

3. Was sehen Sie denn? Audioguides

Das folgende Kapitel beschäftigt sich mit einer neuen Textsorte, den Audioguides.¹ Sie ähneln den Reiseführern (Kap. 2) insofern, als sie ebenfalls konstatierend-assertierend Wissen bereitstellen, das sich auf bestimmte, kulturell als relevant gesetzte Objekte bezieht. Damit können auch die Audioguides der Orientierung im Kulturraum dienen (vgl. dazu genauer Fandrych / Thurmair 2010). Die Merkmale der Kommunikationssituation, die Textstruktur und damit auch die sprachlichen Charakteristika unterscheiden die Audioguides jedoch deutlich von anderen Textsorten in diesem Umfeld.

3.1 Kommunikationssituation

3.1.1 Audioguides als Texte der Kunstkommunikation

Audioguides sind sehr stark kontextgebundene Texte. Thematisch und funktionell gehören diese Texte in den Bereich der Kunstkommunikation, darunter kann man – so Hausendorf (2006) – Kommunikation durch und mit Kunst verstehen, die aber ohne Kommunikation über Kunst kaum möglich ist. Die Sprache der Kunstkommunikation ist nicht nur eine bestimmte Fachsprache, sondern sie hat spezifische Kennzeichen in der und durch die Praxis des Sprechens oder Schreibens über Kunst. Damit wird Kommunikation durch und mit Kunstwerken vollzogen und gleichzeitig ermöglicht (Hausendorf 2006).

Kunstkommunikation ist nur durch den Bezug zu einem Kunstwerk als solche möglich, findet also immer im Zusammenhang mit der Rezeption von Kunstereignissen statt. Dabei ist die zeitliche Relation zwischen dem kommunikativen Handeln und der Rezeption des Kunstereignisses von Bedeutung: Hausendorf (2005) hebt – als riskante und somit schwierige Kommunikationspraxis – besonders die Anschlusskommunikation hervor (also das Sprechen über ein Kunstereignis nach dessen Rezeption), es lässt sich aber auch eine „Vorkommunikation“ bestimmen (z.B. die Lektüre eines Führers vor einem Opernbesuch oder des Ausstellungskatalogs zur Vorbereitung auf den Besuch einer Ausstellung) und eine simultane Kommunikation: dies ist der Fall z.B. bei Kunstführungen und eben auch bei den Audioguide-Führungen (die ja einen ‚lebenden‘ Führer ersetzen sollen). Die Audioguides sind so konzipiert, dass die Rezeption durch den Hörer simultan zur Rezeption des Kunstereignisses stattfinden sollte. Sie sind im Allgemeinen technisch so gestaltet, dass es möglich ist, unabhängig von der institutionell vorgesehenen Abfolge (z.B. der Anordnung von Bildern in einem Museum) zu jedem Kunstwerk einfach den dazu gehörenden entsprechenden Teiltext zu finden.² Audioguides sind also (wie alle Formen der Kunstkommunikation) durch eine enge Beziehung zwischen Kunstwerk und Text gekennzeichnet. Der Text konstituiert sich durch diesen Bezug.

¹ Andere Bezeichnungen für diese Textsorte sind Audioführer / Audio-Führer bzw. Audio-Führungen. Der von uns gewählte Begriff Audioguide ist nach einer Recherche in zahlreichen Museen im deutschsprachigen Raum der mit Abstand am häufigsten verwendete; im www dominiert die Schreibung Audio-Guide, auf deutschen Seiten allerdings die Form ohne Bindestrich.

² Dabei ist zu beachten, dass Audioguides oft nur bestimmte Werke besprechen; auf die Kriterien für die Auswahl können wir hier nicht eingehen.

Kunstkommunikation kann professionalisiert auftreten mit institutionalisierten Routinen und Ablaufmustern (Kunstführung, Katalog zur Ausstellung und eben auch Audioguides), aber auch als zufällig-okkasionelle Alltagspraxis (das Gespräch in der Pause, beim gemeinsamen Besuch einer Ausstellung etc.) (Hausendorf 2006, 71). Die Autoren der Audioguides sind Kunst-Experten, deshalb ist von einer Wissensasymmetrie, einem Wissensgefälle zwischen Produzenten und Rezipienten auszugehen.

3.1.2 Rezeptionssituation

Audioguides gehören zu den mündlich realisierten schriftkonstituierten Textsorten (Gutenberg 2000), es handelt sich um Texte, die in der Regel vorformuliert wurden (meist von einem Experten / einer Expertin) und von einem Sprecher / einer Sprecherin mündlich realisiert werden. Zu diesen Textsorten gehören auch Rundfunk- und Fernsehnachrichten, Hörfunksendungen (wie etwa das Feature), gelesene Off-Texte in Fernsehbeiträgen, liturgische Lesungen, die abgelesenen performativen Sprechakte von Richtern und Notaren, politische Erklärungen auf internationalem Parkett (Gutenberg 2000, 576) und gegebenenfalls³ auch Vorträge, Vorlesungen, Reden oder Predigten. Die Tatsache, dass es sich bei den genannten Textsorten um vorformulierte Texte handelt, hat zur Folge, dass Kennzeichen der Mündlichkeit nicht bzw. kaum auftreten (für die Audioguides siehe aber 3.4.7).

Als ein unterscheidendes Kriterium innerhalb dieser mündlich realisierten schriftkonstituierten Textsorten ist die Frage der Simultaneität von mündlicher Realisierung und Rezeption zu beachten, die in den meisten oben genannten Fällen gegeben ist (außer etwa bei Hörfunksendungen und Off-Texten), und die Frage der Rezeptionsbedingungen.

Hier finden sich sehr spezifische Bedingungen für die Audioguide-Texte: Der Rezipient kann die Texte nur hörend rezipieren (und nur in einer spezifischen Situation, nämlich beim Besuch des entsprechenden Museums bzw. der Ausstellung) – er sollte dies idealerweise in engem Bezug mit der Rezeption des jeweiligen Kunstwerkes tun, auf das sich der Text bezieht. Die Audioguides sind als gesprochene Texte zwar flüchtig, durch die technischen Bedingungen der Konservierung aber vom Rezipienten unbegrenzt oft wiederholbar: Der Rezipient kann also die Bedingungen der Rezeption (wann, wie oft) selbst bestimmen – das unterscheidet diese Texte von den anderen oben genannten Texten.⁴

3.1.3 Rezeption von Hörtexten allgemein und speziell von Audioguides

Hörtexte sind im Allgemeinen flüchtig, das erschwert ihre Rezeption – gerade im Vergleich zu schriftlichen Texten – und macht sie wesentlich stärker kontextabhängig; Hörtexte sind deshalb in größerem Umfang als schriftliche Texte auf die Berücksichtigung

³ Bei diesen Textsorten gibt es unterschiedliche Varianten: vom fertig vorformulierten abgelesenen Text über den vorbereitet produzierten Text anhand eines ‚Stichwortzettels‘ bis hin zu gänzlich frei vorgetragenen Exemplaren (in den letzten beiden Fällen gehören die Textsorten dann in eine andere Klasse; vgl. Gutenberg 2000).

⁴ Natürlich kann man auch andere Hörereignisse konservieren (mitgeschnittene Reden, Vorlesungen etc.) und mehrfach rezipieren, wie das etwa für didaktische Zwecke gemacht wird, aber das ist nicht die typische Rezeptionsbedingung dieser Texte. Durch die leichtere digitale Verfügbarkeit von Hörtexten ist die mögliche Wiederholbarkeit allerdings ein Merkmal, das immer mehr Hörtexten zukommt: So können ja etwa Hörfunksendungen, vor allem Nachrichten, mittlerweile problemlos als Podcasts im MP3-Format gespeichert werden und sind damit ebenfalls jederzeit und unbegrenzt oft verfügbar.

des Rezeptions-Kontextes angewiesen.⁵ Wichtig für die gelungene Rezeption von Hörtexten ist, dass der Hörer eine Vorerwartung aufbaut, die ihm (top-down) bei der Erschließung hilft.⁶

