf der darüber gelacht werden kann. Und zwar werden diese Äußerungen mit einem Augenzwinkern und mit Initiallachen des Redners getätigt. Das sind Hinweise darauf, dass der Rahmen nicht im Ernst liegt.

Bei einer etwas harmloseren Aussage, mit der die Kandidatin auf ihr hübsches Kleid reduziert wird, lacht diese noch mit dem Redner und dem Publikum mit. Als aber die Rede von ihrem Dekolletee ist, ist es nur mehr ein distanzierendes Lachen der Kandidatin. Sie ist die betroffene Person und für sie muss es unangenehm sein, so angesprochen zu werden. Da der unernste Rahmen aber offensichtlich ist, lacht sie mit, um ihr Gesicht zu wahren und nicht als Spielverderberin dazustehen. Der Tabubruch wird durch den humorvollen Rahmen abgeschwächt und entschärft. Das Publikum lacht auf. Diese Äußerungen, in denen Tabus in

Bezug auf das Verhältnis der Geschlechter gebrochen werden, wirken demnach witzig, wenn der intendierte Humor darin erkenntlich und das Gesagte nicht allzu abstrus ist.

In einer weiteren Sequenz wird ein Tabubruch in Bezug auf das Verhältnis der Geschlechter nicht tatsächlich begangen, sondern nur thematisiert. Hier geht es darum, dass sich der Kandidat nicht mit der Rolle des älteren Liebhabers oder gar Latinlovers identifizieren kann und ein Liebeswerben einer viel jüngeren Frau gegenüber tabuisiert. Diese Äußerung erntet nicht dezidiert Gelächter im Publikum aber rege Unterstützung durch Beifall, Pfiffe und Gejohle. Darin dokumentiert sich, dass dieses gesellschaftliche Phänomen, das da kritisiert wird – ein älterer Mann mit einer viel jüngeren Partnerin - vom Publikum ebenfalls abgelehnt bzw. die Thematisierung dessen als Argument für ein Nichtgelingen der Performance akzeptiert wird.

In der vierten Sequenz dieses Typs werden in tabuisierter Art und Weise Geschlechterrollen vertauscht: allerdings wird in dieser Sequenz nicht gelacht. Auch der Applaus, der dabei zu hören ist, bezieht sich nicht darauf sondern auf die vorangegangene Sequenz. Bei diesem Tabubruch handelt es sich darum, dass ein Mann, der nicht auf vorherige Humorversuche lachend reagiert hat, von einem anderen in die Rolle einer Ehefrau oder intimen Partnerin gedrängt wird, indem er dazu befragt wird, wieso er so ernst ist anstatt zu lachen. Nicht nur das Publikum findet diese Frage nicht witzig, auch der Angesprochene ist eher beleidigt denn belustigt. Diese Grenze von Intimsphäre, die hier überschritten wird, indem danach gefragt wird, wie es in dem anderen psychisch aussieht, wird offensichtlich zu sehr überschritten, als dass die Situation als witzig befunden wird. Die Reaktion des Angesprochenen darauf ist eine zurückweisende und die Antwort-Formulierung wie an ein Kind gerichtet. Auch diese Retourkutsche erntet keinerlei Reaktionen des Publikums. Noch dazu ist die Frage an einen bekennenden Homosexuellen gerichtet, der hiermit in eine weibliche Rolle katapultiert wird. Diese Sequenz unterscheidet sich von den anderen dieses Typus insofern, als dass sie am weitesten weg von der sozialen Realität ist (ein Mann wird zur Frau gemacht), denn das oben genannte respektlose Verhalten gegenüber Frauen und auch Liebesbeziehungen zwischen Personen, die altersmäßig sehr weit voneinander entfernt sind, befinden sich im Rahmen des gesellschaftlich Üblichen (wenn der Mann der ältere ist). Auch tritt die humorvolle Intention dabei kaum zutage. Es wirkt wie eine Stichelei zwischen zwei Personen, die sich nicht leiden können. Dieser Umstand verleiht der Sequenz einen ernsten Unterton, der Lacherfolge verhindert.

Plaudern aus dem Nähkästchen eines „Paares“ (Selbstzweifel) (1x):

Im gegenseitigen Umgang eines Tanzpaares dokumentiert sich die Inszenierung von intimer Nähe. Selbstzweifel werden preisgegeben und im Gegenzug vom Partner als nicht ernst zu nehmend charakterisiert. Das Agieren der zwei Tanzpartner erweist sich als ein Ausplaudern von Intimitäten, das nur in Partnerschaften oder sehr guten Freundschaften anzutreffen ist. Die beiden necken sich mit intimen Kenntnissen voneinander. Charaktereigenschaften werden öffentlich gemacht – wie das oftmalige Äußern von (unterstellt) wissentlich unbegründeten Zweifeln – die normalerweise verschwiegen werden. Die Kandidatin berichtet von Selbstzweifeln in der Trainingszeit, die sie ihrem Tanzpartner gegenüber geäußert hat und fragt um eine Bestätigung seitens des Tanzpartners. Anstatt dies einfach nur zu bejahen macht sie der Partner lächerlich, indem er erwidert, dass sie das eigentlich immer sagen würde, obwohl bei der Show dann stets alles glatt läuft. Er zieht sie mit dem Wissen darum auf, dass sie unbegründet jammert. Die Kandidatin beginnt diese Anekdote im Ernst, aber der Partner hebt sie ins Humoristische. Er beginnt seine Aussage zwar auch ernst, aber er spricht teilweise lachend. Als ausgesprochen ist, dass die Zweifelnde immer zweifelt, lacht die Betroffene laut auf und auch das Publikum reagiert mit Gelächter. Auch der Moderator lacht darüber. Schon der eine Satz (das sagt sie immer) frech über die Partnerin in der dritten Person formuliert, verursacht die Lacherfolge. Diese Aussage, welche das Naheverhältnis zwischen den beiden bestätigt, deutet im Grunde an, dass man auf solche Geständnisse bezüglich Selbstzweifel gar nichts geben darf, da sie belanglos sind. Das kann aber nur jemand sagen, der die betroffene Person sehr gut kennt. Von daher wird auf Geschlechterbeziehungen verwiesen, denn der Umgang der beiden (Tanz-)Partner gleicht dem Verhalten zwischen Ehepartnern.

Bezirzen mittels Sexyness (Dreiecksbeziehung) (1x):

Das Geständnis, dass das Kleid der Kandidatin im Besonderen für einen Juror ausgewählt wurde und nicht für den Tanzpartner, der gleichzeitig auch Lebenspartner ist, löst begeisterte Reaktionen im Publikum aus: es wird nicht gelacht, sondern applaudiert, gepfiffen und geschrien. Die Rednerin gibt mit eingestreuten Lachpartikeln den humoristischen Rahmen der Äußerung vor. Eine vom Moderator gestellte Frage in Bezug auf ihre Liebesbeziehung zu ihrem Tanzpartner beantwortet sie, indem sie ihren Partner direkt anspricht. Dann gesteht sie, das Kleid für den Juror angezogen zu haben, über diesen spricht sie in der dritten Person. Neben dem Umstand, dass es „neckisch“ ist, in Anwesenheit des Partners einen anderen Mann anzumachen – wie in Form einer Dreiecksbeziehung - dokumentiert sich die Neckerei auch in der Anrede in der dritten Person. Wie schon an anderer Stelle aufgezeigt werden konnte, bezieht sich ein derartiges

Necken auf Personen, zu denen man ein Naheverhältnis hat oder inszeniert. Und das tut die Kandidatin hier, indem sie eine Dreiecksbeziehung zwischen sich, dem realen anwesenden Partner und dem Juror konstruiert. Es wird noch weiter ausgeführt, warum so ein offensichtliches Bestechen und somit Bestechen überhaupt initiiert wurde, und zwar weil der betroffene Juror laut angeblich eigener Aussage leicht mit optischen Reizen zu begeistern ist. Dies bringt wiederum den betroffenen Juror zum Lachen. Zuvor reagiert er extrem begeistert darauf, dass er der Grund für das Tragen des Kleides ist. Er muss vom Moderator davor zurückgehalten werden, auf die Kandidatin zuzustürmen. Das führt wieder zu Lachen beim Moderator. Die Unkonventionalität, mit der hier die Kandidatin eine Dreiecksbeziehung herstellt, die Jury besticht und das Tabu bricht, in einem auf Leistung bezogenen Kontext mit Sexyness zu beeindrucken, macht den Unterhaltungswert aus. Genauso wie die übertriebene Reaktion seitens des Jurors: er macht sich nämlich damit zum Affen und inszeniert sich als von Sex und Erotik Besessener.

Verweis auf Gleichberechtigung (Frauenbewegung) (1x):

In dieser Sequenz gibt es keinerlei Publikumsreaktionen. Die Äußerung ist jedoch intendiert humoristisch und deswegen mit berücksichtigt und diesem Typus zuzurechnen. Es wird metakommunikativ an eine länger zurückliegende Äußerung angeknüpft. Die Ausgangsaussage wurde nach Macho-Manier vom ungarischen Profitänzer geäußert, und zwar, dass man Frauen an der kurzen Leine halten sollte, dann wären sie schon brav und fleißig. Nun erinnert der Moderator daran und kündigt Konsequenzen an, die dem Macho vonseiten der Frauenbewegung Österreichs bevorstünden. Dass hier dezidiert die österreichische Frauenbewegung genannt wird, hängt vielleicht damit zusammen, dass es in Österreich das Klischee gibt, ungarische Männer wären feurig und lauter Machos. Dieses Klischee wurde vom Ungarn selbst vorgeführt und dadurch bestätigt und auch vom Moderator wird es betont. Die ungarische Frauenbewegung ist an dieser Stelle irrelevant, da sich die Sendung ja im österreichischen Fernsehen abspielt.

Die angekündigten Probleme mit den Feministinnen werden aber nicht weiter schlimm eingeschätzt, weil der Moderator sofort wieder abschwächt und den Tänzer damit „beruhigt“, dass er das schon überleben wird. Gleichzeitig meint dieser dazu lapidar, dass man das sehen wird.

In dieser Sequenz wird implizit darauf verwiesen, dass die anfängliche Äußerung des Tänzers ein Fehlverhalten darstellt, aber gleichzeitig wird dem Fauxpas keine große Relevanz zugesprochen, als sei es normal, dass man Frauen so behandeln darf bzw. dass die Äußerung dessen unproblematisch ist. Daneben wird der Frauenbewegung die Relevanz abgesprochen, nach dem Motto *was kann die denn schon anrichten*. Hier dokumentiert sich eine Alibi-Haltung

zur Gleichberechtigung der Geschlechter. Auf der einen Seite wird pro forma erkannt, dass es nicht in Ordnung ist, Frauen kurz an der Leine halten zu wollen, aber auf der anderen Seite wird die angesprochene Ungerechtigkeit sofort wieder heruntergespielt.

Diese Interaktion bietet kein humoristisches Potential, obwohl sie sicher nicht ernst zu nehmen ist. Einerseits ist Gleichberechtigung bzw. Feminismus ein ernstes Thema und „passt“ nicht so recht in den Glamourkontext der Sendung. Andererseits wirkt es so, als ob sich sowieso niemand daran gestört hat. Als der Tänzer die Sache mit der Leine zur Sprache brachte gab es keinerlei Protest, auch nicht von der Kandidatin, die damit gemeint war. Vielleicht ist das darauf zurückzuführen, dass im Kontext Gesellschaftstanz die absolute Gleichberechtigung ohnehin nicht existiert. Es ist ausschließlich der Mann, der die Führung übernimmt.

Selbstcharakterisierung:

Komparation der Sequenzen in:

Selbstreflexion (5x)
Selbststigmatisierung (1x)
Thematisieren einer zu verhindernden Peinlichkeit („Nipplegate“) (1x)

Selbstreflexion (5x):

Gemeinsam ist den fünf Sequenzen, welche dieser Variation des Typus Selbstcharakterisierung angehören, dass sich die Protagonisten selbst definieren, und seien es nur marginale Aspekte eines Selbst. Zweimal kommt der Typus Selbstreflexion vor, wobei sich Kandidaten rechtfertigen und verteidigen. Dreimal betrifft dies Aussagen von Juroren: ein Juror outet sich insofern als absoluten Tanzlaien, als dass er konstatiert, dass der Samba, den er beurteilen soll, sehr brasilianisch war, er gleichzeitig aber noch nie Samba getanzt hat und daher nur glauben (und nicht wissen) kann, dass Sambatanzen schwierig ist. In einer anderen Sequenz läuft die Selbstcharakterisierung in Form einer Fremdcharakterisierung ab: der andere wird charakterisiert als einer, der alles besser weiß und kann. Über die Definition des anderen definiert sich der Redner selbst mit, als denjenigen, der einen Helfer braucht, der besser ist als er selber.

An anderer Stelle wird einem Juror unterstellt, guter Dinge zu sein was eine Performance betrifft. Um das zu widerlegen und seine allgemein kritische Einstellung zu betonen, wird angekündigt, dass eine negative Beurteilung noch folgen wird. Er kennt sich ja selber bestens und unterstützt mit dieser selbstreflexiven Äußerung das Bild des schonungslos Kritischen, das ihm hier implizit (durch eine ironisierte Aussage) vorgeworfen wird. Alle die eben genannten

Selbstreflexionen bringen negative Persönlichkeitsmerkmale ans Licht, die aber nicht so gravierend sind, dass man nicht darüber lachen könnte. Vor allem der Umstand, dass die Akteure sich dabei selbst im unernsten Rahmen charakterisieren, sie sich selber auf die Schaufel nehmen, führt zu lachenden Reaktionen.