Im Fall der Audioguides ist diese Hörerwartung durch den gesamten Kontext der Rezeption gegeben: Sie sind nur in einem spezifischen Kontext, nämlich beim Besuch etwa eines Museums zu rezipieren, man muss sich diese Texte (und die dazugehörigen technischen Geräte) in einem individuellen Akt beschaffen, es gibt Instruktionen für ihre Benutzung. Dieser spezifische situative Rezeptionskontext verbunden mit der internen Struktur der Texte (z.B. durch Nummern; s. 3.3) schaffen eine klare Vorerwartung: Der Rezipient bzw. die Rezipientin erwartet Informationen zu den ausgestellten Kunstwerken – nicht mehr und nicht weniger. Unter kommunikativem Aspekt ist diese spezifische Situation auch deshalb interessant, weil sich die für die Kunstkommunikation in anderen Fällen ausgesprochen zentrale Frage „Kunst oder nicht?“ hier erübrigt (was sie allerdings durch den Kontext ‚Museum‘ auch schon tut). Wenn es einen (möglicherweise didaktisch aufbereiteten) Audioguide-Text zu einem Objekt gibt, wird diesem der Status ‚Kunst‘ zugesprochen. Der „Kunstverdacht“ (Hausendorf 2006, 68) hat sich spätestens dann bestätigt. Der Hörer einer Audio-Führung hat also eine ganz spezifische Vorerwartung, die auf seiner Vor-Kennntnis eines Textmusters ‚Kunstführung‘ beruht: Er kennt das Thema des Textes (die entsprechenden Kunstwerke und die Struktur), er hat im Allgemeinen eine Vorstellung davon, welche sprachlichen Handlungen ihn erwarten, er hat Erwartungen hinsichtlich des verwendeten Wortschatzes usw. Damit wird also alles verfügbare Vorwissen auf den unterschiedlichsten Ebenen aktiviert. All dies erleichtert die Rezeption dieses Hörtextes.

Was generell das Hören betrifft, so wird vor allem in (fremdsprachen)didaktischer Sicht die Annahme vertreten, dass es verschiedene Hörstile (oder besser: Hörstrategien) gibt, nämlich das globale Hörverstehen (gemeint ist ein ‚Hineinhören‘, ein generelles Verstehen der Hörsituation, des Themas, von Schlüsselbegriffen; manchmal auch als extensives oder kursorisches Hören bezeichnet), das selektive Hörverstehen (Konzentration auf ausgewählte Informationen) und das detaillierte Hörverstehen (Verstehen im Detail, manchmal auch als intensives oder totales Hören bezeichnet; vgl. dazu Dahlhaus 1994, Eggers 1996, Solmecke 1996, 2001). Für die Audioguides ist in diesem Zusammenhang – auch in Anbetracht der Intentionen und der Verstehensabsicht des Rezipienten – davon auszugehen, dass diese Texte im Allgemeinen detailliert verstanden werden sollen, wobei wir annehmen, dass dies nicht für den gesamten Audioguide-Text gilt; hier geht jeder Hörer als Besucher eines Kunstereignisses möglicherweise selektiv vor, innerhalb der gewählten Teiltexthe ist aber detailliertes Verstehen vom Produzenten intendiert und wohl auch von den Rezipienten angestrebt.

⁵ Dies gilt übrigens auch für die Produktion: Texte, die produziert werden, um mündlich vorgetragen und nur hörend rezipiert zu werden, sollten im Idealfall auf diese Rezeptionsbedingungen Rücksicht nehmen (was sich z.B. in der syntaktischen Struktur niederschlagen kann).

⁶ Dies ist ein häufig auftretendes Problem beim Einsatz von Hörtexten in sprachdidaktischer Absicht: Die Lernenden haben keine spezifische oder gar individuelle Hörerwartung, was gerade die Rezeption von (fremdsprachlichen) Hörtexten in hohem Maße erschwert.

3.2 Textfunktion

Hinsichtlich der Textfunktion der Audioguides müssen verschiedene Aspekte berücksichtigt werden. Zunächst einmal sind diese Texte in einen größeren Kontext der „Führer“ zu stellen. Führer sind Datensammlungen für bestimmte Gebiete: z.B. Opernführer (vgl. dazu Thurmair im Dr. b), Kunstführer, Reiseführer (vgl. Kap. 2), Restaurantführer, Campingführer etc. In diesen finden sich systematisiert Informationen zu den jeweiligen Themen; von daher handelt es sich um informative Texte, die konstatierend-assertierend Wissen bereitstellen. Spezifischer für die Führer aus dem Bereich der Kunst kommt u.E. allerdings neben der Wissensbereitstellung auch die Intention hinzu, durch die gezielt ausgewählten Informationen, durch das als relevant gesetzte Wissen und durch die Kommunikation über das Kunstwerk die Rezeption von Kunst und die ‚Kommunikation‘ mit dem Kunstwerk zu erleichtern, zu steuern, und vielleicht sogar zu optimieren. In diesem Sinne ist die Intention der Audioguides grundsätzlich auch eine didaktische. Didaktisch sind insbesondere solche Wissensbestandteile, die über das hinausgehen, was unmittelbar für die Rezeptionssituation notwendig ist, also etwa kunsthistorische Einordnungen, Parallelen, Traditionen, die das Kunstwerk bzw. den kunsthistorischen Diskurs um das Kunstwerk herum einordnen.

Natürlich müssen in Audioguides andererseits bestimmte Wissensbestände von Hörern antizipierend vorausgesetzt werden, die wesentlich auch durch die Sozialisation und kulturelle Tradition geprägt sind und es muss auf spezifische Rezeptionserwartungen und Relevantsetzungen von bestimmtem Wissen Bezug genommen werden, die u.a. von kulturellen Traditionen sowie Betrachtungs- und Interpretationstraditionen abhängen.

Kunstkommunikation besteht grundsätzlich – so Hausendorf (2005, 2006) – aus folgenden Teilhandlungen mit ihren je spezifischen Funktionen: Beschreiben (Was gibt es zu sehen, hören, tasten...?), Deuten (Was steckt dahinter?), Erläutern (Was weiß man darüber?), Bewerten (Was ist davon zu halten?). Im Bereich der didaktischen Erscheinungsformen von Kunstkommunikation, wie etwa der Audio-Führungen, lassen sich diese Teilhandlungen in unterschiedlichem Maße feststellen; dabei könnte man durchaus dem Erläutern einen besonders gewichtigen Stellenwert zuschreiben, da hier am stärksten auf fachgebundenes Wissen referiert wird, das gerade in diesen Texten mit ihrer didaktischen Intention vermittelt werden kann. Das Beschreiben wiederum ist hier verbunden mit einer mehr oder weniger expliziten „Hörerführung“, das heißt, die Bildbetrachtung des Hörers / der Hörerin wird geführt, die Aufmerksamkeit geleitet und fokussiert (s. dazu genauer 3.3.1); in dieser Hinsicht weisen die Audioguides, ähnlich wie die Besichtigungstexte der Reiseführer (vgl. 2.2.1.2), latent instruktive Anteile auf.

3.3 Textstruktur

Die Audioguide-Texte⁷ zeigen eine klare Struktur: Sie sind in Teiltexthe gegliedert, die sich auf ein je eigenes Kunstwerk beziehen. Durch eine eindeutige Zuordnung (meist

⁷ Die Audioguides unseres Korpus⁷, das 30 Texte umfasst, wurden uns in schriftlicher Version und in der Audio-Version von der Firma Antenna Audio (© 2001 Antenna Audio GmbH und Bayerische Staatsgemäldesammlungen) für die Analysen zur Verfügung gestellt. Auch hat uns die Firma das Recht zum Abdruck erteilt. Wir bedanken uns dafür sehr herzlich bei Frau Eva Wesemann.

Die Texte werden hier schriftlich wiedergegeben – sie entsprechen dem gesprochenen Text; der O-Ton in Beispiel (2) wurde von uns nachtranskribiert, er wird hier in orthographisch angepasster Form wiedergegeben.

tragen die Texte Nummern, die auch die jeweiligen Bilder tragen und auf die sie verweisen) und durch die technische Gestaltung ist es jedem Benutzer leicht möglich, unabhängig von der Anlage des gesamten Audioguide-Textes zu jeder Zeit den Teiltext zu einem bestimmten Kunstwerk zu rezipieren. Einige dieser Teiltexthe und ihre interne Struktur sollen im Folgenden genauer analysiert werden. Zunächst einige Beispiele:

(1) Max Liebermann, „Münchener Biergarten“⁸

[Biergartenatmosphäre, Schritte im Kies, Jahrmarktsmusik]

Kommen Sie doch näher, setzen Sie sich nieder auf ein Glas Bier! Oder wollen Sie noch ein wenig stehenbleiben und die Leute betrachten? Was sehen Sie denn? Ja, die Kinder hier vorne sind ganz vertieft; die beiden rechts spielen im Sand, ganz unter der Obhut ihrer Mutter mit grünem Sonnenschirm. Das Kind in rotem Kleid lässt sich etwas zu trinken geben, wohligh schließt es dabei die Augen. Beobachtet der Mann links neben dem Baum die kleine Szene? Auf jeden Fall ist er, anders als das trinkende Mädchen und seine Betreuerin, wohlhabend, so wie überhaupt in diesem Münchener Biergarten ganz unterschiedliche soziale Schichten vertreten sind. Sie alle vereint das eine: Das Bier, das als verbindendes Thema nicht unauffällig braun von Max Liebermann gemalt wurde, sondern in einer Mischung aus Dunkelviolett und Rot. So scheint es als Sprengsel auch weiter hinten im Bild auf.

Ja, hier bei einem Glas Bier lässt sich die Zeit gut vertreiben.

[Musik endet mit Schlusssakkord und mit Pause]

Liebermann hat immer wieder solche Biergarten- oder Restaurantszenen im Freien gemalt, aber dieses in den Jahren 1883/84 entstandene Bild bildet den meisterhaften Anfang dazu. In der großartigen Komposition dichtgedrängter Geselligkeit bleibt das Auge immer wieder hängen an einzelnen, individuell erfassten Figuren. Sie sind typisiert: Der wohlhabende Bürger, der einfache Soldat, die junge und die alte Frau. Auffallend ist, dass sie zum Teil recht flächig gemalt sind, obwohl sie ganz detailgetreu scheinen. Durch diesen teilweise wenig filigranen Farbauftrag werden wir, die neugierig sich nähernden Betrachter, wieder auf Distanz gebracht. So wird deutlich: Das ist nicht das Leben, sondern ein Bild, das das Leben zeigt. Wo das Gemälde einerseits mit seiner Vielfalt zum teilnehmenden Betrachten einlädt, da schafft es andererseits zusätzliche Barrieren durch den Baum im Vordergrund und die Schattengrenze vorn unten am Boden.

Innerhalb von Liebermanns Werk kommt diesem Bild eine ganz besondere Stellung zu: Denn einerseits zeigt es mit seiner sachlichen Detailtreue noch deutlich den Einfluss der alten Holländer, andererseits wird hier durch den lockeren Pinselduktus auch der zunehmende Einfluss der französischen Impressionisten, insbesondere Manets, deutlich. (Antenna Audio 2001, Nr. 281, Max Liebermann, „Münchener Biergarten“)

(2) Adolph von Menzel, „Prozession in Hofgastein“

Dieses von Licht durchflutete, von sommerlichem Treiben bestimmte Bild gehört nicht zu der Art von Gemälden, die Adolph Menzel zu Lebzeiten berühmt gemacht hatten. Seine Zeitgenossen kannten eher die großartigen Werke mit Darstellungen aus der preußischen Geschichte, allem voran Friedrichs des Großen. Diese kleinen, damals nicht für die Öffentlichkeit bestimmten Bilder sind es aber, die Menzel heute als Vorreiter des Impressionismus gelten lassen. Vor lauter Licht, aufgelockerter Farbe und Menschengewimmel erkennt man in der „Prozession in Hofgastein“ kaum, was sich eigentlich vor unseren Augen ereignet. Dr. Christoph Heilmann:⁹

⁸ Alle Bilder sind aufzurufen unter www.commons.wikimedia.org/wiki/Main_Page, am 12.7.2010 – mit Ausnahme des Bildes „Kirchenruine im Wald“ (Bsp. (3)), das unter folgender Adresse zu finden ist: www.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-tracesdusacre/popup02.html, am 12.7.2010.

⁹ Dr. Christoph Heilmann ist Kunstexperte; er war Referent der Neuen Pinakothek in München.

[Sprecherwechsel]

Auf diesem relativ kleinen Bild tatsächlich tut sich da sehr viel. Wenn man näher hinblickt, sieht man aber, dass diese Menschenansammlung sich teilt in zwei ganz verschiedene Welten. Auf der einen diese Prozession, die da so hinten aus dem Dorfkern kommen, diese Menschen dicht gedrängt folgen dieser Prozession, die schlussendlich dann in die Kirche tritt, die da auch ganz andeutungsweise rechts zu sehen ist, und im Vordergrund eben diese andere Ansammlung von Menschen, die eigentlich im Grunde wenig mit dieser Tradition mit anfangen können, also jedenfalls sich darüber erhaben fühlen, wie etwa dieser junge Mann, der also absichtlich hochmütig und mit hochgezogenen Augenbrauen, vermeint man fast zu sehen, über ein solches primitives Spektakel, wie er sicherlich denkt, eine solche unrationale Begebenheit wie eine solche kirchliche Prozession sich da erhaben fühlt und als Dandy sich äh gibt und ein schönes Bild eigentlich seiner Lebensform uns vermittelt.

Dann sind da sehr wohl auch Städter, die natürlich fromm und in die Kirche eingebunden sind und sehr wohl sich verneigen oder niederknien, um die vorübergehende Prozession mit dem Allerheiligsten auch zu würdigen. Dann ist da im Vordergrund finde ich das allerschönste Detail sind diese wirklich nach neuester Mode gekleideten Damen. Man hat so s Gefühl, die sind die Gattinnen von irgendwelchen Generalstäblern oder Hofdamen, die jetzt hier ihre Kur da absolvieren und eben wie gesagt also sich gegenseitig übertreffen auch in diesen Hutmoden, die damals ja sehr abwechslungsreich und fantasie reich ausgefallen sind.

(Antenna Audio 2001, Nr. 244, Adolph von Menzel, „Prozession in Hofgastein“)

(3) **Moritz von Schwind, „Der Besuch“**

Was machen die beiden jungen Frauen auf diesem Bild? Die eine, bekleidet mit Hut, Schal und Handschuhen, deutet auf einen Punkt auf der Landkarte, die an der Wand hängt. Die andere hält einen Brief in der Hand und betrachtet aufmerksam den von ihrer Freundin gezeigten Ort.

„Der Besuch“ heißt das Bild von Moritz von Schwind, doch der Titel trägt wenig zur Aufklärung des Geschehens in dem behaglichen Wohnzimmer bei, im Gegenteil. Er gibt uns das Rätsel auf, welche Geschichte hinter Brief und Karte versteckt sein mag. Was hat die Frau mit dem Hut vor: Ist sie soeben angekommen oder will sie auf Reisen gehen und jemanden treffen - vielleicht den Absender des Briefes?

[Beginn Musik: Cello, Klavier, Geige; Musik bis zum Ende]

Die dargestellte Szene vermittelt uns einen intimen Eindruck - die beiden Frauen sind im Profil zu sehen und scheinen sich unbeobachtet zu fühlen. Die ruhige Stimmung der Situation wird durch die gedämpften, vorwiegend warmen Farben verstärkt. Die mit Liebe zum Detail gemalte Kleidung der Frauen lässt erahnen, dass die reisefertige Dame aus der Stadt kommt, während die andere das Haus bewohnt. Es ist wahrscheinlich ein Forsthaus, im Bildhintergrund rechts ist ein Gewehr zu erkennen und ein alter Jägerhut. Das leise, kleine, um 1855 entstandene Werk gehört zu dem Zyklus der sogenannten Reisebilder, eine Art künstlerisches Tagebuch, das Moritz von Schwind ursprünglich nicht der Öffentlichkeit zugeordnet hatte. Die rund vierzig Reisebilder zeigen zum einen eine Phantasiewelt, die von Nymphen, Erdmännlein und Nixen bevölkert wird. Zum anderen sind - wie auf diesem Bild - Szenen aus dem realen Leben zu sehen. „Der Besuch“ wird daher der biedermeierlichen Genremalerei zugeordnet.

Typisch für diese ist das kleine Bildformat, auf dem eine volkstümliche Szene in einem engen Innenraum geschildert wird. Anklänge an die Romantik sind hier nur noch zu erahnen: In dem In-die-Ferne-Schweifen der Gedanken beim Betrachten der Landkarte.