In einer weiteren Sequenz werden als Erklärung und Verteidigung für das Nichtgelingen der Performance Probleme beim Choreographieren geortet und der Befund erstellt, dass trotz dieser Widrigkeiten das Beste daraus geworden ist. Diese Sequenz ist nicht witzig in dem Sinne, dass das Gesagte Gelächter hervorruft, sondern insofern unterhaltsam, als dass das Publikum mit Gejohle und Applaus reagiert. Die Kandidatin wird somit in ihrer Erklärung gestützt und gefeiert und damit vor der Jury „beschützt“.

Die letzte Sequenz des Typus Selbstreflexion umfasst eine humorige Anekdote, in welcher der Kandidat über seine Kindheit reflektiert und seine (schlechten) Noten von damals mit der Jurybenotung in der Sendung vergleicht. Neben dem Inhalt verleiht das Initiallachen des Urhebers der Anekdote ihren lustigen Gehalt. Der Akteur macht sich „klein“ und sich über sich selbst lustig und erntet Lacherfolge. Durch sein Initiallachen lädt er die anderen ein, mit ihm zu lachen, was auch getan wird.

Alle diese Protagonisten legen in den Selbstreflexionen wie bereits erwähnt persönliche Schwächen offen (aber natürlich nicht explizit!): Unwissenheit, Unterlegenheit, Härte, Schwierigkeiten zu haben, schlechte Leistungen. Dies sind alles Eigenschaften, die unangenehm sind und normalerweise im öffentlichen Rahmen nicht oder nur ungern thematisiert werden. Das selbstreflexive (unernste) Thematisieren dieser Schwachpunkte hat großes humoristisches Potential!

Selbststigmatisierung (Ix):

Ähnlich der Selbstreflexion aber gleichzeitig viel stärker negativ behaftet ist die nahezu einzige⁵⁰ Selbststigmatisierung des gesamten Datenmaterials. Um einer Kritik etwas entgegen zu setzen und sich zu behaupten schlägt der Kandidat in eine mit Tabus behaftete Richtung: er könne gar nicht mehr leisten, da er sonst eine Operation befürchten müsse. Er stigmatisiert sich hiermit als alt und gebrechlich. Der selbsterniedrigende (aber ernst vorgetragene) Scherz erntet Gelächter. Die trockene Ironie, mit der die Selbststigmatisierung vorgetragen wird, verstärkt den komischen Effekt. Die drastische Übertreibung der Folgen (die OP) für strengeres Training weist die Äußerung als unernst aus. Würde eine weniger drastische Folge als eine schwerwiegende

⁵⁰ In einer anderen Sequenz kommt eine Selbststigmatisierung in einer Kombination vor.

Operation befürchtet werden, wäre das humoristische Potential nicht gegeben und die Äußerung als ernsthafte Befürchtung zu charakterisieren.

Thematisieren eines zu verhindernden Missgeschicks („Nipplegate“) (1x):

Gemeinsam mit der Selbststigmatisierung hat dieser Modus der Selbstcharakterisierung, dass eine negative zukünftige Situation kommuniziert wird. Jedoch hat diese hier nichts mit einem Stigmata zu tun. Als Erklärung dafür, dass etwas nicht getan werden kann, wird ein Missgeschick thematisiert, das es zu verhindern gilt. Genauer gesagt handelt es sich um den (weiblichen) Fauxpas, dass das Kleid bzw. der Ausschnitt verrutscht. Die Rednerin sowie das Publikum lachen auf. Der Gedanke an so ein Missgeschick ist vergnüglich, das Passieren des „Hoppalas“ wäre jedoch peinlich. Was konkret das Missgeschick wäre, bleibt implizit, wird aber trotzdem verstanden. Das komische Potential entsteht dadurch, dass die Frau eine Schulterbewegung für sich als gefährlich charakterisiert und dies auch ausspricht. Ihr Initiaallachen signalisiert, dass sie das Problem im Griff hat und dass gelacht werden darf.

Fremdcharakterisierung:

Komparation der Sequenzen in:

Lobend kritisieren: Lachen über das Antitalent (5x)
Degradierung (5x)
Mut zusprechen: Euphorie und Ehrgeiz werden verlangt (1x)
Pures Lob aussprechen (1x)
Jemanden in Verlegenheit bringen (4x)

Lobend kritisieren – lachen über das Antitalent (5x):

Die fünf Sequenzen, die diesen Typus repräsentieren, verbindet, dass in ihnen allen Kritik geäußert wird, dies jedoch durch positiv besetzte Ausdrücke verschleiert wird.

Zum einen ist dies eine Sequenz, in der nach einem Lob für die Profitänzerin (dass sie die Choreographie so gut auf den Kandidaten abgestimmt hat) die seltsame Ausführung des Tanzschülers zur Sprache kommt. Sie war untypisch, aber originell, was soviel heißt wie schlecht, aber dabei witzig. Den humoristischen Rahmen der Äußerung gibt die Rednerin durch ihre lachende Sprechweise vor, sonst könnte man die Bezeichnung „originell“ fast als Lob auffassen. Die Profitänzerin muss darüber lachen sowie das Publikum, das mit Gelächter und Applaus reagiert. Es dokumentiert sich die Taktik, Kritik möglichst charmant herüberzubringen.

Dass der Kandidat null Talent besitzt wird nicht explizit gemacht, aber es ist für alle deutlich erkennbar. Die Lachenden amüsieren sich hier auf Kosten der holprigen Tanzversuche des Kandidaten, die von der Jurorin „charmant“ kritisiert wurden.

In einer weiteren Sequenz wird ein Kandidat mit offensichtlich ironisch überschwänglichem Lob überhäuft. Es wird dabei so stark übertrieben, dass die Ironie daran nicht zu überhören ist. Auf diese Weise könnte man es aber theoretisch auf einer anderen Ebene als Lob interpretieren. Das macht es noch einfacher, darüber zu lachen. Zuerst bedankt sich der Kandidat noch brav und ernsthaft, aber dann lacht auch er. Und das Publikum amüsiert sich gut, es applaudiert, johlt und pfeift. Die Diskrepanz zwischen tatsächlicher (schlechter) Leistung und dem hoch Loben, macht hier den Unterhaltungswert aus.

In derselben Art und Weise wird mit dem Kandidaten verfahren als sein Mut und sein Selbstbewusstsein gelobt wird. Dies sind nämlich keine Eigenschaften, die etwas mit Tanzen zu tun hätten, sondern Persönlichkeitsmerkmale, die ihm als Publikumsliebling Sympathiewerte einbringen, mehr aber auch nicht. Diese Äußerung erntet einen Lacher eines anderen Jurors sowie Gelächter im Publikum, das dann in Applaus und Pfiffe übergeht. Dieses „Lob“ geht noch weiter, indem der Juror dem Kandidaten mit einer Grußformel (den Hut lüften) „Ehre“ erweist und ihm applaudiert. Wieder wird so übertrieben, und das mit Ironie, dass die hintergründige Kritik augenscheinlich ist.

In einem anderen Fall wird demselben Kandidaten eine hundertprozentige Steigerung zur Vorwoche bescheinigt. Das klingt oberflächlich positiv, aber im Endeffekt bleibt eine schlechte Leistung mit dieser Steigerung immer noch schlecht. Der Juror beschreibt den Kandidaten in der Folge für die Leistung der Vorwoche mit der Metapher eines Felsen, also als unförmig und unbeweglich. Und genau diese Äußerung hebt das, was man an der Steigerung noch gut finden konnte, wieder auf. Die humorvolle Rahmung gibt der Redner selbst vor, er lacht nach seiner Aussage. Daraufhin ertönt Applaus, Gejohle und Pfiffe im Publikum, währenddessen der das Wort habende Juror erneut lacht. Es dokumentiert sich aufs Neue eine in der Sendung häufig angewandte Praxis, eine Beurteilung abzugeben: hinter vordergründig lobenden Worten steht die harsche Kritik am nicht vorhandenen Talent. Durch häufiges Initiallachen wird die humoristische Rahmung betont und ausgewiesen. Die Ebene, diese derartigen Äußerungen für „wahr“ halten zu können, bleibt aber bestehen.

Dieselbe Praxis steht hinter folgender Äußerung: zum Abschluss seines Statements attestiert der Juror dem Kandidaten, er habe „hervorragend“ alles bei der Performance gegeben, was er kann. Und wieder ist dieses „Lob“ nur ein Alibi für das, was dahintersteht. Er kann eben nicht viel oder gar nichts umsetzen beim Tanzen und diese Tatsache wird hier humorvoll verpackt. Witzig für

die anderen Zuhörenden, aber nicht für den betroffenen Kandidaten selber, denn dieser lacht keineswegs. Aber das Publikum reagiert mit Gelächter und der Redner lacht ebenfalls nach getanem Statement.

Aufkosten der untalentierten Kandidaten und zugunsten von Lacherfolgen werden Kritikpunkte „verschönert“ und hinter ironischem und extrem übertriebenem Lob versteckt. Und das kommt gut beim Publikum an, wie man sieht.

Degradierung (5x):

Hierbei ist interessant, dass nur eine dieser Degradierungen zu Gelächter führt. Eine andere bewirkt zumindest ein einzelnes Auflachen im Publikum. Die übrigen Humorversuche, die eine Degradierung beinhalten, scheitern, was Lacherfolge und andere Reaktionen betrifft.

In der ersten hierzu gehörenden Sequenz fingiert der Juror einen gemeinsamen Tanz mit dem männlichen Kandidaten. Die Äußerung ist intendiert humoristisch, aber es kommt keine Reaktion. Das gemeinsame Tanzen wäre laut Juror bei zwei solcher „Brocken“ sicher eine lustige Sache. Die Anspielung auf die Figur des Kandidaten, mit der Einbeziehung der eigenen, wird nicht als Scherz anerkannt bzw. nicht als lustig. Die einzigen, die darüber lachen können, sind der Redner und der Betroffene. Beim Betroffenen handelt es sich jedoch nicht um eine vergnügte Reaktion auf das Gesagte, sondern um ein Lachen, das der Wahrung des Images dient. Im Unterschied zur Variation des lobenden Kritisierens (siehe oben) steht hier die humorvolle Ebene im Hintergrund, und die Beleidigung im Vordergrund. Bei der Degradierung zur behäbigen und unförmigen Person nutzt dem Juror auch die Einbeziehung der eigenen Figur nicht, um Lacherfolge zu ernten. Er ist zu weit gegangen, hat den Kandidaten offen beleidigt und das goutiert das Publikum nicht. Vor allem ist augenscheinlich, dass die Person wirklich Gewichtsprobleme hat, es handelt sich somit um keine Übertreibung, über die man lachen könnte.

Die folgende Sequenz spielt sich zwischen Juror und Moderator ab: der Moderator schlägt dem Juror (der an anderer Stelle einen gemeinsamen Tanz mit dem Kandidaten vorgeschlagen hat) als Seitenhieb vor, ein Stück aus dem Transvestitenmilieu – „ein Käfig voller Narren“ – zu spielen, da dort dem gemeinsamen Tanz zweier Männer nichts im Wege stünde. Diese Äußerung fungiert als Maßregelung dem unhöflichen Juror gegenüber und impliziert, dass der Juror ein Narr ist. Diese intendiert humoristische Äußerung führt zu keinerlei Reaktionen im Publikum. Lediglich der Juror lacht, jedoch aus dem Grund, sein Gesicht nicht zu verlieren und mitzuspielen.

Er holt dann zum Rundumschlag aus und bezeichnet alle – inklusive sich selbst – als Narren und lacht darüber. Diese Degradierung aller Anwesenden auf der Tanzfläche und auf der Jurybank

spricht der ganzen Show-Prozedur ihre Relevanz ab. Der Rahmen wird abgesteckt als solcher, der mit dem realen Leben und dessen Höflichkeitsstandards nichts zu tun hat. Im Rahmen der Sendung können demnach alle närrisch agieren. Die Show wird als unernstes Spiel deklariert, wobei auch keinerlei Äußerungen ernst genommen werden dürfen. Darüber lachen nur der Redner und der Kandidat, dem Moderator ringt das kein Lachen ab. Und auch den Leuten bereitet dies kein Vergnügen. Es handelt sich hier nicht um eine Beleidigung einer einzelnen Person, sondern um eine Globalverunglimpfung einer Vielzahl von Personen. Das geht zu weit und wird nicht für lustig befunden.

Eine andere Degradierung führt aber doch zu mehrstimmigem Gelächter im Saalpublikum: den Beginn seines Statements macht ein Juror mit einer Charakterisierung seines Nachbarn auf der Jurybank. Durch lachende Sprechung signalisiert er, es soll gelacht werden. Er unterstellt seinem Kollegen Hinterlistigkeit und Falschheit und degradiert ihn somit auf unterhaltsame Weise. Er warnt den Kandidaten damit vor, dass er vom „bösen“ Juror noch Schlimmes zu erwarten hat. Der Redner bedient sich auch in der Anrede nicht der üblichen Höflichkeitsstandards: er spricht über den anderen Juroren in der dritten Person und lässt den Vornamen bzw. das „Herr“ weg und nennt ihn nur beim Nachnamen. Er nimmt sich etwas heraus, das ein besonderes Naheverhältnis voraussetzt. Nur bei freundschaftlichen Beziehungen kann so ein respektloses Verhalten, wie es hier vorliegt, geduldet werden. Und der Betroffene duldet es hier und lacht auch darüber, wie wenn gar nicht er angesprochen wäre. Mit dieser degradierenden Äußerung sorgt der Juror für Auflockerung im Studio, denn nicht nur das Publikum amüsiert sich, auch der Degradierte, der Redner und der Moderator lachen darüber. Diese Degradierung unterscheidet sich gravierend von den anderen ähnlichen Repräsentationen dieses Typs: zum einen geschieht die Frotzelei unter Gleichrangigen (und nicht zwischen dem höhergestellten Juror und den Kandidaten) – den zwei Juroren - die sich offensichtlich soweit gut verstehen, dass Unverschämtheiten nur das Naheverhältnis betonen, als dass sie das Verhältnis gefährden. Zum anderen hat der degradierte Juror ohnehin allgemein den Ruf, sehr streng und „böseartig“ zu bewerten, es könnte als Genugtuung aufgefasst werden, den einmal auslachen zu können. Zusätzlich ist keine konkrete Beleidigung (wie Brocken, Narr oder dgl.) gegeben, dadurch wird das Lachen legitimiert.