(Antenna Audio 2001, Nr. 231, Moritz von Schwind, „Der Besuch“)

(4) **Caspar David Friedrich, „Kirchenruine im Wald“**

Auf diesem kleinen Bild zeigt uns Caspar David Friedrich keine grünende und blühende Natur. Überall sehen wir Zeichen des Verfalls, alles spricht von Vergänglichkeit: die hochaufragende Ruine, die an einen verfallenen Kirchenbau denken lässt - die umgestürzte, absterbende Eiche, die quer ins Bild ragt - die abgeschlagenen Baumstümpfe im Vordergrund. Eine niedrige Hütte aus roh zusammengezimmerten Brettern ist in das Ruinengemäuer hineingestellt und betont die einstige Größe des Bauwerks. Sie dient als Heuschober und bietet zwei Männern Unterschlupf, die sich davor ein kleines Feuerchen angezündet haben. Sie wirken wie gefangen in der Dunkelheit ihres Umfelds. Fast drohend ragt die Ruine über dieser Vordergrundszone auf.

Kein Blick öffnet sich in die Ferne, vielmehr ragt hinter der Ruine ein dichter Tannenwald wie eine geschlossene Wand auf. Die in den Himmel strebenden Tannenspitzen nehmen die schlanke Form der Ruinenarchitektur auf und lenken unseren Blick nach oben. Hier oben herrscht eine Helligkeit, von der nichts in die tiefverschattete Vordergrundzone zu dringen vermag. Die Sphäre des Himmels und die Sphäre der Menschen erscheinen so gänzlich voneinander getrennt. Unwillkürlich wechselt unser Blick zwischen dem schwachen Lichtschein des Feuers im Vordergrund und der lichten Himmelszone. Vielleicht wollte Caspar David Friedrich auf diese Weise die Größe Gottes im Vergleich zu den Menschen darstellen.

In seinem Werk finden sich häufig ähnliche Motive: Kirchen- und Klosterruinen, Grabmäler in waldiger Umgebung, oft in der Dämmerung, bei Nacht oder im Winter, umgeben von abgestorbenen oder kahlen Bäumen.

Eindeutiger als seine reinen Naturlandschaften vermitteln diese Bilder einen christlichen Symbolgehalt. Charakteristisch für Friedrich ist dabei, dass er den religiösen Inhalt nicht durch traditionelle biblische Szenen - wie die Kreuzigung oder Geburt Christi - ausdrückt, sondern durch die gebauten Überreste des christlichen Kultes, also durch Kreuze, Kirchen oder Klöster und durch eine symbolisch aufgeladene Natur.

(Antenna Audio 2001, Nr. 216, Caspar David Friedrich, „Kirchenruine im Wald“)

Die Teiltex te der Audioguides weisen unterschiedliche Textschritte auf, die aber immer im Zusammenhang mit der Grund-Intention zu sehen sind, nämlich die Rezeption des Kunstwerkes zu leiten, zu erleichtern und die ‚Kommunikation‘ mit dem Kunstwerk zu ermöglichen. Im Wesentlichen handelt es sich dabei um die beiden Textschritte ‚Bildbeschreibung‘ und ‚Kunsthistorische Information‘.

3.3.1 Bildbeschreibung

Ein obligatorischer Schritt in den Teiltex ten der Audioguides ist die Beschreibung des Kunstwerkes (in unserem Fall des Bildes), also ein deskriptiver Teiltex t. Beschreiben (und somit ein deskriptives Vertextungsmuster) ist ein wesentlicher Teil der Kunstkommunikation (genauer Hausendorf 2005, 2006) und gerade die Bildbeschreibung ist eine in unterschiedlichen Kontexten (literarisch, schulisch) gut entwickelte und viel beschriebene Textsorte. Nun ist zum Beschreiben an sich zweierlei zu bemerken: Zum einen gibt es kaum eine Bildbeschreibung in objektiver Form (man beschreibt bereits im Hinblick auf die Hörererwartung, nach Relevanz etc.; s. dazu Feilke 2005, Klotz 2005 und grundsätzlich zum Beschreiben auch Heinemann 2000a), in den meisten Fällen sind die deskriptiven Anteile deshalb mit anderen sprachlichen Handlungen verwoben (wie sie Hausendorf etwa im Deuten oder auch im Bewerten sieht; Klotz 2005 weist auf die Verbindung von Beschreiben und Erzählen bzw. Beschreiben und Argumentieren hin). Zum anderen ist die Funktion der Bildbeschreibung hier eine sehr spezifische. Im Unterschied zur Bildbeschreibung, wie sie z.B. in literarischen Texten erfolgt, die dem Leser ein Bild durch die Übersetzung in Sprache überhaupt anschaulich machen und vermitteln will,

handelt es sich bei den Audio-Führungen um eine Beschreibung angesichts dessen, dass der Rezipient das Beschriebene auch vor sich hat, also gleichzeitig mit der Beschreibung (als der verbal vermittelten Wahrnehmungserfahrung) selbst den Akt der Wahrnehmung erfährt. Eine derartige Beschreibung unter den Bedingungen der gleichzeitigen Rezeption ist angreifbar (Redder 2000, 77 nennt sie „witzlos“);¹⁰ sie ist in unseren Augen dann funktional, wenn das Sehen geschult werden soll, indem etwa der Hörer beim Vorgang des Betrachtens ‚geführt‘ wird, und / oder wenn – was beim Beschreiben in aller Regel mitschwingt – die Beschreibung ohnehin mit anderen sprachlichen Handlungen verwoben ist und insofern über das reine Beschreiben dessen, was objektiv zu sehen ist, hinausgeht, indem z.B. Erläuterungen und Deutungen angeboten werden, Gewichtungen vorgenommen werden und anderes mehr. Eine wichtige Rolle bei dieser spezifischen Art der Bildbeschreibung spielt die räumliche Orientierung (dazu s. 3.4.3). Neben den verschiedenen Mitteln der Raumorientierung werden in den (dominant) beschreibenden Schritten der Audioguides auch verschiedene Strategien der Bildbeschreibung angewandt.

In Textbeispiel (4) erfolgt die Beschreibung der Bildszene (1. Abschnitt, Z. 1-18) nicht aus neutraler oder distanzierter Beobachtersicht, vielmehr verbindet sich der beschreibende Sprecher mittels des Pronomens *wir* (s.u.) mit dem Betrachter: ... *zeigt uns Caspar David Friedrich, ... sehen wir*. Dies wird noch unterstützt durch andere sprachliche Mittel, wie z.B. das *hier* in *Die ... Tannenspitzen ... lenken unseren Blick nach oben. Hier oben herrscht eine Helligkeit ...* ((4), Z. 11-13), mit dem gleichsam für den Betrachter selbst eine Position im Bild benannt wird.

In Textbeispiel (3) (Abschnitte 1, 2, 3, Z. 1-22) ist die Beschreibung bereits mit der Deutung verbunden; dazu gehört auch, dass versucht wird, die Geschichte der dargestellten Personen zu rekonstruieren. Damit bekommt die Beschreibung eine zeitliche Dimension und das Beschreiben wird mit dem Erzählen verwoben, das deskriptive Vertextungsmuster mischt sich mit dem narrativen. Grammatisch ist das daran erkennbar, dass hier eine der wenigen Stellen ist, an denen sich der Tempusgebrauch ändert und das immer dominierende Präsens unterbrochen wird von einer Perfektform (*ist sie ... angekommen*; (3), Z. 8). Hinzu kommt hier eine Reihe sprachlicher Mittel, die den Deutungs- und Interpretationsprozess betreffen: Einmal werden Fragen formuliert, mit deren Hilfe beim Betrachter ein Deutungsprozess in Gang gesetzt werden soll: *Was machen die beiden jungen Frauen auf diesem Bild?* ((3), Z. 1) *Was hat die Frau mit dem Hut vor? Ist sie ... angekommen oder will sie ...?* ((3), Z. 8). Zum anderen finden sich hier epistemische sprachliche Mittel, die auch darauf hindeuten, dass der Beschreibende nur mögliche Interpretationen anbietet: *die dargestellte Szene vermittelt... einen intimen Eindruck; sie scheinen sich unbeobachtet zu fühlen; es ist wahrscheinlich ein Forsthaus*.

Das Textbeispiel (2) „Prozession in Hofgastein“ soll hier genauer besprochen werden: Es besteht aus zwei Teilen, einem ersten, der – neben beschreibenden Einsprengseln – vor allem kunsthistorische Information bietet, und einem durch Sprecherwechsel und O-Ton deutlich davon abgehobenen zweiten Teil, der in einem spontan-mündlich wirkenden Duktus das Bild beschreibend ‚zum Leben erweckt‘.

Im ersten Teilschritt werden neben der zentralen Einordnung und Erläuterung des Kunstwerkes (Textschritt ‚kunsthistorisch informieren‘) erste allgemeine Eindrücke geschildert, die man beim Betrachten des Bildes haben mag (*von Licht durchflutet; vor lauter Licht ... erkennt man kaum, was sich eigentlich vor unseren Augen ereignet*) ((2), Z. 5-

7). Hier werden die möglichen Rezeptionsprobleme des Betrachters, nämlich die relevanten Aspekte im Bild auch zu identifizieren, bereits angesprochen. Der Sprecher setzt sich dabei in die Situation eines Betrachters, der wenig mit dem Bild vertraut ist, und ‚nimmt den Hörer an die Hand‘, was sprachlich durch den Wechsel vom unpersönlich-allgemeinen *man* zum persönlicheren *unser* im letzten Satz des ersten Abschnitts signalisiert wird. So wird die „schwierige“ Rezeptionssituation bearbeitet, die für Kunstrezeption typisch ist: Perzeption und das Interpretieren von Kunstwerken erfordert eine besondere kognitiv-intellektuelle Anstrengung.

Die eigentliche Bildbeschreibung im zweiten Schritt (ab Z. 9) erfolgt in Bsp. (2) durch einen ‚Experten‘; er formuliert diese vollständig aus der Perspektive des Betrachters, dessen Blick gelenkt und spezifisch fokussiert wird. Einleitend wird dazu zunächst eine Art Handlungsangebot formuliert mit *wenn man näher hinblickt ...* Bei der Beschreibung des Bildes kann nun zur räumlichen Orientierung des Hörers und Betrachters im dreidimensionalen Raum deiktisch verwiesen werden, die Perspektive wird ja durch das Bild selbst festgelegt. Dies geschieht hier in der Kombination von nominalen Ausdrücken mit Objekt-Deiktika einerseits (etwa dem Artikel *dieser* wie in *diese Prozession, die ...; dieser junge Mann, der ...; diese wirklich nach neuester Mode gekleideten Damen*) und durch verschiedene lokale bzw. direktionale Adverbiale (*da so hinten, rechts, im Vordergrund*) andererseits. Deiktische Ausdrücke wie *dieser* oder *da* werden hier dazu eingesetzt, dem Hörer die Identifikation des jeweils fokussierten Objektes zu ermöglichen. Das deiktische Element ist als Suchanweisung für das zu fokussierende Objekt zu verstehen, das über das Bezugssubstantiv und weitere qualifizierende Attribute in seiner Intension näher charakterisiert wird (*diese Prozession, die da so hinten aus dem Dorfkern kommt; diese Menschen dicht gedrängt folgen dieser Prozession, die ...; in die Kirche tritt, die da auch ganz andeutungsweise rechts zu sehen ist*). Ökonomisch und funktional erfolgversprechend ist diese Art der Orientierung vor allem auch deswegen, weil die Suchdomäne durch den Bildrahmen begrenzt und somit überschaubar ist, die jeweils fokussierten Elemente vergleichsweise unverwechselbar sind. Die gehäufte Verwendung von deiktischen Elementen, nicht zuletzt von *da*, hat darüber hinaus die Funktion, das Bild in einer für mündliches Erzählen und Beschreiben typischen Weise ‚zum Leben zu erwecken‘.

Die Orientierung im Raum erfolgt wesentlich auch durch wechselnde Fokussierung von Vorder- und Hintergrund sowie der horizontalen (Links-Rechts-)Achse. Ermöglicht wird diese Verfahrensweise eben durch die Kommunikationssituation, d.h. die simultane Rezeption und Perzeption von Text und Bild – eine Bildbeschreibung, wie wir sie als klassische Schultextsorte finden, hätte einen wesentlich größeren Beschreibungsaufwand zu leisten und müsste viel fundamentaler beim Bildaufbau ansetzen, würde aber zentrale Elemente des lebendigen Beschreibens und Erzählens im gesprochenen Deutsch ausblenden.

Eingebettet in diese räumliche Beschreibung finden sich in (2) aber auch schon deutende und interpretierende Handlungen: ... *Ansammlung von Menschen, die ... wenig mit dieser Tradition anfangen können; Städte, die natürlich fromm und in die Kirche eingebunden sind*. An anderer Stelle erfolgt die Interpretation, insofern der Sprecher die Perspektive der dargestellten Person einnimmt und deren (natürlich nur vermutete) Gefühle oder Gedanken äußert (*ein solches primitives Spektakel, wie er sicherlich denkt ... sich da erhaben fühlt*).

In Textbeispiel (1) wiederum wird eine andere Strategie der Hörerführung angewandt, die sich möglicherweise im Rahmen dieser neuen Textsorte Audioguide entwickelt hat:

¹⁰ Diese Form findet sich ansonsten vor allem im schulischen Kontext als didaktische Handlungsweise.

Ein gleichsam aus dem Bild sprechender Text-Produzent, ein fiktiver Sprecher, der eine Perspektive ‚aus dem Bild heraus‘ annimmt, spricht den Rezipienten¹¹ direkt an – zunächst einmal, um ihn in die dargestellte Szene zu ‚ziehen‘ (*Setzen Sie sich auf ein Glas Bier!*); es wird ein Dialog inszeniert, der den Hörer mit Handlungsaufforderungen und -alternativen konfrontiert, die er natürlich real nicht hat (*oder wollen Sie noch ein wenig stehen bleiben und die Leute betrachten ...*). Dies ermöglicht eine wesentlich größere Direktheit (indem mit der in solchen Kontexten eher unüblichen direkten Anrede *Sie* operiert werden kann) und ein Spiel mit der (nicht gegebenen) Möglichkeit der echten Partizipation an der Situation. Wir haben es hier mit einer weiteren Bearbeitung der „schwierigen“ Rezeptionssituation bei der Kunstkommunikation zu tun: Die Inszenierung einer realen Situation und die Handlungsaufforderungen bzw. Fragen haben die Aufgabe, den Hörer einzubinden und zu aktivieren. Die einzig real mögliche Handlung des Hörers, das Betrachten und Interpretieren, wird nun weiter thematisiert, indem nämlich der fiktive Sprecher den Hörer in seiner Rezeption steuert (*Was sehen Sie denn?*). Die Orientierung erfolgt durch eine Mischung von rein ‚symbolischer‘ Beschreibung (hier spielen – vielfach nachgestellte – Attribute eine zentrale Rolle: *Mutter mit grünem Sonnenschirm, das Mädchen in rotem Kleid*) und räumlich-relationierender Identifikation (auch hier meist über Attribute: *die Kinder hier vorne; die beiden rechts; der Mann links* etc.). Wie bei den anderen Texten wird auch hier die rein objektive Beschreibung sukzessive mit Interpretationen und Deutungen angereichert; das beginnt beim *Kind im roten Kleid, das wohligh die Augen schließt*, wird dann im nächsten Satz fortgeführt, in dem der Betrachter durch eine direkte Frage selbst zu einer ersten Deutung eines Bilddetails aufgefordert wird (*Beobachtet der Mann links ... die kleine Szene?*). Dieser Satz dient als Überleitung zu einem Textabschnitt, der dann kompakter der Deutung und Erläuterung dient – interessanterweise wird auch diese Überleitung in Frageform geleistet, um den Hörer dazu anzuregen, auch die sich nun anschließende weitere Interpretation aktiv und interessiert nachzuvollziehen. Auch die Geräuschkulisse und die untermalende Musik, die an einen Jahrmarkt erinnert, unterstützen auditiv das Sich-Hinein-Versetzen in die auf dem Bild dargestellte Szene durch den Betrachter. Beendet wird dies durch eine Art zusammenfassende Kommentierung der dargestellten Szene durch den ersten Sprecher (*Ja, hier bei einem Glas Bier lässt sich die Zeit gut vertreiben; Z.12*). Gleichzeitig endet die Musik. Beides zusammen markiert eine deutliche Zäsur, nach der gleichsam die Perspektive aus dem Bild aufgegeben wird – der Sprecher verlässt das Bild. Im Folgenden wird dann im Wesentlichen kunsthistorische Information gegeben (*Liebermann hat immer wieder solche Biergarten- oder Restaurantszenen im Freien gemalt ...*) und damit ein neuer Textschritt eingeleitet.