In einer weiteren Degradierungs-Sequenz kommt es nur zu einem vereinzelt Auflachen: der Juror schließt sein Statement damit ab, dass er dem Kandidaten bescheinigt, dass von ihm nicht mehr zu erwarten war und dass der Kandidat selber auch schon gesagt hätte, dass nicht mehr möglich war. An dieser Stelle lacht jemand im Publikum auf. Trotz der kläglichen Leistung gratuliert der Wertungsrichter dem Gescheiterten zum Schluss. Dieses Auflachen lässt sich als Auslachen charakterisieren, denn die Kritik ist hier nicht humoristisch formuliert. Der Kandidat,

der sogar selbst von sich gesagt hat, dass für mehr einfach nicht zu schaffen ist und der damit sein Scheitern prognostiziert hat, wird ausgelacht. Nach dem Dank applaudiert das Publikum. Dies ist aber keine Reaktion, die auf Amüsement über die formulierten Kritikpunkte schließen lässt, sondern ein gängiger Abschlussapplaus zu einem Zeitpunkt, da der Redebeitrag aus der Jury beendet ist. Der einzige, den diese Situation erheitert, ist der Moderator, der lachend nach dem Dank in den Applaus hineinspricht, und den Kandidaten fragend zu einem Konter aufruft, nachdem dieser mit einer Geste eine Erwiderung signalisiert.

Die letzte Sequenz, die eine Degradierung beinhaltet, verläuft gänzlich ohne Publikumsreaktionen. Die Äußerungen kommen ausschließlich vom Moderator. Es dokumentiert sich ein Interesse am ungewöhnlichen Haarstyling des Kandidaten. Der Moderator degradiert den Kandidaten als Fernseh-Laien, der sich „sogar“ für die Show stylen hat lassen. Es wird ein Humorversuch gemacht, wobei der Kameramann angewiesen wird, die spezielle Frisur möglichst nah zu filmen und die Frisur als „Windschnitt“ bezeichnet wird. Niemand reagiert darauf außer dem Kandidaten, der auflacht. Es stellt sich aber nicht als ein amüsiertes Lachen dar, sondern es ist ein Versuch, sein Image zu schützen, denn dieses ist durch die Äußerungen des Moderators in Gefahr.

Der nächste Versuch, Lacherfolge hervorzurufen, ist die Unterstellung, dass die schnittige Frisur benötigt wurde, damit das Tanzen bzw. die Drehungen besser von der Hand gehen und um die Jury positiv zu beeinflussen. Es bleibt bei einem Versuch, keiner findet das komisch. Dann wird der Juror, der an der Reihe der Benotung ist, ebenfalls degradiert: er wird als angestaubt und altmodisch charakterisiert, der sich nicht fürchten braucht, ebenso einen modernen Haarschnitt verpasst zu bekommen. Hierauf lacht nur der angesprochene Juror – aber aus Image- wahren Beweggründen.

Es zeigt sich hier kein gemeinsames Humorverständnis beim Redner und beim Publikum. Es wirkt, als ob der Moderator krampfhaft witzig sein möchte, was aber nicht gelingt. Er startet mehrere Anläufe, aber jedes Mal ohne Erfolg. Diese Degradierung hat mit anderen lachfreien Degradierungen gemeinsam, dass versucht wird, Beleidigungen oder Kritiken zu komisieren, also mit Komik zu versehen, dies aber nicht gelingt, da der beleidigende Gehalt zu schwer wiegt. In dieser Sequenz wird der Kandidat sogar schon vor jeglichem Jurykommentar vom Moderator zum absoluten Tanzkrüppel und unerfahrenem Dummchen degradiert. Diese unfaire Bloßstellung findet niemand zum Lachen.

Jemand in Verlegenheit bringen (4x):

Hier gibt es keine Sequenz, die mit Gelächter „belohnt“ wird. Es gibt jedoch durchwegs Publikumsreaktionen, mit einer Ausnahme. Die Abgrenzung vom Typus der Degradierung erfolgt deshalb, weil es einen gravierenden Unterschied macht, jemanden offen zu beleidigen, wie dies bei Degradierungen der Fall ist, oder nur in Verlegenheit zu bringen. Lächerlich machen wäre dafür auch noch ein wenig zu hart ausgedrückt. Dies ist die harmloseste Variante jemandes Image zu gefährden.

Die erste Sequenz dieses Typus schließt an eine Selbststigmatisierung eines Kandidaten an, bei der eine Hüftoperation als Worst Case- Variante durch zu exzessives Training dargestellt wird. Der Moderator instrumentalisiert den Gag mit der neuen Hüfte als Anknüpfungspunkt für einen eigenen Humorversuch. Mit lachender Sprechung gibt er die humoristische Ebene vor, auf der sich seine Äußerung bewegt: der Kandidat wird gespielt verwundert gefragt, ob seine finanzielle Entschädigung für das Antreten bei der Show so hoch sei, dass er diese Operation finanzieren könnte. Eine (ernsthafte) Antwort wird gar nicht abgewartet, sondern es wird nahtlos in der Rede fortgesetzt. Trotzdem reagiert der angesprochene Kandidat und erwidert ebenfalls auf der unernsten Ebene, dass er das nicht weiß. Dieses nicht Wissen interpretiere ich als nicht *glauben*. Das Weitersprechen ohne Zeitfenster für eine Reaktion belegt, dass die Äußerung als Gag gedacht ist, der im Raum stehen bleiben soll. Als rein rhetorische Frage sozusagen.

Dass die Antwort des Kandidaten auch auf der Humorebene passiert, dokumentiert sich an mehreren Dingen: augenscheinlich daran, dass er nachfolgend lacht. Daneben verzieht er sein Gesicht zu einer Grimasse und spricht plötzlich im Dialekt, was er zuvor nie getan hat, auch seine Intonation ist verschieden zu seinen sonstigen Äußerungen. Gleichzeitig zu dieser Reaktion inszeniert der Moderator seine Thematisierung von Geld als unhöflichen Fauxpas, indem er die finanzielle Thematik theatralisch mit wilder Gestik abtut. Aber auch diese komisierte Zurücknahme des unverschämten Scherzes erwirkt keine Reaktionen im Publikum. Es folgt die Verabschiedung des Tanzpaares, indem darauf verwiesen wird, dass für die Tanzpartner nun Entspannung angesagt ist – nach diesem anstrengenden Tanz. Erst hier setzen Publikumsreaktionen wie Applaus und Gejohle ein, die offensichtlich dem Kandidaten gelten und die nicht auf den Humorversuch bezogen sind, den Kandidaten mit Geldfragen in Verlegenheit zu bringen.

Eine weitere Sequenz stellt ein Unikum dar: und zwar äußert sich das Publikum einmalig anders, als durch Beifall, Jubel und Pfiffe. Die Kandidatin wird scharf kritisiert, ihre Leistung war laut Juror ein kompletter Reinfluss. Die Kandidatin kann dazu nichts weiter sagen als ein „oh“ auszurufen und überrascht zu lachen. Sie ist förmlich baff, ihr fehlen die Worte. Aber sie gibt

sich keine niedergeschlagene Blöße, sondern zelebriert in der Folge ihre Entrüstung. Sie wiederholt den Ausruf und das Publikum stimmt mit ein, auch ein Pfiff ist zu hören. Zweimal noch lacht die Kandidatin. Mit ihrer Reaktion bringt sie den Juror in Verlegenheit, sie signalisiert gleichzeitig Entrüstung, Überraschung und Unverständnis für seine Kritik. Sie wahrt ihr Image, indem sie nicht still und klein beigibt, sondern einen kollektiven „Aufstand“ gegen den strengen Juror inszeniert. Ihre Reaktion gemeinsam mit der des Publikums bringt den Juror in Verlegenheit und stempelt ihn ab als Miesmacher und schamlosen Kritiker, als Spielverderber. Mit dem Lachen signalisiert sie den Unernst der Lage und einen humorvollen Umgang damit. Mit ihrer spielerischen Inszenierung mobilisiert die Kandidatin das Publikum und bringt es dazu, für sie Stellung zu beziehen, ohne einen konkreten Protest formulieren zu müssen. Der Juror befindet sich dadurch in einer Position, in der das Kollektiv von Kandidatin und Zusehern gegen ihn aufgebracht und er förmlich dazu gezwungen ist, auch etwas Positives zu äußern. Er amüsiert sich jedenfalls über diesen kollektiven Protest, denn er lächelt.

In der nächsten Sequenz werden gleich mehrere Personen in Verlegenheit gebracht: zuerst wird einem Juror vom Moderator unterstellt, dass er nach mehr oder weniger lobenden Worten harte Kritik folgen lassen wird, indem lachend „Moment“ eingeworfen wird. Damit wird schon einmal der Juror als strenger Richter charakterisiert, bei dem man vorsichtig sein sollte und immer mit Kritik rechnen muss. (Diese Einschätzung deckt sich mit der Degradierung dieses Jurors durch einen anderen Juror.) Der Juror lacht selber darüber und wird vom Moderator auch noch angespornt, das Vermutete zu äußern. Dazu wiederholt der Moderator die letzten Worte des unbeendeten Satzes des Jurors. Diese Rückführung funktioniert und der Juror fährt fort.

Er bringt nun seinerseits einen anderen Juror in Verlegenheit, indem er dessen Bewertung in Zweifel zieht. Dies tut er in einem offensichtlich humoristisch intendierten Rahmen, denn er lacht immer wieder während er spricht. Das Lustige daran wird aber von niemandem, als vom Juror, den er erwähnt, verstanden. Es dokumentiert sich hier eine Frotzelei zwischen mehreren Personen, die keine lachenden Reaktionen zur Folge hat. Zuerst wird der Juror aufs Korn genommen, der wiederum einen anderen Juror sowie den Kandidaten veräppelt. Es ist ein unüberschaubares Durcheinander, der ganze Kommentar wird vom zweiten Juror unterbrochen aber auch mit ihm gemeinsam ausgestaltet. Für das Publikum ergibt sich hier aufgrund dessen auch kein Unterhaltungswert. Diese Interaktion stellt sich als eine Ansammlung von „Insider-Scherzen“ zwischen den beiden Juroren dar, und die deshalb andere von der Teilhabe an dem Spaß ausgrenzt.

Die letzte Sequenz, welche diesen Typus repräsentiert, mündet schlussendlich in Publikumsreaktionen. Initiiert wird diese Sequenz vom Moderator, der einen Juror aufzieht: der

intendierte Humor bezieht sich darauf, dass der fragliche Juror als frech und unverschämt eingestuft wird, und ihm in ironischer Art und Weise nun unterstellt wird, dass er sich für die Kandidaten einsetzen würde. Also genau das Gegenteil von dem, was er reell tut, wird hier behauptet. Die Behauptung wird als Frage in den Raum gestellt. Dass die Frage unernsten Charakters ist, dokumentiert sich am plötzlichen Umschwung des Moderators in den Dialekt, in dem er sonst nicht spricht. Der betroffene Juror lacht darüber. Er versucht damit sein Gesicht zu wahren, denn er weiß wohl am besten, dass Ironie vorliegt.

Der Kandidat, an den die Frage ebenso gerichtet ist, beginnt ernsthaft zu antworten und widerlegt diese Annahme. Mit seinen folgenden Worten bringt er seinerseits den Juror in Verlegenheit, nimmt ihn aufs Korn und fingiert eine Situation, um dem zuvor frechen und ihn degradierenden Juror eines auszuwischen: er kündigt an, demnächst auf dessen Operettenbühne tanzen zu wollen, mit dem Juror als neuen Geldgeber. Dies ist insofern eine Frotzelei, da ihm zuvor absolutes Antitalent bescheinigt wurde. Er macht somit den Juror und dessen Bühne lächerlich, bleibt dabei aber selbst völlig ernst. Der Angesprochene macht eine gute Miene dazu und spielt mit: er gibt lachend seine Zustimmung um sein Image zu wahren. Hier setzen nun Applaus, Gejohle und Pfiffe im Saalpublikum ein. Das Publikum positioniert sich somit auf die Seite des Kandidaten, der den Juror hiermit auf humorvolle Art in die Schranken weist.