3.3.2 Kunsthistorische Information

Ein weiterer Schritt, der – auf die eine oder andere Weise – in allen Teiltextrn der Audioguides auftaucht, ist kunsthistorische Information. Dies ist ein ganz wesentlicher Bestandteil, der auch von den Rezipienten erwartet wird. Er entspricht Hausendorfs „Erläutern“, also einer Antwort auf die Frage: Was weiß man über das Kunstwerk? Die pädagogisch-didaktische Intention dieser Texte macht einen solchen Schritt obligatorisch: Aspekte, die in diesem Schritt angesprochen und somit auch vermittelt werden, sind Informationen zum Maler (Lebensdaten, Entstehungsdaten des Werks, Biogra-

phisches etc.), Stellung des Werkes im Œuvre des Malers (z.B. *In seinem Werk finden sich häufig ähnliche Motive; nicht die Art von Gemälde, die Adolph Menzel zu Lebzeiten berührt gemacht hatten; ... gehört zu dem Zyklus der sogenannten Reisebilder; hat immer wieder solche Biergarten- oder Restaurantszenen ... gemalt*) und schließlich Stellung des Werks im kunsthistorischen Kontext (z.B. in (1) *zeigt... noch deutlich den Einfluss der alten Holländer, andererseits wird hier ... der zunehmende Einfluss der französischen Impressionisten, insbesondere Manets, deutlich* oder *.. wird daher der biedermeierlichen Genremalerei zugeordnet*).

Die beiden Textschritte ‚Beschreiben‘ und ‚kunsthistorisch Informieren‘ werden in den einzelnen Texten zum Teil deutlich getrennt – in (2) etwa durch die sprachliche Gestaltung (unterschiedliche Sprecher, mehr bzw. keine Kennzeichen von Mündlichkeit), in (1) auch durch die Musik – bisweilen aber auch ineinander verwoben. Setzt man die beiden genannten Hauptschritte der Audioguide-Texte mit Hausendorfs (2005, 2006) typischen Teilhandlungen der Kunstkommunikation in Beziehung, so erscheinen also im Wesentlichen das Beschreiben (verbunden z.T. mit Deuten) und das Erläutern als Information über und Vermittlung von fachgebundenem Wissen. Die Teilhandlung ‚Bewerten‘ lässt sich in den Audioguides nur in ausgesprochen geringem Umfang nachweisen.¹²

3.4 Textsortenspezifische sprachliche Merkmale

3.4.1 Adressatenbezug: Pronomen *wir*

Wie schon erwähnt, sehen wir bei den Audioguides – im Unterschied zu anderen verwandten Textsorten – eine deutliche didaktische Intention. Diese lässt sich sprachlich festmachen an verschiedenen Formen, die einen direkten Adressatenbezug herstellen. Dazu gehört zum einen die Verwendung des Pronomens *wir* (*wir sehen...*). Dieses Pronomen kann als gruppenkonstituierend bezeichnet werden (vgl. Hoffmann 1997, 319); wobei sich selbst hier im Kontext der Audioguides unterschiedliche Verweis-Gruppen konstituieren lassen: Zum einen kann sich der Text-Produzent mit einem *wir* in die Gruppe der Fachleute einordnen. Explizit wäre das mit einer Äußerung wie *... ordnen wir dieses Werk der Genremalerei zu*; naheliegender ist diese Interpretation auch bei *Ein Bild von Franz von Lenbach, wie wir es eigentlich nicht von ihm kennen* und implizit zu erschließen ist eine derartig konstituierte Gruppe der Experten bei einer Äußerung wie *In dieser Darstellungsweise erinnert er [uns (, die wir Bescheid wissen)] an den französischen Bauernmaler Jean François Millet...*

Häufiger allerdings wird mit dem *wir* eine Gruppe aus Sprecher und Angesprochenem konstituiert (und somit explizit Adressatenbezug hergestellt); z.B. in (4): *zeigt uns..., sehen wir...*; in (1) wird sogar explizit die Gruppe benannt: *wir, die neugierig sich nähernden Betrachter*. Dieses den Adressaten einbeziehende *wir* kann man mit Thim-Mabrey (2005, 31) als ein didaktisches *wir* bezeichnen; es passt in seiner Verwendung gut zur angenommenen didaktischen Grund-Intention der Audioguides. Dabei kann dieses *wir* strategisch eingesetzt werden, um Sprecher und Adressaten als distanzierte Betrachter zu bezeichnen (wie in den oben angeführten Beispielen) oder – wie im nächsten Textbeispiel (5) – beide auch im Bild zu positionieren (dann möglicherweise sogar die abgebildeten Personen wiederum einschließend):

¹¹ „Rezipient“ hier tatsächlich verstanden in doppeltem Sinne: Rezipient des Kunstwerkes und Rezipient des Textes.

¹² Vgl. zum Deuten, Interpretieren und Bewerten in den Audioguides genauer Fandrych / Thurmair (2010).

(5) Zu Franz von Lenbach, „Dorfstraße von Aresing“

Es [das Bild] zeigt die Dorfstraße des kleinen bayerischen Örtchens Aresing in hellem Sonnenschein. Der Schlagschatten des uns entgegenkommenden Bauern lässt darauf schließen, dass Mittagszeit ist. Von Aresing sind nur einige wenige Häuser zu sehen, die Straße verläuft in die freie Landschaft, wir befinden uns wohl am Dorfausgang.

(Antenna Audio 2001, Nr. 251, Franz von Lenbach, „Dorfstraße von Aresing“; unsere Hervorhebung, CF/MT)

3.4.2 Adressatenbezug: Fragen

Ein weiteres, stark adressatenbezogenes sprachliches Mittel sind Fragen; diese werden hier in den Audioguide-Texten eingesetzt, um den Adressaten direkt anzusprechen wie in (6), z.T. wie aus dem Bild heraus (vgl. (7), hier in Verbindung mit einer Aufforderung):

(6) Was machen die beiden jungen Frauen auf diesem Bild? ... Was hat die Frau mit Hut vor: Ist sie soeben angekommen oder will sie auf Reisen gehen und jemanden treffen – vielleicht den Absender des Briefes?

(7) Kommen Sie doch näher, setzen Sie sich nieder auf ein Glas Bier! Oder wollen Sie noch ein wenig stehenbleiben und die Leute betrachten? Was sehen Sie denn?¹³

Fragen wie diese sind nicht nur ein Zeichen für expliziten Adressatenbezug, sie unterstützen hier auch die didaktische Intention der Texte; mit diesen Fragen, die nicht zentral das Nicht-Wissen des Sprechers thematisieren, soll vor allem der Rezipient angeregt werden, seine Wissensstruktur zu ergänzen und die Antwort auf die gestellte Frage zu suchen. Insofern sind diese Fragen in didaktischer Absicht eingesetzt.

Der deutliche Adressatenbezug in diesen Texten könnte schließlich auch darauf zurückzuführen sein, dass es sich hier um mündlich realisierte, nur hörend rezipierte Texte handelt, die den Adressaten deshalb stärker mit einbeziehen, als das bei schriftlichen Texten der Fall wäre.

3.4.3 Räumliche Orientierung

Eine wichtige Rolle bei den Bildbeschreibungen der Audio-Führungen spielt die Raumorientierung. Aufgrund der spezifischen Rezeptionssituation sind die Raumorientierung und die Möglichkeit des Verweisens im Raum relativ komplex. Einmal kann auf verschiedene Aspekte im dreidimensionalen Raum, der im Bild dargestellt wird, Bezug genommen werden, zum anderen bzw. gleichzeitig aber auch auf die zweidimensionale Fläche des Bildes (*oben, unten, links, rechts*). Einige Beispiele für Verweise, die sich (eher) auf die zweidimensionale Bildfläche beziehen: *quer ins Bild ragt, rechts zu sehen, die beiden [Kinder] rechts, der Mann links neben dem Baum* und Beispiele für Verweise im dreidimensionalen Raum: *die sich davor [vor der niedrigen Hütte] ein kleines Feuerchen angezündet haben; hinter der Ruine; die in den Himmel strebenden Tannenspitzen ... lenken den Blick nach oben. Hier oben...; hinten aus dem Dorfkern; in die Kirche; im Vordergrund / in die tiefverschattete Vordergrundszene*. Hier zeigt sich, dass lokale Adverbiale alleine oder in Verbindung mit Objektbezeichnungen, bezogen auf Objekte im Bild (*hinten aus dem Dorfkern*) oder das Bild selbst (*weiter hinten im Bild*) verwendet werden können. Aber auch andere, eher verbale Mittel können der räumlichen Orientierung und auch Fokussierung dienen, etwa: *wenn man näher hinblickt*. Mithilfe der ver-

schiedenen Mittel der Raumorientierung wird der Hörer in seiner Betrachtung des Bildes geführt – dies stellt eine Rezeptionserleichterung, gewissermaßen eine Seh-Schulung dar.