Mut zusprechen (Ehrgeiz wird verlangt) (1x):

Im gesamten Material kommt dieser Typus nur ein einziges Mal vor: den Abschluss seines Statements gestaltet der Juror damit, dass er sich auf Bemerkungen bezieht, die er zuvor aufgeschnappt hat. Es war die Rede davon, dass den Kandidaten – aufgrund schlechter Leistung und Jury-Benotung - Mutlosigkeit befallen hat. Das ist nicht erwünscht und auch unbegründet. Der Juror richtet den Appell an den Kandidaten, dass er gebraucht werde. Er konstruiert ein Kollektiv von Sendungsbeteiligten, anwesenden und abwesenden Zusehern und formuliert es mit „wir brauchen Andi Goldberger“. Als das ausgesprochen ist, lacht das Tanzpaar und das Publikum applaudiert, schreit und pfeift. Es jubelt. Es dokumentiert sich darin, dass auch (oder gerade?) Untalentierte – so wie dieser Kandidat – wertvoll für die Sendung sind, da sie durch Sympathiewerte und Charaktereigenschaften einen Unterhaltungswert darstellen. Das bedeutet aber auch, dass sie Ehrgeiz zeigen müssen, sich zu behaupten und zu steigern, damit sie vom Publikum nicht aus der Show heraus gewählt werden bzw. zu wenige Votings erhalten. Das Saalpublikum bestätigt diese Aussage des Jurors mit seinen lauten Reaktionen.

Hier dokumentiert sich meines Erachtens ganz deutlich, dass es in dieser Show keineswegs rein um Leistung und Perfektion geht, sondern vielmehr um Sympathiewerte der Kandidatinnen, die

aber auch erarbeitet werden müssen, wie man hier sieht. Dass sich jemand hängen lässt, wird nicht gern gesehen. Es reicht allerdings nicht aus, nur beliebt zu sein, sondern der Ehrgeiz und der Wille zur Leistungssteigerung zählen ebensoviel.

Pures Lob aussprechen (1x):

Auch dieser Modus des Typus der Fremdcharakterisierung kommt nur ein einziges Mal vor: die Leistung der Kandidatin wird in den höchsten Tönen – und das diesmal ernsthaft – gelobt. Es wird nicht einfach nur die Leistung gelobt, sondern auch besonders hervorgehoben, dass die Musik, zu der getanzt wurde, weitaus schwieriger als andere Songs zu betanzen ist. Das Lob ist nicht mehr steigerfähig, die tänzerische Leistung wird als wahre Sensation, als toll charakterisiert. Mehr als sich bedanken kann die Kandidatin hier nicht machen, das Publikum jedoch feiert die extrem positive Bewertung frenetisch mit Applaus und Geschrei. Es dokumentiert sich Zufriedenheit mit und Zustimmung zur Bewertung der Kandidatin vonseiten des Saalpublikums. Der Unterhaltungswert dieser Sequenz rührt daher, dass die Performance als perfekt beurteilt wurde und dass das offensichtlich für den Geschmack des Laienpublikums von der Jurorin adäquat kommuniziert wurde.

7. ZUSAMMENFASSUNG DER ERGEBNISSE UND AUSBLICK

Ziel der Arbeit war die Erstellung einer **Humor- bzw. Unterhaltungstypik** eines sehr populären Fernseh-Formates, die aus den Bewertungssequenzen mittels Bildanalysen und Textinterpretation zu rekonstruieren war. Das daraus resultierende **Typentableau** ist im **Kapitel 6.4** abgedruckt. Drei Typen konnten rekonstruiert werden – „**Verweis auf Geschlechterbeziehungen**“, „**Selbstcharakterisierung**“ und „**Fremdcharakterisierung**“ – welche sich in zwölf Varianten präsentieren.

Die einzelnen Sequenzen, welche zur Erstellung der Typik geführt haben, sind im Kapitel 6 detailliert analysiert. In Kapitel 6.5. habe ich diese Sequenzen einer komparativen Analyse unterzogen und noch einmal zusammengefasst.

Zur Typenerstellung war es notwendig, die dokumentarische Videointerpretation zu erschließen und für das Material fruchtbar zu machen. Begonnen wurde dies lediglich mit den Informationen eines Thesenblattes, das grobe Arbeitsschritte dieser Methode auflistete. Mittlerweile sind Auszüge aus Stefan Hampls Arbeit (2008) abgedruckt worden (vgl. Bohnsack 2009). Was meine methodologischen Überlegungen betrifft, hoffe ich, dass die Variante der **formulierenden Video-Interpretation**, wie ich sie erstellt habe (vgl. 5.3.2.), künftig anderen ForscherInnen weiterhelfen kann, ihr Video- bzw. Filmmaterial im Zuge der dokumentarischen Auswertung übersichtlicher zu gestalten.

Lustige Sequenzen entstehen oft durch **Verweise auf Geschlechterbeziehungen**: vier verschiedene Typen repräsentieren diesen Typus: Tabubruch in Bezug auf das Verhältnis der Geschlechter, Plaudern aus dem Nähkästchen eines „Paares“, Bezirzen mittels Sexyness und Verweis auf Gleichberechtigung.

Bei **Tabubrüchen in Bezug auf das Verhältnis der Geschlechter** hat sich gezeigt, dass extrem offensives und übertriebenes Verherrlichen weiblicher Formen bzw. weiblicher Schönheit Lacherfolge erzielt. Die Frau an sich wird dabei auf ihre sexuelle Rolle reduziert. Das Ganze wird aber immer mit einem Augenzwinkern und in solch übertriebener Art und Weise kommuniziert, dass klar ist, dass im Unernst gesprochen wird und dass gelacht werden kann. Für die betroffene Frau ist das natürlich nicht sehr angenehm, aber die Äußerungen sind so gestaltet, dass gerade nicht völlig ins Tabu abgeglitten wird. Bei der Thematisierung einer Relation zwischen einem älteren Mann und einer jüngeren Frau wird diese Art der Relation tabuisiert und

als lächerlich dargestellt. Hier wird der Tabubruch nur thematisiert, nicht praktiziert. Hier bedeutet das Publikum dem Urheber der Äußerung Zustimmung, indem die Aussage frenetisch gefeiert wird. An anderer Stelle wird ein Tabubruch begangen, indem ein Mann von einem anderen in die Rolle einer (Ehe-)Frau gedrängt wird: die aus dem Kontext intimer Beziehungen stammende Frage, warum jemand gerade ernst und nicht lustig ist, ringt niemandem ein Lachen ab. Diese Grenzüberschreitung birgt kein humoristisches Potential. Hier funktioniert die Inszenierung eines intimen Naheverhältnisses nicht so wie an anderer Stelle, wo derartiges zu Lacherfolgen führt.

Beim **Plaudern aus dem Nähkästchen eines Paares** liefert das Ausagieren einer intimen Partnerschaft sehr wohl lachende Reaktionen: die Tanzpartner benehmen sich wie ein schon lange vereintes Ehepaar, das sich Verhaltensweisen, die man sonst nicht unbedingt an die große Glocke hängen würde, auch gerne öffentlich an den Kopf wirft. Dieser Typus wird von einer besonderen Sequenz verkörpert: es ist die einzige Sequenz einer ganzen Passage, in der gelacht wird. Da in dieser Passage nur ausdrücklich gelobt wird, kommen keine humoristischen Situationen durch die Interaktion mit den Wertungsrichtern zustande. Diese Lachsequenz entsteht nur deshalb, weil aufgrund der fehlenden Interaktion mit der Jury die Kandidatin selbst das Wort ergreift und eine „Homestory“ aus der Trainingszeit mit dem Tanzlehrer berichtet.

Beim **Bezirzen mittels Sexyness** stellt die Kandidatin durch mehrere Tabubrüche lustige Situationen her: sie macht die gezielte Bestechung eines Juroren (mittels sexy Kleid) öffentlich, stellt eine Dreiecksbeziehung her zwischen sich, ihrem (Tanz-)Partner und dem Juror, wobei sie den Juror ganz offensiv anmacht, während der andere daneben steht. Und sie ironisiert das Klischee der herausgeputzten Frau, die nur gefallen möchte. Indem sie die implizite Unterstellung, dass die Wertungsrichter sie auf ein Sexualobjekt reduzieren, ausagiert, macht sie obendrein die Jury lächerlich, die ja eigentlich rein die Leistung beurteilen soll.

Für nicht lustig befunden wird die Äußerung, die im Rahmen eines **Verweises auf die Gleichberechtigung** der Geschlechter geschieht, dass ein Macho von der Frauenbewegung Konsequenzen zu erwarten hätte. Hier spielt mit hinein, dass die Frauenbewegung scheinbar kein Gewicht hat, das Macho-Verhalten an sich nicht kritisiert wird und dass möglicherweise das Thema an sich schon zu „ernst“ für den Kontext der Glamourshow ist.

Den Typus **Selbstcharakterisierung** repräsentieren drei Typen: die Selbstreflexion, Selbststigmatisierung und das Thematisieren einer zu verhindernden Peinlichkeit.

Die **selbstreflexiven Äußerungen** verbindet, dass in jeder persönliche Schwächen preisgegeben werden. Diese werden aber von den Rednern selbst humoristisch vorgebracht, und so kann über

die persönlichen Schwachpunkte gelacht werden. Dazu gehören die „Geständnisse“, dass ein Juror Inkompetenz zugibt und einen wissenden Helfer braucht, oder dass jemand seinen Ruf, hart und unnachgiebig zu sein, gerne betont, oder aber dass Schwächen in der Choreographie eingeräumt werden und schließlich eine Anekdote über schlechte schulische Leistungen der Vergangenheit.

Bei der **Selbststigmatisierung** als alt und gebrechlich spielt die Übertreibung und die Trockenheit, mit der der Scherz vorgetragen wird, eine große Rolle für die Lacherfolge.

In Bezug auf ein Vorhaben, einen Tanzschritt vorzuzeigen, wird eine **zu verhindernde Peinlichkeit thematisiert**: dabei fungiert schon allein der Gedanke an ein „Hoppala“ bzw. dessen Thematisierung als Humorgenerierung.

Die Fremdcharakterisierung fasst fünf Modi zusammen: Lobendes Kritisieren, Degradierungen, Mutzusprechung, pures Lob Äußern und jemanden in Verlegenheit bringen.

Auffällig ist, dass fast keine scherzhaft geäußerten **Degradierungen** zu Lacherfolgen führen. Nur eine einzige degradierende Bemerkung erntet Gelächter im Publikum. Das lässt den Schluss zu, dass zwar versucht wird, mit so einem degradierenden Humor zu punkten, dies aber nicht gelingt. Diskreditierende Bezeichnungen wie zum Beispiel „Brocken“, oder die Degradierung als Fernseh-Dummchen oder Ähnliches werden nicht als lustig erachtet. Die Degradierung eines Jurors durch einen anderen Juror erntet aber sehr wohl Gelächter. Hier spielt meines Erachtens die Hierarchieordnung der Sendung mit hinein: wenn ein Kandidat degradiert wird, wird kein Humor generiert. Wenn aber ein in der Hierarchie hoch stehender Wertungsrichter diskreditiert wird, können alle darüber lachen.

Das Publikum ist oft mit **lobend- kritisierenden** Äußerungen zum Lachen zu bringen. Dahinter steht die Praxis, die Kritik mit überaus lobenden Worten zu verschleiern. Daraus folgt die Möglichkeit, eine solche Bewertung auf zwei Ebenen verstehen zu können: einerseits als das, was sie ist, eine witzig-ironische Äußerung auf Kosten der KandidatInnen, oder als das, was sie zu sein vorgibt, als lobend- wohlwollende Beurteilung.

Überraschend war für mich die Erkenntnis, dass die Jury – obwohl es sich bei den meisten KandidatInnen um blutige Anfänger handelte (mit Ausnahme von Nicole) – nur ein einziges Mal **Mut gemacht** und angespornt hat (vgl. 6.3.). In dieser Sequenz kommt meines Erachtens ein sehr wichtiger Punkt zutage: in dieser Sendung geht es nicht um pure Leistung und Perfektion, sondern darum, „ungebildeten“ Tänzern bei Leistungssteigerungen und sympathischen Äußerungen zuzusehen. Es geht nicht rein darum, der/ die Beste zu sein, sondern darum,

Sympathiewerte zu sammeln, die aber auch damit zusammen hängen, dass Ehrgeiz und Mut zum Sieg ersichtlich ist.

Dass die meisten humorvollen Sequenzen den Typus **Fremdcharakterisierung** repräsentieren, resultiert daraus, dass es sich ja schließlich um Bewertungssituationen handelt, in denen andere beurteilt werden.

Unabhängig von der Typenzuordnung konnten folgende Interaktionsmodalitäten als Humor-generierend rekonstruiert werden: die (drastische oder theatralische) Übertreibung ist eine oftmals vorkommende Praxis, einer Äußerung ihren humoristischen Rahmen zu verleihen. Aber auch trockene Untertreibung sowie „gespielter“ Ernst führen zu Lacherfolgen. Gerne wird auch von den Rednern der Humormodus initiiert, indem Lachpartikel in die Rede eingestreut werden, plötzlich im Dialekt gesprochen und Initillachen praktiziert wird. Tabubrüche sind ebenfalls oft erfolgreich, was lachende Reaktionen betrifft. (Inszenierte) Naheverhältnisse, die oft von (freundschaftlichem) Necken und Frotzeln – zum Beispiel in Form der Rede in der dritten Person über jemanden, der anwesend ist – gekennzeichnet sind, stellen auch eine gängige Praxis der Unterhaltungsgenerierung dar.

Ausblick:

Im Anschluß an diese Untersuchung bietet sich eine Rezeptionsanalyse an. Da es sich bei der vorliegenden Arbeit um eine Produktanalyse handelt, wäre im nächsten Schritt zu untersuchen, wie die Unterhaltungsangebote der Show bei den Rezipienten tatsächlich ankommen und auch angeeignet werden. Es wäre interessant zu sehen, ob die fraglichen Sequenzen, die ich untersucht habe, bei RezipientInnen ähnliche Lacherfolge hervorrufen, wie das beim Saalpublikum der Fall ist.

Aber auch andere Aspekte der Sendung, wie zum Beispiel die Tänze an sich, bieten sich an, dokumentarisch untersucht zu werden. Ob es nun Bildinterpretationen sind oder erneut eine Videointerpretation mit anders gelagertem Schwerpunkt als in dieser Untersuchung.

Um die Humor- bzw. Unterhaltungstypik erweitern zu können, würde es sich lohnen, weitere (Unterhaltungs-)Formate in derselben Weise dahingehend zu interpretieren, wie Humor und Unterhaltung generiert wird.

7.1. Bezüge zu anderen Studien

In diesem Zusammenhang ist mir aufgefallen, dass an der Sendung „TV total“ ein reges Forschungsinteresse herrscht. Nicht nur **Stefan Hampl (2008)** beschäftigt sich in seiner rekonstruktiven Videointerpretation mit der Stefan Raab Show, auch **Axel Schmidt (2002)** hat unter dem Titel „Aggressiver Humor in den Medien – am Beispiel der Fernseh-Comedy-Show ‚TV total‘“ die Sendung mikroanalytisch-gesprächslinguistisch untersucht. Er bemängelt, dass es kaum detaillierte empirische Untersuchungen zur Humorgenerierung in nicht-fiktionalen Fernsehformaten gibt (an dieser Stelle sei auf meine Diplomarbeit verwiesen). Die Studie wurde gesprächsanalytisch durchgeführt und gelangt zu dem Schluss – wie der Titel schon verrät – dass es sich in „TV total“ um aggressiven Humor handelt. Ähnlich wie in meiner Studie kommt in Schmidts Untersuchung dem Face- Konzept von Goffman eine tragende Rolle zu. Mithilfe dieses Konzept fand er heraus, dass das gesichtsbedrohende Lächerlich-Machen seiner Gäste wesentliches Merkmal der Generierung von Humor bei Stefan Raab ist (vgl. Schmidt 2002: 195 ff.). Der aggressive Humor entsteht – was seine Gäste in der Sendung betrifft – durch teils wochenlange Diskreditierungen in der Sendung. Dies verursacht eine Spannung beim Publikum, das darauf wartet, wie sich die (bisher in Abwesenheit) verunglimpfte Person live in der Sendung dann tatsächlich „schlägt“ (vgl. ebd. 219). Im besten Fall diskreditieren sich die Gäste selber, weil sie zum Beispiel den Preis, den Raab für (abstruse) Leistungen an „Normalmensen“ vergibt, (irrtümlich) für eine Ehre bzw. etwas Positives halten. Solche Personen, die sich dann selbstdarstellerisch präsentieren, sind natürlich ein gefundenes Fressen für Raab und sein Publikum.

Diesen aggressiven Humor in Reinform konnte ich in meiner Studie nicht finden. Natürlich kommt es in „Dancing Stars“ auch zu Degradierungen. Diese werden aber zumeist nicht mit Lacherfolgen belohnt und die Sendung ist keineswegs darauf ausgerichtet, dass diskreditierende Äußerungen das Gesamtbild darstellen. Stefan Raab scheint seine Gäste pausenlos zu „verarschen“ bzw. sie dazu zu bringen, dies selbst zu erledigen. So eine Humorgenerierung kommt in „Dancing Stars“ höchstens als Frotzeln vor. Gesichtsbedrohungen sind durch die Bewertungssituation in der Show oft gegeben. Dies kann aber auch schon in Form von Äußerungen geschehen, die andere in Verlegenheit bringen, ohne sie gleich zu beleidigen.

Prommer/ Mikos/ Schäfer (2003) führten eine Studie zum Humorverständnis von Pre-Teens und Erwachsenen durch: dazu wurden Leitfadeninterviews und Gruppendiskussionen durchgeführt. Die Erwachsenen-Interviews lieferten insgesamt sieben Kategorien von Humor: politisch korrekter, einfacher, gemeiner, schwarzer, anspruchsvoller, absurder und

gegengelesener Humor (vgl. ebd. 63). Zwei wichtige Schlussfolgerung brachte diese Studie zutage: dass Erwachsene einen kognitiven Filter über ihren Humor legen und dass es offenbar eine biografische Entwicklung des Humorverständnisses gibt (vgl. ebd.: 66). Es würde sich anbieten, anschließend an diese und an mein Studie eine Rezeptionsanalyse durchzuführen: in Form von Gruppendiskussionen mit Personengruppen verschiedenen Alters könnten diese von Prommer/ Mikos/ Schäfer eruierten Kategorien anhand der Rezeption von „Dancing Stars“ überprüft und erweitert werden.

Auch auf den Spuren von „TV total“ ist **Elizabeth Prommer** (2006) unter dem Titel „Provokanter Humor: Wer sind die Fans von TV total?“. Um dies herauszufinden wurden 300 Jugendliche und junge Erwachsene nach dem Humorverständnis und der Lebenswelt befragt (vgl. ebd.: 60). Die vielen Raab-Fans lachen gern aus Schadenfreude und wenn andere bloßgestellt werden (vgl. ebd.: 61). Prommer nennt das Komikprinzip von TV total „simple Inkongruenzen und Schadenfreude“. In Bezug zu meiner Studie ist zu sagen, dass Schadenfreude kein konstitutives Humormoment der Sendung darstellt. Inkongruenzen sind aber sehr wohl auch in den untersuchten Sequenzen vorhanden.

Dass Inkongruenzen oft Humor- generierend, hat auch **Helga Kotthoff (1996/ 1998/ 2003)** schon festgestellt. Sie hat zum Beispiel 2003 – in „Lachkulturen heute. Humor in Gesprächen“ – (um einen Text zu nennen, den ich noch nicht erwähnt habe) Scherzaktivitäten im Alltag untersucht. Zu diesem Zweck hat sie Tischgespräche oder andere private Beisammensein unter Freunden oder Bekannten auf Tonband aufgenommen und daran alltägliche Komik untersucht. Sie attestiert der Medien- und Alltagskomik viele Gemeinsamkeiten, aber auch Unterschiede: ein großer Unterschied ist beispielsweise, dass in Privatgesprächen unter Freunden eine viel bessere Kenntnis der Personen und deren Lebenswelt herrscht. Dadurch ergeben sich vielfältigere Möglichkeiten, Humor herzustellen. Kotthoff (2003) hat 30 unterschiedliche „Formate“ (ebd.: 50) von Scherzaktivitäten zusammengestellt, die „meist als Hybride“ (ebd.) auftauchen. Ich führe nun folgende an, die auch ich in „Dancing Stars“ rekonstruieren konnte:

Witzige Bemerkungen, Anekdoten, Necken, Frotzeln, Pflaumen/ Aufziehen/ Schmäh, Ironie und Selbstironie, Sarkastische Aktivitäten, Scherze auf eigene Kosten, Sexuelles Witzeln, Sich-Mokieren, Verulken/ Veräppeln, Lächerlich machen/ Verarschen.

Man sieht, es gibt einige Übereinstimmungen. Medien- und Alltagshumor liegen nicht allzu weit voneinander entfernt.

Nicht der Bezug auf Humor sondern auf Geschlechterkonstruktionen bildet zur Studie von **Eva Flicker (2001)** den Bezug zu meiner Untersuchung. Sie hat „Real-Life-Soaps“ (ebd.: 17) mit der soziologischen Filminterpretation dahingehend untersucht. Sie kommt zu dem Ergebnis, dass auf

der einen Seite tradierte Geschlechterkonzeptionen in den untersuchten Formaten beibehalten werden, aber sie sieht auch einen Aufbruch in der Hinsicht. Sie ortet Versuche einzelner KandidatInnen, „duale Geschlechtsrollenmuster zu durchbrechen“ (ebd.) und „neue Formen von Weiblichkeits- und Männlichkeitskonstruktionen“ (ebd.).

Im Rahmen meiner Studie konnten solche neuen Rollenmuster nicht gefunden werden. Es wird eher das klassische Rollenmuster vertreten, was aber nicht heißt, dass es nicht auch karikiert oder unterlaufen wird. Der homosexuelle Moderator sowie die Ironisierung ihrer Frauenrolle durch eine Kandidatin fallen beispielsweise heraus. Ich denke, dass der Kontext Gesellschaftstanz aber ohnehin kein guter Boden für Emanzipation bzw. Gleichberechtigung ist. Es wurden aber durchaus Vorschläge geäußert, auch einmal ein gleichgeschlechtliches Paar bei „Dancing Stars“ antreten zu lassen. Ob dies dann als „Scherzaktion“ durchgeführt würde oder in Zukunft wirklich umgesetzt werden wird, steht in den Sternen.

Abschließend bleibt noch zu sagen, dass es interessant sein wird, wie die weitere Entwicklung von „Dancing Stars“ verlaufen wird. Und ob die Sendung nach der angekündigten Pause 2011 wieder auf den Bildschirm zurückkommt. Zu wünschen wäre es dem ORF. Denn obwohl die letzte Staffel die Millionengrenze an Sehern nicht erreichen konnte, war die Quote trotzdem wesentlich besser als bei so manch anderen Formaten.

8. LITERATURVERZEICHNIS

- Argyle, Michael (1996): Körpersprache und Kommunikation. Jungfermann Paderborn, 7. Aufl.
- Bates, Brian/ Cleese, John (2001): Gesichter. Das Geheimnis unserer Identität. Styria, Graz/ Wien
- Belliger, Andréa (Hrsg.) (2006): Ritualtheorien. Ein einführendes Handbuch. VS Verlag für Sozialwiss. Wiesbaden 3. Aufl.
- Boehm, Gottfried (1994): Was ist ein Bild. Fink, München
- Bohnsack, Ralf (2003): Die dokumentarische Methode in der Bild- und Fotointerpretation. In: Ehrenspeck, Yvonne/ Schäffer, Burkhard (Hrsg.): Film- und Fotoanalyse in der Erziehungswissenschaft. Ein Handbuch. Leske und Budrich. Opladen S. 87- 107
- Bohnsack, Ralf (2003a): „Heidi“. Eine exemplarische Bildinterpretation auf der Basis der dokumentarischen Methode. In: Ehrenspeck, Yvonne/ Schäffer, Burkhard (Hrsg.): Film- und Fotoanalyse in der Erziehungswissenschaft. Ein Handbuch. Leske und Budrich. Opladen S. 109-121
- Bohnsack, Ralf (2007): Rekonstruktive Sozialforschung. Einführung in qualitative Methoden. Leske und Budrich Opladen 6. Aufl.
- Bohnsack, Ralf (2009): Qualitative Bild- und Videointerpretation. Die dokumentarische Methode. Leske und Budrich Opladen
- Bohnsack, Ralf/ Nentwig- Gesemann, Iris/ Nohl, Arndt-Michael (Hrsg.) (2001): Die dokumentarische Methode und ihre Forschungspraxis: Grundlagen qualitativer Sozialforschung. Leske und Budrich Opladen
- Bohnsack, Ralf (2001): Die dokumentarische Methode in der Bild- und Fotointerpretation. In: Bohnsack, Ralf/ Nentwig- Gesemann, Iris/ Nohl, Arndt-Michael (Hrsg.): Die dokumentarische

Methode und ihre Forschungspraxis: Grundlagen qualitativer Sozialforschung. Leske und Budrich Opladen, S.67-89

Connell, Robert (1999): Der gemachte Mann. Konstruktion und Krise von Männlichkeiten. Leske und Budrich Opladen (Geschlecht und Gesellschaft Bd.8)

Coser, Rose Laub (1996): Lachen in der Fakultät. Eine Studie über die sozialen Funktionen von Humor unter den Fakultätsmitgliedern einer psychiatrischen Klinik. In: Kotthoff, Helga: Das Gelächter der Geschlechter. Humor und Macht in Gesprächen von Frauen und Männern. UVK, Konstanz 2. Aufl. S.97-120

Die Ganze Woche 12/2006

Duden (2002): Redewendungen. Wörterbuch der deutschen Idiomatik. Mannheim, 2. Aufl.

Duden (1997): Das Fremdwörterbuch. Mannheim 6. Aufl. (Bd.5)

Ehrenspeck, Yvonne/ Schäffer, Burkhard (Hrsg.) (2003): Film- und Fotoanalyse in der Erziehungswissenschaft. Ein Handbuch. Leske und Budrich. Opladen

Fink, Monika (1996): Der Ball. Eine Kulturgeschichte des Gesellschaftstanzes im 18. und 19. Jahrhundert. Studien Verlag Innsbruck

Flicker, Eva (2001): „Möpsen“ und „Waschbrettbauch“ – Geschlechterkonstruktionen in Real-Life-Soaps. In: SWS-Rundschau (41.Jg.) Heft 1/2001. S.17-37

Flicker, Eva (Hg.) (2001a): Wissenschaft fährt „Taxi Orange“: Befunde zur österreichischen Reality-TV-Show. Promedia Wien (Edition Forschung)

Friebertshäuser, Barbara/ von Felden, Heide/ Schäffer, Burkhard (Hrsg.) (2007): Bild und Text. Methoden und Methodologien visueller Sozialforschung. Verlag Barbara Budrich, Leverkusen-Opladen

Göhlich, Michael/ Wagner-Willi, Monika (2001): Rituelle Übergänge im Schulalltag – Zwischen Peergroup und Unterrichtsgemeinschaft. In: Wulf, Christoph et. al: Das Soziale als Ritual. Zur performativen Bildung von Gemeinschaften. Opladen S.119-204

Goffman, Erving (1973): Interaktion. Serie Piper 62, München

Goffman, Erving (1986): Interaktionsrituale. Über Verhalten in direkter Kommunikation. Suhrkamp, Frankfurt am Main

Goffman, Erving/ Knoblauch, Hubert (Hrsg.) (2005): Rede-Weisen. Formen der Kommunikation in sozialen Situationen. UVK Konstanz

Goffman, Erving (2006): Interaktionsrituale. In: Belliger, Andréa (Hrsg.): Ritualtheorien. Ein einführendes Handbuch. VS Verlag für Sozialwiss. Wiesbaden 3. Aufl., S. 319-335

Goffman, Erving (1996): Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag. Piper, München, 5. Aufl.