Ein weiteres – nicht-sprachliches – Mittel der raumbezogenen Orientierung bei der Bildbeschreibung in den Audioguides lässt sich aus den spezifischen Möglichkeiten des Mediums ‚Hörtext‘ ableiten: Der auf dem Bild dargestellte Raum wird durch akustische Information ‚hörbar‘ gemacht. So wird bei dem im Korpus befindlichen Audioguide-Text zu Max Liebermanns „Münchner Biergarten“ (s. Bsp. (1)) durch typische Biergarten-Geräusche und Jahrmarktstmusik die Szene vorgestellt; in anderen Audioguides, insbesondere auch in solchen speziell für Kinder, werden andere Geräusche zur Vergegenwärtigung des Dargestellten eingesetzt (Wellen, bestimmte Tierlautäußerungen etc.).

3.4.4 Negation

Bildbetrachtungen und der darin angelegte Umgang mit bestimmten Werken und bestimmten Künstlern rufen spezifisches Wissen auf und schaffen gewisse Erwartungen. Auf dieses (natürlich nur angenommene) Wissen und die Erwartungen rekurrieren die Texte der Audioguides und auch darin kommt ihr Adressatenbezug zum Ausdruck. Besonders deutlich wird diese Einbeziehung der Erwartung eines Adressaten sprachlich immer dann, wenn Negationselemente auftauchen. Negationselemente zielen auf die Hörererwartung, insofern sie – pragmatisch gesehen – grundsätzlich eine durchkreuzte (vermutete / unterstellte) Erwartung bezeichnen (vgl. dazu ausführlich Weinrich 2003, 864ff, der hier von „Erwartungsstopp“ spricht). In den analysierten Audioguide-Texten treten nicht selten Negationselemente auf; mit diesen wird ebenfalls eine bestehende Erwartung nicht erfüllt oder durchbrochen. Diese angenommene Erwartung basiert hier auf einem vorausgesetzten Wissen. Dazu folgende Beispiele mit dem Negationsartikel *kein* und mit *nicht*:

(8) Auf diesem kleinen Bild zeigt uns Caspar David Friedrich keine grüne und blühende Natur. Überall sehen wir Zeichen des Verfalls [...]

{Vorausgesetzte Erwartung: ‚Auf Bildern (dieses Malers / dieser Zeit...) findet sich grüne und blühende Natur.‘}

Kein Blick öffnet sich in die Ferne, vielmehr ragt hinter der Ruine ein dichter Tannenwald wie eine geschlossene Wand auf.

{Vorausgesetzte Erwartung: ‚Naturbilder öffnen den Blick in die Ferne.‘}

Charakteristisch für Friedrich ist dabei, dass er den religiösen Inhalt nicht durch traditionelle biblische Szenen – wie die Kreuzigung oder Geburt Christi – ausdrückt, sondern durch die gebauten Überreste des christlichen Kultes, also durch Kreuze, Kirchen oder Klöster und durch eine symbolisch aufgeladene Natur.

{Vorausgesetzte Erwartung: ‚Religiöse Inhalte werden typischerweise durch die Darstellung biblischer Szenen ausgedrückt.‘}

(Antenna Audio 2001, Nr. 216, Caspar David Friedrich, „Kirchenruine im Wald“; unsere Hervorhebung, CF/MT)

(9) Ein Bild von Franz Lenbach, wie wir es eigentlich nicht von ihm kennen.

(Antenna Audio 2001, Nr. 251, Franz von Lenbach, „Dorfstraße von Aresing“; unsere Hervorhebung, CF/MT)

Im letzten Beispiel (9) ist diese Bezugnahme auf implizites Wissen („typische Bilder von Franz Lenbach“) durch die Verwendung des Pronomens *wir* sehr geschickt formuliert, denn das Pronomen *wir* kann ja den Rezipienten mit einschließen oder nicht, so dass es dadurch offen bleibt, ob dieses implizite Wissen vom Textautor wirklich unterstellt wird

¹³ Die Modalpartikel *denn* ist ein weiteres Mittel, den Adressatenbezug zu fokussieren (zu ihrer Funktion siehe genauer Thurmair 1989, 163ff).

oder nicht, bzw. aus der Hörerperspektive: Es bleibt dem Hörer / der Hörerin überlassen, ob er / sie sich in die Expertengruppe ‚einwählt‘ oder nicht.

3.4.5 Attribute

Attribute bezeichnen eine nähere Bestimmung nominaler Satzglieder; sie dienen dazu, ihre Bezugsausdrücke zu modifizieren, also die mit den entsprechenden Substantiven bezeichneten Referenzobjekte (Personen, Sachverhalte etc.) zu spezifizieren und genauer zu charakterisieren. Damit sind Attribute ein wichtiges syntaktisches Mittel der Beschreibung, weil sie helfen können, die fokussierten Objekte auf dem Bild zu identifizieren. Folgerichtig taucht in den Audioguide-Texten eine Vielzahl von prä- und postnuklearen Attributen auf. Es finden sich:

- Adjektivattribute:
niedrige Hütte, kleines Bild, dichter Tannenwald, geschlossene Wand, schlanke Form, schwacher Lichtschein, der wohlhabende Bürger, der einfache Soldat, die junge und die alte Frau;
- Partizipialattribute:
keine grünende und blühende Natur, die hochaufragende Ruine, die umgestürzte, absterbende Eiche, die abgeschlagenen Baumstümpfe, roh zusammengezimmerte Bretter, häufig auch erweitert: die in den Himmel strebenden Tannenspitzen; den von ihrer Freundin gezeigten Ort; die mit Liebe zum Detail gemalte Kleidung; dieses von Licht durchflutete, von sommerlichen Treiben bestimmte Bild;
- Genitivattribute:
Zeichen des Verfalls, die einstige Größe des Bauwerks, in der Dunkelheit ihres Umfelds, die Sphäre des Himmels, die Sphäre der Menschen, der schwache Lichtschein des Feuers;
- Präpositionalattribute:
ihre Mutter mit grünem Sonnenschirm, das Kind in rotem Kleid, die Frau mit Hut;
- Appositionen:
die eine, bekleidet mit Hut, Schal und Handschuhen, ...; Zyklus der sogenannten Reisebilder, eine Art künstlerisches Tagebuch;
- Relativsätze:
die hochaufragende Ruine, die an einen verfallenen Kirchenbau denken lässt; die umgestürzte, absterbende Eiche, die quer ins Bild ragt; zwei Männer[n] ..., die sich davor ein kleines Feuerchen angezündet haben.

Andere Formen des Attributs, wie Infinitive und Konjunktionalsätze, sind seltener zu finden. Die angeführten Attribute können restriktiv sein, also notwendige Information liefern und damit nicht ohne Bedeutungsveränderung weggelassen werden; das ist der Fall bei Attributen, die der Unterscheidung dienen – im Kontext der Audio-Führungen insbesondere bei der Beschreibung von Personen, vor allem dann, wenn sie der Identifizierung dienen; vgl. in (1): *die junge und die alte Frau, das Kind im roten Kleid, die Mutter mit dem grünen Sonnenschirm*; Attribute können aber auch appositiv (d.h. nicht-restriktiv) sein, sie liefern dann erläuternde und zusätzliche Information; etwa in (4): *die niedrige Hütte, roh zusammengezimmerte Bretter.*

3.4.6 Fachsprachliche Charakteristika

Audioguide-Texte sind Texte der Kunstkommunikation, in denen ein Wissensdefizit beim Rezipienten bearbeitet wird; dementsprechend enthalten sie auch – in mehr oder weniger großem Ausmaße – Elemente einer Fachsprache der (bildenden) Kunst; etwa

Aussagen zur Bildkomposition: *Vordergrund / Vordergrundszone/-zone, großartige Komposition, im Profil, zur Licht- und Farbgestaltung: aufgelockerte Farbe, Mischung aus Dunkelviolett und Rot, gedämpfte, vorwiegend warme Farben* oder technische Aussagen: *flächig gemalt, filigraner Farbauftrag, lockerer Pinselduktus.*

3.4.7 Kennzeichen der Mündlichkeit

Die Audioguide-Texte sind – wie oben schon erwähnt – Texte, die schriftlich konzipiert sind, aber mündlich produziert werden und auch nur hörend rezipiert werden. Damit weisen diese Texte ein hohes Maß an Kennzeichen der Schriftlichkeit auf. An manche Stellen bzw. bei manchen Teiltexen werden jedoch – deutlich erkennbar durch den Sprecherwechsel und immer verbunden mit einem Wechsel in der Textfunktion – Passagen eingeschoben, die sozusagen als O-Ton (meist auch so angekündigt) und damit als nicht vorformulierte Texte deutliche Kennzeichen von Mündlichkeit aufweisen.