Haussühl, Lars Erken (2001): Der Humor der Moderne. Negativität aus Selbstreflexion zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Shaker Verlag, Aachen

Hickethier, Knut (2001): Film- und Fernsehanalyse. Stuttgart/ Weimar, 3. Aufl. (Sammlung Metzler Bd. 277)

Imdahl, Max (1996): Giotto – Arenafresken – Ikonographie – Ikonologie – Ikonik. Fink, München 3. Aufl. (Bild und Text)

Imdahl, Max (1994): Ikonik. Bilder und ihre Anschauung. In: Gottfried Boehm: Was ist ein Bild. Fink, München

Jacke, Christoph/ Zurstiege, Guido (Hg.) (2003): Hinlenkung durch Ablenkung. Medienkultur und die Attraktivität des Verborgenen. LIT Verlag, Berlin-Hamburg-Münster

Kienzle, Birgit (1996): Göttin, die hat einen Humor! In: Kotthoff, Helga (Hg.): Das Gelächter der Geschlechter. Humor und Macht in Gesprächen von Frauen und Männern. UVK Konstanz. 2. Aufl.

Klinger, Walter/ Roters, Gunnar/ Gerhards, Maria (Hrsg.) (2003): Humor in den Medien. Nomos Verlagsgesellschaft, Baden-Baden (Schriftenreihe Forum Medienrezeption Bd.6)

Kotthoff, Helga (1996): Das Gelächter der Geschlechter. Humor und Macht in Gesprächen von Frauen und Männern. UVK, Konstanz 2. Aufl.

Kotthoff, Helga (1998): Spaß Verstehen. Zur Pragmatik von konversationellem Humor. Max Niemeyer Verlag, Tübingen

Kotthoff, Helga (2003): Lachkulturen heute. Humor in Gesprächen. In: Klinger, Walter/ Roters, Gunnar/ Gerhards, Maria (Hrsg.): Humor in den Medien. Nomos Verlagsgesellschaft, Baden-Baden (Schriftenreihe Forum Medienrezeption Bd.6) S.45-73

Kronen Zeitung 19.3.06: 76

Lalouschek, Johanna (2005): Inszenierte Medizin. Ärztliche Kommunikation, Gesundheitsinformation und das Sprechen über Krankheit in Medizinsendungen und Talkshows. Verlag für Gesprächsforschung, Radolfzell

Lambernd, Jochen (2003): Sch(m)erz lass nach: Wenn Humor Tabus bricht. In: Jacke, Christoph/ Zurstiege, Guido (Hg.): Hinlenkung durch Ablenkung. Medienkultur und die Attraktivität des Verborgenen. LIT Verlag Berlin-Hamburg-Münster. S.41-49

Lidmila, Rudolf (1991): Perfekt Tanzen. Tanz im Selbstunterricht. Verlag Perlen-Reihe, Wien-München – Zürich. Bd. 614

Mannheim, Karl (1980): Strukturen des Denkens. Frankfurt am Main

Metzler Literaturlexikon. Hrsg. v. Günther und Irmgard Schweikle (1990): Begriffe und Definitionen. Stuttgart 2. Aufl.

Michel, Burkard (2001): Bild und Habitus. Sinnbildungsprozesse bei der Rezeption von Fotografien. Verlag für Sozialwissenschaften Wiesbaden

Mikos, Lothar (2001): Fern-Sehen. Bausteine zu einer Rezeptionsästhetik des Fernsehens. Vistas, Berlin.

News Nr.11/2006

Nürnberg, Marianne (2001): Tanz/ Ritual. Integrität und das Fremde (Habilitationsschrift) online verfügbar unter <http://homepage.univie.ac.at/marianne.nuernberger/Tanz-1.htm>

ORF Nachlese edition: Dancing Stars. Österreich tanzt. 6. März 2009

ORF-Teletext 21.3.2006

Panofsky, Erwin (2006): Ikonographie und Ikonologie. Bildinterpretation nach dem Dreistufenmodell. DuMont, Köln

Platvoet, Jan (1998): Das Ritual in pluralistischen Gesellschaften. In: Belliger, Andréa/ Krieger, J. David (Hrsg.): Ritualtheorien, Westdeutscher Verlag, Opladen/ Wiesbaden, S. 173- 191

Prommer, Elizabeth (2006): Provokanter Humor: wer sind die Fans von TV total? In: TV-Diskurs Nr.37 (3/ 2006 10. Jg.). Nomos Verlagsgesellschaft, Baden-Baden. S.60-63

Prommer, Elizabeth/ Mikos, Lothar/ Schäfer, Sabrina (2003): Pre-Teens und Erwachsene lachen anders. In: *Television* 16/2003/1. S.58-67

Przyborski, Aglaja (2004): Gesprächsanalyse und dokumentarische Methode. Qualitative Auswertung von Gesprächen, Gruppendiskussionen und anderen Diskursen. VS Verlag, Wiesbaden

Przyborski, Aglaja/ Wohlrab-Sahr, Monika (2008): Qualitative Sozialforschung. Ein Arbeitsbuch. Oldenburg, München

Schäfer-Elmayer, Thomas (2006): Früh übt sich... und es ist nie zu spät. Ecowin Verlag Salzburg

Schlinke, Steffi-Maria (1997): So tanzt man nur in Wien. Wiener Tanzfreuden vom Mittelalter bis heute. Pichler, Wien

Schmidt, Axel (2002): Aggressiver Humor in den Medien – am Beispiel der Fernseh-Comedy-Show „TV total“. In: Medien & Kommunikation 50. Jg. 2/2002. S. 195-227

SWS-Rundschau (Sozialwissenschaftliche Studiengesellschaft) (41.Jg.) Heft 1/2001

TV Media Nr.14 2006

TV Media Nr.16 2006

Wagner-Willi, Monika (2004): Videoanalysen des Schulalltags. Die dokumentarische Interpretation schulischer Übergangsrituale. In: Wulf, Christoph (Hrsg.): Innovation und Ritual: Jugend, Geschlecht und Schule. VS-Verl. für Sozialwiss., Wiesbaden. S.121- 140

Wulf, Christoph et. Al (2001): Das Soziale als Ritual. Zur performativen Bildung von Gemeinschaften. Opladen

Wulf, Christoph (Hrsg.) (2004): Innovation und Ritual: Jugend, Geschlecht und Schule. VS-Verl. für Sozialwiss., Wiesbaden

Wulf, Christoph (2004a): Die innovative Kraft von Ritualen in der Erziehung. Mimesis und Performativität, Gemeinschaft und Reform. In: Wulf, Christoph [Hrsg.]: Innovation und Ritual: Jugend, Geschlecht und Schule. VS-Verl. für Sozialwiss., Wiesbaden S. 9-16

8.1. Internetquellen

<http://www.bbc.co.uk/strictlycomedancing/> (15.6.09)

http://de.wikipedia.org/wiki/Strictly_Come_Dancing (10.2.09)

<http://derstandard.at/?url=/?id=2220583> (2.6.06)

http://mediaresearch.orf.at/index2.htm?fernsehen/fernsehen_hitliste.htm (15.6.09)

http://de.wikipedia.org/wiki/Dancing_on_Ice (10.2.09)

<http://www.itv.com/Entertainment/reality/dancingonice/> (10.2.09)

<http://insider.orf.at/> (15.6.09)

www.moviscript.net (25.6.09)

http://www.bbc.co.uk/pressoffice/pressreleases/stories/2006/09_september/29/strictly_facts.shtml
1 (25.6.09)

<http://service.orf.at/programm/fernsehen/orf1/musical.html> (15.6.09)

www.tirol.com (12.3.06)

http://tv.orf.at/groups/show/pool/info_sammel_taenze/story (12.5.09)

<http://www.wienerzeitung.at/DesktopDefault.aspx?TabID=3956&Alias=wzo&cob=327596¤tpage=0> (13.2.08)

http://www.extradienst.at/jaos/page/main_heute.tpl?article_id=17225&offset=0 (5.3.06)

9. ANHANG

9.1. Die Transkripte

9.1.1. Passage „Andi und Julia“

Passage (oder Sequenz):	Andi und Julia
Film (oder Video):	Dancing Stars: Folge 5, Staffel 2 [Kapitel 22 auf DVD]
Datum:	Datum Transkription: 1.10.08, Ausstrahlungsdatum: 2006 (20.15. ORF 1)
Time Code:	0:00 – 1:48
Dauer:	1:48 min.
Transkription:	Marie-Luise Sobotka
Korrektur:	Aglaja Przyborski

Am: Alfons (Moderator)
 Bf: Burns-Hansen (Jurorin)
 Em: Elmayer (Juror)
 Jf: Julia (Profitänzerin)
 Gm: Goldi (Andi Goldberger) (Kandidat)

[Am: der Andi hat sich sogar extra die Haare machen lassen]

TC:	0:00	0:01	0:02	0:03	0:04
					
Am:	kriegst das mit der Kamera herein.drehst dich a bissl um bitte. Windschnitt damits schneller				
Gm:					@(1)@
Geräusch					

TC:	0:05	0:06	0:07	0:08	0:09
					
Am:	geht. Hat was gebracht in den Drehungen. Vielleicht hats auch bei der Jury was gebracht. Ich mein nicht dass Sie jetzt diesen Windschnitt kriegen Herr Thomas Schäfer-Elmayer.				

TC:	0:10	0:11	0:12	0:13	0:14
					
Em:	@(1)@	In der Bewegung	ja es is halt die das Pr-	oblem dass der Samb-	a nicht <u>an</u> steckend ist.
Am:	Aber in der Bewegung hats was geholfen oder.				

TC:	0:15	0:16	0:17	0:18	0:19
					
Em:	Also wenn man die Julia Polai gesehn hat und diese Wahnsinns -				
Geräusch:					

TC:	0:20	0:21	0:22	0:23	0:24
					
Em:	Bewegung	dann so rüber	gekommen wär, wär hervorragend aber es is halt		
Geräusch:					

TC:	0:25	0:26	0:27	0:28	0:29
					
Em:	wahnsinnig schwer	sowas in so	kurzer Zeit rüber	zu bringen das	is scho klar.
Geräusch:					

TC:	0:30	0:31	0:32	0:33	0:34
					
Em:	Die ah Bemerkungen die ich vor dem vor dem Tanz gehört hab dass ah				
Geräusch:					

TC:	0:35	0:36	0:37	0:38	0:39
					
Em:	schon Mutlosigkeit oder so also das auf keinen Fall.				
Geräusch:					

TC:	0:40	0:41	0:42	0:43	0:44
					
Em:	W i r b r a u c h e n A n d i G o l d b e r g e r .				
Gm:	@ (1) @				
Jf:	@ (1) @				
Geräusch	Applaus, Pfiffe und Geschrei				

TC:	0:45	0:46	0:47	0:48	0:49
					
Am:			Ähm danke Herr	Elmayer	
Geräusch	A p p l a u s u n d P f i f f e				

TC:	0:50	0:51	0:52	0:53	0:54
					
Am:			Die Nicole hat	mit einem etwas	kritischen Blick
Geräusch	A p p l a u s				

TC:	0:55	0:56	0:57	0:58	0:59
					
Am:	jetzt dieser Jury-	Benotung oder	Bewertung zugehört?		
Bf:	Nein ich fand Julia du hast die perfekte Choreographie				

TC:	1:00	1:01	1:02	1:03	1:04
					
Bf:	gemacht für Andi	hat sehr viele ty-	pische Samba äh	-schritte Bewegun-	gen drin gehabt
Geräusch					

TC:	1:05	1:06	1:07	1:08	1:09
					
Bf:	obwohl Andi sie manchmal so eher etwas untypisch aber @sehr				
Geräusch					

TC:	1:10	1:11	1:12	1:13	1:14
					
Bf:	originell@ getanzt hat ähm was ich sagen muss				
Jf:	@ (1) @				
Geräusch	G e l ä c h t e r u n d A p p l a u s				

TC:	1:15	1:16	1:17	1:18	1:19
					
Bf:	W a s w a s t o l l w a r w a r n d i e				
Geräusch	A p p l a u s				

TC:	1:20	1:21	1:22	1:23	1:24
					
Bf:	ähm Shimmies die kann nicht jeder die die ham Sie toll gemacht und auch die Sambarollen also das is ganz				
Geräusch	A p p l a u s				

TC:	1:25	1:26	1:27	1:28	1:29
					
Bf:	ein schwieriger Schritt Shimmies. Ich ich darf nicht zu fest				
Am:		Bitte wie heißen die?		Shimmies	@hahaha@
Geräusch	A u f l a c h e n				

TC:	1:30	1:31	1:32	1:33	1:34
					
Bf:	@(1)@	Die warn toll und auch	die Sambarolln das	das hätt ich nie ge-	dacht daß daß ihr
Geräusch					

TC:	1:35	1:36	1:37	1:38	1:39
					
Bf:	Zwei das so super	@tun@	könnt. Weil das war	erste Klasse.	
Am:	@hähä@		Shimmies das find ich toll.	Also da kann ma nix mehr sagn	

TC:	1:40	1:41	1:42	1:43	1:44
					
Am:	Echt Shimmy hinaus danke Julia und danke schön Andi. Shimmy Shimmy Shimmy Shimmy				
Geräusch	A	p	p	l	a u s

TC:	1:45	1:46	1:47	1:48	
					
Geräusch	A p p l a u s , P f i f f e u n d J u b e l g e s c h r e i				

9.1.2. Passage „Edi und Niki“

Passage (oder Sequenz):	Edi und Niki
Video:	Dancing Stars: Folge 2, Staffel 2
Datum:	Datum der Transkription: 29.3.07, Ausstrahlungsdatum: 17.3.06
Time Code:	0:00:00 – 0:02:28
Dauer:	2:28 min.
Transkription:	Marie-Luise Sobotka
Korrektur:	Aglaja Przyborski

Aufgrund von Platzmangel habe ich die Namen im Videoskript maskiert: hier die Auflösung:

Am: Alfons (Moderator)
 Em: Edi Finger Jr. (Kandidat)
 Nf: Niki (Profitänzerin)
 Nm: Nedbal (Juror)
 Sm: Serafin (Juror)

TC:	0:00	0:01	0:02	0:03	0:04
					
Am:	H a r a l d				
Sm:		Also ich bin das	zweite Mal dran	wenn der Nedbal	@freundlich@ is,

TC:	0:05	0:06	0:07	0:08	0:09
					
Am:	@ h a h a h a @				
Sm:	is das immer gefährlich	nicht wahr?			Edi es war wunderbar
Nm:	@ (2) @				
Geräusch:	M e h r s t i m m i g e s G e l ä c h t e r				

TC:	0:10	0:11	0:12	0:13	0:14
					
Sm:	wunderbar wie du	da so drüber äh	drüber (spaziert)	bist, herrlich	
Em:	danke				@ (1) @
Geräusch:	A p p l a u s , G e j o h l e u n d P f i f f e				

TC:	0:15	0:16	0:17	0:18	0:19
					
Sm:	herrlich	Ich wollte	(.)	ich wollte	ich könnte mit dir zu-
Geräusch	A	p p l a u s	u n d	P f i f f e	e

TC:	0:20	0:21	0:22	0:23	0:24
					
Sm:	sammen mal so	tanzen.	Das wäre auch	gar nicht so unlustig.	wir beiden Brocken
Geräusch	A	p p l a u s			

TC:	0:25	0:26	0:27	0:28	0:29
					
Sm:	@nicht wahr	so@ (entlang dann).	Es war erstaunlich, mit	welchem <u>Mut</u> ,	
Em:	@	(2)	@		
Geräusch					

TC:	0:30	0:31	0:32	0:33	0:34
					
Sm:	mit welcher	Kraft,	mit welch ein	Selbstbewußtsein	du das durchstehst
Nm:	@(1)@				
Geräusch	M e h r s t i m m i g e s G e l ä c h t e r				

TC:	0:35	0:36	0:37	0:38	0:39
					
Sm:	da kann ma	nur den Hut lüftn.		((klatscht))	((klatscht))
Geräusch	A	p p l a u s	u n d	P f i f f e	e

TC:	0:40	0:41	0:42	0:43	0:44
					
Am:	Also				Herr Kammersänger
Sm:	((Klatscht))				
Geräusch	A p p l a u s , G e j o h l e u n d P f i f f e				

TC:	0:45	0:46	0:47	0:48	0:49
					
Am:	ich hätte	ich hätte	schon einen Stück Vor schlag für euch beide,		ein Käfig voller
Sm:	bitte				Ja?
Geräusch	A p p l a u s u n d P f i f f e				

TC:	0:50	0:51	0:52	0:53	0:54
					
Am:	Narren da	könnts ihr miteinander tanzen, großartig			
Sm:		Ja @ja::@	klar	wir sind alles hier Narrn	@(1)@
Em:					@ (.) @
Geräusch					

TC:	0:55	0:56	0:57	0:58	0:59
					
Am:	H a n n e s b i t t e				
Sm:					°ja°
Nm:		Also gegenüber	voriger Woche eine	hundertprozentige	Steigerung,
Geräusch					

TC:	1:00	1:01	1:02	1:03	1:04
					
Sm:				Ja:::	
Nm:	vorige Woche	warn Sie der	Fels @()@		
Geräusch	A p p l a u s , G e j o h l e u n d P f i f f e				

TC:	1:05	1:06	1:07	1:08	1:09
					
Am:		@Moment@		Jetzt kumts, vorige Woche warn Sie der Fels	
Nm:		@(1)@	Jetzt kumts erst	@()@	Aber na na ja
Nf:	@ M o m e n t @				
Geräusch	A p p l a u s u n d P f i f f e				

TC:	1:10	1:11	1:12	1:13	1:14
					
Sm:			@Joa::@		
Nm:	heut ham Sie	die ganze Fläche	ausgenützt, ah ich hoffe, dass der @Mut@	den @Herr Serafin@	
Geräusch					

TC:	1:15	1:16	1:17	1:18	1:19
					
Sm:				@haha@	
Nm:	angesprochen hat,	nicht das	(.)	@gemeint hat@,	was
Geräusch					

TC:	1:20	1:21	1:22	1:23	1:24
					
Sm:	Was?				
Nm:		was ich ma vorgstellt	hab, Sie ham wirklich hervorragend alles gegebn was Sie können		
Geräusch					

TC:	1:25	1:26	1:27	1:28	1:29
Sm:			Ich habs ja gesagt er war	zu freundlich zu dir	
Nm:			@(.)@		
Em:			Es is <u>OK</u>		
Geräusch	Mehrstimmiges Gelächter				

TC:	1:30	1:31	1:32	1:33	1:34
Sm:	° Nein nein nein °				
Nm:			Alles in Ihrn Rahmen.	Wie Sie scho selber gsagt ham,	
Em:	Nana,	s passt scho			
Geräusch					

TC:	1:35	1:36	1:37	1:38	1:39
Am:				@ E d i ? @	
Nm:	mehr wor net drin, ich gratuliere trotzdem.		Danke schön.		
Geräusch		°einzelnes Auflachen°		Applaus	

TC:	1:40	1:41	1:42	1:43	1:44
Em:		A Satz nur	Der Herr Schäfer-	Elmayer hat vorige	Woche gsagt
Geräusch	A p p l a u s				

TC:	1:45	1:46	1:47	1:48	1:49
					
Em:	wissens noch,	ich war der	Fels in der	Brandung und der Chachacha war um mich	
Geräusch					

TC:	1:50	1:51	1:52	1:53	1:54
					
Em:	herum, heit war i mehr	die Brandung @()@.	Heit hab i mi wohler gefühlt wirklich i, i hob olles gebn, ihr habts mich		
Nf:		@()@			
Geräusch					

TC:	1:55	1:56	1:57	1:58	1:59
					
Em:	richtig <u>angstacht</u> durch	die Kritik und vor allem durch die <u>katastrophale</u> Bewertung, ich hab gsagt ich <u>muss</u> mehr gebn,			
Bf:					@(1)@
Geräusch					

TC:	2:00	2:01	2:02	2:03	2:04
					
Em:	das war zu wenig.	Und die	Niki hat gsagt,	wenn ma heut net	anzahn krieg ma
Geräusch					

TC:	2:05	2:06	2:07	2:08	2:09
					
Sm:				@	(2) @
Nm:				@(2)@	
Em:	drei Einser, was ja in der Schule i nie		@ghobt hob@,	aber beim Tanzen	wars net guat.
Geräusch	Mehrstimmiges Gelächter				

TC:	2:10	2:11	2:12	2:13	2:14
					
Am:	Und eines stellt sich auch heraus, Harald Serafin wird immer mehr und mehr der Betriebsrat von euch merkt ihr des?				
Sm:	@ (1) @				
Em:	Najo es, na i glaub				
Geräusch					

TC:	2:15	2:16	2:17	2:18	2:19
					
Am:	Er setzt sich ein		Na was sogst jetzt?		
Sm:			@ (2) @		
Em:	na sich i net so,	er is mei	nächster Chef, na weil i wer bei ihm tanzen		
Geräusch					

TC:	2:20	2:21	2:22	2:23	2:24
					
Am:	See-	Seefestspiele	danke schön, jetzt schreit die Mirjam nach euch		
Sm:	@jederzeit@				
Em:	Mörbisch	schreit nach mir	danke schön.		Danke
Geräusch	A p p l a u s , G e j o h l e u n d P f i f f e				

TC:	2:25	2:26	2:27	2:28	
					
Am:	S o , b e v o r w i r ...				
Musik:	°Musik°				
Geräusch	A p p l a u s , G e j o h l e u n d P f i f f e				

9.1.3. Passage „Hans und Elke“

Passage (oder Sequenz):	Hans und Elke
Film (oder Video):	Dancing Stars: Folge 2, Staffel 2
Datum:	Datum Transkription: 1.5.07, Ausstrahlungsdatum: 17.3.06 (20.15. ORF 1)
Time Code:	0:00 – 1:44
Dauer:	1:44 min.
Transkription:	Marie-Luise Sobotka
Korrektur:	Aglaja Przyborski

Aufgrund von Platzmangel habe ich die Namen im Videoskript maskiert: hier die Auflösung:

Am: Alfons Haider (Moderator)
 Bf: Nicole Burns-Hansen (Jurorin)
 Ef: Elke Gehrsitz (Profitänzerin)
 Em: Thomas Schäfer- Elmayer (Juror)
 Hm: Hans-Georg Heinke (Kandidat) [Nachrichtensprecher]

TC:	0:00	0:01	0:02	0:03	0:04
					
Am:	Herr Elmayer, wie hat das f- für Sie ausgesehn?				
Em:				sehr	athletisch, es war
Geräusch					

TC:	0:05	0:06	0:07	0:08	0:09
					
Em:	nicht so dass daß der Rumba so durch den ganzen Körper durch sich gezogen hat, sondern				mehr so <u>Power</u> rum-
Geräusch					

TC:	0:10	0:11	0:12	0:13	0:14
					
Em:	ba (.)	@und@ daher nicht so ganz diese Ku-			banische
Hm:		@(.)@			
Geräusch					

TC:	0:15	0:16	0:17	0:18	0:19
					
Em:	Charakter drinnen wie es eigentlich sein sollte, (.) aber natürlich (.) glaub ich Sie				
Geräusch:					

TC:	0:20	0:21	0:22	0:23	0:24
					
Em:	sind mehr Standard	Tänze- Typ	und deshalb is das halt etwas fremd		
Geräusch:					

TC:	0:25	0:26	0:27	0:28	0:29
					
Em:	und	war an sich	wunderbar getanzt	und sehr schön	aber da fehlt halt
Geräusch:					

TC:	0:30	0:31	0:32	0:33	0:34
					
Em:	so dieser Rumba- Charakter für mich (im Engeren).				
Hm:		Ja	wenn ein	älterer Galan	
Geräusch:					

TC:	0:35	0:36	0:37	0:38	0:39
					
Hm:	ein Latin- Lover einer sehr jungen Dame nachgeht und den Hof macht, dann				
Geräusch:					

TC:	0:40	0:41	0:42	0:43	0:44
					
Hm:	i s d e r G r a t z w i s c h e n b l a m i e r n u n d i m p o n i e r n s c h m a l				
Geräusch					

TC:	0:45	0:46	0:47	0:48	0:49
					
Ef:	H a s t a b e r g u t g m a c h t () (.) n a e r w a r s c h o b r a v				
Am:		@also@			
Hm:	Na?				
Geräusch	A p p l a u s , P f i f f e u n d G e j o h l e				

TC:	0:50	0:51	0:52	0:53	0:54
					
Geräusch	A p p l a u s , P f i f f e u n d G e j o h l e				

TC:	0:55	0:56	0:57	0:58	0:59
					
Am:		Nicole?			
Geräusch	A p p l a u s , P f i f f e u n d G e j o h l e				

TC:	1:00	1:01	1:02	1:03	1:04
					
Bf:		Ja die	die guten	Nachrichten sind,	dass die Geschichte
Geräusch	A p p l a u s				

TC:	1:05	1:06	1:07	1:08	1:09
Bf:	die ihr zwei erzählt habt, war sehr schön und und die konnte man gut lesen. Die etwas schlechtere				
Geräusch					

TC:	1:10	1:11	1:12	1:13	1:14
Bf:	Nachricht ist dass es noch ein bisschen steif noch war für mich und				
Geräusch					

TC:	1:15	1:16	1:17	1:18	1:19
Bf:	Es braucht im Rumba Hüftbewegungen und der Oberkörper muss sich auch ein bisschen bewegen				
Geräusch					

TC:	1:20	1:21	1:22	1:23	1:24
Bf:	Das da müssen Sie nochn bisschen dran üben hm?				
Ef:			°mach ma°	Mit ein bisschen üben	is gut
Am:			Das is eine Kleinigkeit	hm?	Das is ein bisschen
Geräusch					

TC:	1:25	1:26	1:27	1:28	1:29
Ef:				@ (2) @	
Am:	üben is eine Kleinich	keit			ja
Hm:		Ein bisschen üben	und eine künstliche	Hüfte (.)	kein Problem.
Geräusch	Mehrstimmiges Gelächter				

TC:	1:30	1:31	1:32	1:33	1:34
					
Am:	Ah so groß is dei Gage, dass si des @ausgeht@? Weil künstliche Hüfte, wir redn nicht über Geld um Gottes				
Hm:				Wa::: i was net	@(1)@
Geräusch					

TC:	1:35	1:36	1:37	1:38	1:39
					
Am:	Willn. Gut, ich dank euch ihr habts draußen bissl verdient Entspannung. Ein Galan				
Geräusch					A p p l a u s

TC:	1:40	1:41	1:42	1:43	1:44
					
Am:	meine Damen und Herrn, Hans-Georg Heinke und Elke Gehrsitz				
Geräusch	A p p l a u s u n d G e j o h l e				

9.1.4. Passage „Nicole und Balasz“

Passage (oder Sequenz):	Nicole und Balasz
DVD:	Dancing Stars: Folge 4, Staffel 2 [Kapitel 3 auf DVD]
Datum:	Datum Transkription: 23.12.08, Ausstrahlungsdatum: 2006 (20.15. ORF 1)
Time Code:	0:00 – 1:24
Dauer:	1: 24 min
Transkription:	Marie-Luise Sobotka
Korrektur:	Aglaja Przyborski

Aufgrund von Platzmangel habe ich die Namen im Videoskript maskiert: hier die Auflösung:

- Am: Alfons Haider (Moderator)
- Bf: Nicole Burns-Hansen (Jurorin)
- Bm: Balasz Ekker (Profitänzer) [ein „feuriger“ Ungar]
- Em: Thomas Schäfer- Elmayer (Juror)
- Nf: Nicole Beutler (Kandidatin) [Schauspielerin]

[Bm: es ist sehr wichtig, Frauen kurz und hart an der Leine zu halten...]

TC:	0:00	0:01	0:02	0:03	0:04
					
Nf:	@	()	@		
Am:	Thomas	Schäfer-Elmayer wie	wie	finden Sie des	auch so?
Em:				Ich ich ich	hab nix davon ge-
Geräusch					

TC:	0:05	0:06	0:07	0:08	0:09
					
Em:	merkt dass sie so kurz gehalten wurde weil er hat sie ja völlig frei tanzen lassen und sie hat das ganz wunderbar gemacht				

TC:	0:10	0:11	0:12	0:13	0:14
					
Em:	nämlich das is ja das Schwierige wenn man nicht so eng von einem Profi geführt wird				

TC:	0:15	0:16	0:17	0:18	0:19
					
Nf:	Ich hab am Dienstag				
Em:	dann trotzdem das so rüberzubringen das war wirklich toll.				

TC:	0:20	0:21	0:22	0:23	0:24
					
Bm:	j a a				
Nf:	noch gesagt	das schaff	ich nicht!	Stimmt's?	
Geräusch					

TC:	0:25	0:26	0:27	0:28	0:29
					
Nf:	@ h a @				
Bm:	Das sagt sie	immer	@aber@ das sieht sie	selbst am Freitag-	abend da kann sie es
Am:				@hahaha@	Die
Geräusch	G e l ä c h t e r				

TC:	0:30	0:31	0:32	0:33	0:34
					
Nf:	@ (1) @				
Am:	Geschichte	kennen wir scho,	Nicole		
Bf:			Also erstens	mal würde ich	sagen dass ihr sehr

TC:	0:35	0:36	0:37	0:38	0:39	
						
Bm:					So is es	so is es
Bf:	glücklich und froh	sein <u>dürft</u> dass ihr	zu diesem <u>Song</u>	tanzen dürftet weil	also für mich	
Geräusch						

TC:	0:40	0:41	0:42	0:43	0:44
					
Bf:	außer dem	normalen	ähm Spanish Gipsy	Espana Cani ⁵¹	ist die Carmina

TC:	0:45	0:46	0:47	0:48	0:49
					
Bf:	Burana der beste Paso	Doble die Musik.	Aber zugleich ist es	auch sehr schwierig	weil diese Musik ist
Geräusch					

TC:	0:50	0:51	0:52	0:53	0:54
					
Bf:	sehr powerful	und da muss ma	schon gut dazu	tanzen können. Und	ihr hab das gemacht
Geräusch					

TC:	0:55	0:56	0:57	0:58	0:59
					
Nf:	°Danke schön°				
Bf:	mit Spannung war	sensationell.	Wirklich toll		
Am:				also	Da kann ma nur sagen
Geräusch	A p p l a u s u n d G e s c h r e i				

TC:	1:00	1:01	1:02	1:03	1:04
					
Am:				tänzerisch	tänzerisch
Geräusch	A p p l a u s u n d			G e s c h r e i	

⁵¹ Spanischer Zigeunertanz

TC:	1:05	1:06	1:07	1:08	1:09
					
Am:	tänzerisch auf jeden	Fall gepunktet die	Beiden. Der Balasz	wird mit der österreichi	-schen Frauenbewe-
Geräusch	A	p	p	l	a
			u	s	

TC:	1:10	1:11	1:12	1:13	1:14
					
Bm:				S c h a u m a m a l	
Am:	gung a bissl Proble	-me haben in den nä	-chsten Tagen ffff aber	das überlebt er schon.	Danke Nicole und
Geräusch					

TC:	1:15	1:16	1:17	1:18	1:19
					
Am:	danke Balasz Ekker				
Geräusch		A	p	p	l
			a	u	s
				u	n
				d	
				G	e
				s	c
				h	r
				e	i

TC:	1:20	1:21	1:22	1:23	1:24
					
Geräusch	A	p	p	l	a
			u	s	
				u	n
				d	
				G	e
				s	c
				h	r
				e	i

9.1.5. Passage „Simone und Alex“

Passage (oder Sequenz):	Simone und Alex
DVD:	Dancing Stars: Folge 5, Staffel 2 [Kapitel 21 auf DVD]
Datum:	Datum Transkription: 23.12.08, Ausstrahlungsdatum: 2006 (20.15. ORF 1)
Time Code:	0:00 – 1:59
Dauer:	1: 59 min.
Transkription:	Marie-Luise Sobotka
Korrektur:	Aglaja Przyborski

Aufgrund von Platzmangel habe ich die Namen im Videoskript maskiert: hier die Auflösung:

Am: Alfons Haider (Moderator)
 Alm: Alexander Kreissl (Profitänzer)
 Nm: Hannes Nedbal (Juror)
 Sf: Simone Stelzer (Kandidatin) [Schlagersängerin]
 Sm: Harald Serafin (Juror)

Am: es gab das Gerücht daß du [Simone] dich mehr gefreut hast mit diesem Kleid zu tanzen als mit ihm [Alex]. Stimmt das?

Alm: @hähähä@

Sf: also eigentlich wenn ich ehrlich bin

TC:	0:00	0:01	0:02	0:03	0:04
					
Sf:	Hab ich das Kleid heut	goa net für dich ange-	zogen @(.)@ sondern	fürn Herrn Serafin	hab ich dieses Kleid
Geräusch					

TC:	0:05	0:06	0:07	0:08	0:09
					
Am:	Nein nein <u>nein</u> nein nein nein nein				
Sf:	angezogen	@ha@	Weil er ja so	gern	
Geräusch	P f i f f e , A p p l a u s u n d G e s c h r e i				

TC:	0:10	0:11	0:12	0:13	0:14
					
Am:				@hehe@	und zufällig
Sm:	nicht				
Sf:					weil
Geräusch	P f i f f e , A p p l a u s u n d G e s c h r e i				

TC:	0:15	0:16	0:17	0:18	0:19
					
Sf:	Er ja so gern	so gern solche	Sochn sieht ge?	@(1)@	Hat er ja gesagt
Am:					zufällig hat der
Geräusch	A	p	p	l	a u s

TC:	0:20	0:21	0:22	0:23	0:24
					
Sm:	((trinkt)) @ (.) @ ((hustet))				
Am:	Serafin auch jetzt das	Wort	zufällig		
Geräusch	A	p	p	l	a u s

TC:	0:25	0:26	0:27	0:28	0:29
					
Sm:	Mit dem Kleid würden	wir den ersten Preis	machen @ha@	Samba	is schwer
Sf:			@(1)@		
Geräusch				Auflachen	

TC:	0:30	0:31	0:32	0:33	0:34
					
Sf:	@(.)@				
Sm:	Also dein	Vorschlag ähm, die	äh Hügel gesehn	zu ham,	hab ich alle gesehn

TC:	0:35	0:36	0:37	0:38	0:39
					
Sf:	@tze@				
Sm:		Und @damit@	ist eigentlich alles	gesagt nicht wahr.	Es war sehr bra-
Geräusch	A u f l a c h e n				

TC:	0:40	0:41	0:42	0:43	0:44
					
Sm:	silianisch und dass es schwer is öh glaube ich weil ich nie den Samba getanz				
Geräusch					

TC:	0:45	0:46	0:47	0:48	0:49
					
Sm:	habe und ich glaube das kann der Nedbal der mein mein mein				
Geräusch	A u f l a c h e n				

TC:	0:50	0:51	0:52	0:53	0:54
					
Sm:	g r o ß e r B r u d e r i s t @ h a h a h a @ a l l e s b e s s e r				
Nm:	@ (.) @				
Geräusch	G e l ä c h t e r A p p l a u s				

TC:	0:55	0:56	0:57	0:58	0:59
					
Sm:	W a s s c h a u s t d u s o e r n s t ? W a r u m s c h a u s t d u s o e r n s t ?				
Geräusch	A p p l a u s				

TC:	1:00	1:01	1:02	1:03	1:04
					
Am:	Lieber Harald	ja schau der große Bruder hüft da wieder den na das			zeigt wieder n a
Sm:	Das war				
Geräusch	A p p l a u s				

TC:	1:05	1:06	1:07	1:08	1:09
					
Am:	bitte des is des @ Mobilhandy@ nein ah na der große				
Geräusch					

TC:	1:10	1:11	1:12	1:13	1:14
					
Am:	Bruder wird jetzt @antworten@ er hat nicht gelitten heute Hannes hat nicht gelitten heute				
Nm:					Na das
Sm:	@haha@				

TC:	1:15	1:16	1:17	1:18	1:19
					
Nm:	kommt erst @(.)@	Ah die	Choreographie war	an sich	zum Tanzen
Geräusch	Auflachen				

TC:	1:20	1:21	1:22	1:23	1:24
					
Sf:					@(.)@
Nm:	Rhythmusmäßig wars net bsonders gut, die Fußtechnik großteils in Ordnung				

TC:	1:25	1:26	1:27	1:28	1:29
					
Alm:	immer				
Nm:	Aber die ganze Sam	-ba war ma	bissl zu	ruppig.	Des woa net
Geräusch					

TC:	1:30	1:31	1:32	1:33	1:34
					
Nm:	Samba. Das ist ma zu wenig zu wenig				
Sf:	O h @ h a @				

TC:	1:35	1:36	1:37	1:38	1:39
					
Sm:	Das war Rumba oder?				
Sf:	Oh oh:::	@haha@			@(1)@
Geräusch	O h : : : , P f i f f				

TC:	1:40	1:41	1:42	1:43	1:44
					
Sf:	nein	es war eine	muss dazu sagen	eine ah dieses	Lied war auch nicht
Geräusch					

TC:	1:45	1:46	1:47	1:48	1:49
					
Sf:	ganz so einfach zu choreographieren muss ma auch dazu sagen aber ich glaub trotzdem				wir hams Beste raus-
Alm:	@ h a h a @				

TC:	1:50	1:51	1:52	1:53	1:54
					
Nm:	Choreographie war in Ordnung				
Sf:	gholt				
Am:	Simone Stelzer und Alex				
Geräusch	G e j o h l e u n d A p p l a u s				

TC:	1:55	1:56	1:57	1:58	1:59
					
Am:	K r e i s s l				
Geräusch:	A p p l a u s				

9.2. Abstract:

Ziel dieser Diplomarbeit ist die Rekonstruktion von Unterhaltungs- bzw. Humortypen eines sehr populären Fernseh-Formats („Dancing Stars“) aus den Bewertungssequenzen der Show mittels Bildanalysen und Textinterpretation. Die Studie ist nach den Prinzipien der Dokumentarischen Methode nach Ralf Bohnsack verfasst. Zur Typenerstellung war es notwendig, die (noch kaum erprobte) Dokumentarische Videointerpretation zu erschließen.

Drei Typen der Unterhaltungs- bzw. Humorgenerierung wurden rekonstruiert: Verweise auf Geschlechterbeziehungen, Selbst- und Fremdcharakterisierungen. Diese drei Typen umfassen weitere zwölf Varianten.

Die Arbeit liefert einen detaillierten Überblick zur Tanzshow „Dancing Stars“: Sendungsablauf, Entwicklung und internationale Verbreitung des Formats, Ähnlichkeiten und Unterschiede zu anderen Casting- Formaten, Daten zur analysierten zweiten Staffel der Sendung (Sendeplatz, Einschaltquoten, Mitwirkende), Daten zur Berichterstattung über die Show und einen Abriss zum Thema Gesellschaftstanz.

Des Weiteren wird unter den theoretischen Grundlagen die Dokumentarische Methode und die dokumentarische Bild- sowie Videointerpretation beschrieben. Um in die Methode eintauchen zu können wurde je eine exemplarische Video- und Bildinterpretation zur Orientierung in die Arbeit aufgenommen, bevor die Ergebnisse der Studie präsentiert werden.

9.3. Lebenslauf:

Marie-Luise Sobotka

Kulinarik Gastronomie und Frischküche Gmbh	Seit Juli 2007
Beginn des Studiums der Germanistik an der Universität Wien	Oktober 2006
Praktikum Pro7 Austria	Februar 2006
Fa. Medi-Log	Juni 2005 bis Dezember 2008
Studium der Politikwissenschaft an der Universität Wien	Oktober 2005 bis Oktober 2006
Abschluss des Studiums der Theater-, Film- und Medienwissenschaft	Juni 2005
Beginn des Studiums an der Universität Wien: Publizistik- und Kommunikationswissenschaft; Theater-, Film- und Medienwissenschaft	März 2001
Oberstufenrealgymnasium Heglgasse	1998 bis 2000
Rudolf Steiner Schule	1986 bis 1998
Geboren in Wien	29. Juli 1980