Exemplarisch kann dazu auf den zweiten Abschnitt (ab Z. 10) in Beispiel (2) verwiesen werden. Kennzeichen der Mündlichkeit, die hier hervorgehoben werden sollen, sind einmal syntaktische Kennzeichen (insbesondere die Wortstellung) und zum anderen lexikalische Kennzeichen (insbesondere Partikeln).

Was die Wortstellung betrifft, so lässt sich hier die für das Mündliche typische doppelte Vorfeldbesetzung nachweisen (*Auf diesem relativ kleinen Bild tatsächlich tut sich da sehr viel*), deren Funktion es ist, an der für den Textaufbau strukturell besonders wichtigen Position des Vorfeld sowohl das Thema zu positionieren (*auf diesem ... Bild*) als auch eine metakommunikative Einordnung (*tatsächlich*) für das Folgende zu geben (vgl. dazu Auer 1997, Fandrych 2003, Thurmair 2005a). In anderen Fällen lassen sich Stellschraubencharakteristika vor allem auf die Tatsache zurückführen, dass gesprochene Sprache in der Zeit verläuft und somit Elemente oft linear aneinandergerichtet werden, wie z.B. in *sich teilt in zwei ganz verschiedene Welten, sich gegenseitig übertreffen auch in diesen Hutmoden* (eine Ausklammerung) oder *diese Menschen dicht gedrängt folgen dieser Prozession*. Dazu gehört auch, dass Elemente, die inferiert werden können oder noch strukturell (und inhaltlich) verfügbar sind (vgl. Auer 2007) nicht verbalisiert werden müssen; etwa: *Menschen, die ... wenig mit dieser Tradition anfangen können, also jedenfalls sich darüber erhaben fühlen; dieser junge Mann, der [...] sich da erhaben fühlt und als Dandy sich gibt und ein schönes Bild eigentlich seiner Lebensform uns vermittelt*. Ein weiteres Kennzeichen, das auf den hohen Zeit- und Planungsdruck in der gesprochenen Sprache zurückzuführen ist, sind Konstruktionswechsel, wie etwa: *dann ist da im Vordergrund finde ich das allerschönste Detail sind diese wirklich nach neuester Mode gekleideten Damen*.

Lexikalisch typisch für den höheren Grad der Mündlichkeit sind vor allem Adverbien bzw. Partikeln, hier etwa *da* (*die da so hinten aus dem Dorfkern kommen, die da auch ganz andeutungsweise rechts zu sehen ist, dieser junge Mann, der ... sich da erhaben fühlt; die jetzt hier ihre Kur da absolvieren*), *so* (*die da so hinten aus dem Dorfkern kommen; man hat so s Gefühl*) und *also* (*also jedenfalls sich darüber erhaben fühlen; dieser junge Mann, der also absichtlich hochmütig...*). Das gehäufte Auftreten von *da*, das allgemein situativ verweist (vgl. Weinrich 2003, 557ff, der *da* als Situations-Adverb bezeichnet) und damit der Themaufführung dient (vgl. auch Hoffmann 1997, 555f), ist in dieser Funktion besonders charakteristisch für mündliches Erzählen: *da* bewirkt, dass das Erzählen lebendiger wird, indem dem Hörer die Situation immer wieder neu vergegenwärtigt wird. Ähnlich kann auch *so* und *also* die Funktion der Themaufführung zugeschrieben werden.

In diesem Zusammenhang ist neben dem gehäuftem Auftreten von deiktischen Ausdrücken wie *da* oder *so* auch die vermehrte Verwendung von *dieser* im mündlich konstituierten Teil festzustellen. Der deiktische Ausdruck *dieser* dient in den stärker schriftkonstituierten Teilen einmal dazu, die Aufmerksamkeit zu fokussieren und das thematisierte Objekt zu identifizieren, wie in den einleitenden Verwendungen etwa in (2) *Dieses von Licht durchflutete, von sommerlichem Treiben bestimmte Bild gehört nicht ...* oder in (4) *Auf diesem kleinen Bild zeigt uns ...* Zum anderen dient *dieser* der Refokussierung allgemein (bei Weinrich 2003, 440ff „Rekodierung“): Textuelle Vorinformation wird aufgenommen, aber in einen neuen Kontext gestellt, d.h. es liegt eine Themenfortführung mit veränderten sprachlichen Mitteln vor (Weinrich 2003, 441 spricht von einem „Knick in der Referenzkette“); z.B.: in ((4), Z. 8, 9) *Fast drohend ragt die Ruine über dieser Vordergrundszene auf*, wo mit *dieser Vordergrundszene* eine vorher erfolgte ausführliche Beschreibung rekodierend zusammengefasst wird. In den mündlich orientierten Passagen tritt *dieser* besonders gehäuft auf, z.B. in (2): *Wenn man näher hinblickt, sieht man aber, dass diese Menschenansammlung sich teilt in zwei ganz verschiedene Welten. Auf der einen diese Prozession, die da so hinten aus dem Dorfkern kommen, diese Menschen dicht gedrängt folgen dieser Prozession, die schlussendlich dann in die Kirche tritt, die da auch ganz andeutungsweise rechts zu sehen ist, und im Vordergrund eben diese andere Ansammlung von Menschen, die eigentlich...* Diese Häufung ist darauf zurückzuführen, dass die Refokussierung laufend nötig ist, um die gemeinsame Orientierung von Sprecher und Hörer sicher zu stellen (Auer 1981 nennt dies die indexikalitätsmarkierende Funktion). Der Ausdruck *dieser/les* kann generell bei den Bildbeschreibungen besonders gut funktional eingesetzt werden, weil durch die Begrenzung des Suchbereichs (eben auf das Bild) die in Frage kommenden Objekte von vornherein begrenzt sind, also *dieser* als Anweisung zu lesen ist, den am besten geeigneten Kandidaten zur Fokussierung zu wählen. Es ist also für Bildbeschreibungen allgemein ein sehr geeignetes Mittel der Suchanweisung.

Ein weiteres lexikalisches Mittel, das typisch ist für den höheren Grad an Mündlichkeit sind Modalpartikeln, hier insbesondere *eben (...und im Vordergrund eben diese andere Ansammlung; ... und eben wie gesagt also sich gegenseitig übertreffen)*.

4. Lexikonartikel, oder: *Wahrheit, die Übereinstimmung der Erkenntnis mit ihrem Gegenstand*

Lexikonartikel sind Fachtextsorten, die auf kondensierte Art als gesichert angesehene Fach- bzw. Sachinformation zu einem Stichwort angeben und so der gezielten Behebung einer Wissenslücke bzw. eines Wissensdefizits von potenziellen Leserinnen und Lesern dienen. Lexika können dabei unterschiedlich starke Spezialisierungsgrade und einen unterschiedlichen Umfang aufweisen. Wir betrachten Lexikonartikel als eigene Textsorte; zusammen mit einer größeren Anzahl anderer Lexikonartikel sowie Hilfstexten (Abkürzungsverzeichnissen etc.; vgl. 4.2) konstituieren sie einen *Textverbund*. Gründe für die Einstufung als eigene Textsorte (und gegen die Annahme einer Großtextsorte Lexikon) sehen wir darin, dass Lexikonartikel in sich vergleichsweise autonome Einheiten darstellen, deren Textfunktion auch an jedem Einzeltext festzumachen ist (anders als dies etwa bei den Reiseführern der Fall ist; vgl. Kap. 2). Lexikonartikel werden in der Regel auch als Einzeltexte rezipiert, was etwa bei Tagebucheinträgen oder Kondolenzschreiben nicht der typische Fall ist (vgl. Kap. 16 und 18). Zwar sind Lexikonartikel häufig durch Verweise miteinander vernetzt, und sie sind durch Hilfstexte (Inhaltsverzeichnis, Register, Abkürzungsverzeichnis) leichter erschließbar, aber das schränkt ihre prinzipielle textuelle Autonomie im Kern nicht ein. Nicht zuletzt hat sich auch in der deutschen Diskurstadtion ein eindeutiger Textsortenbegriff entwickelt („Lexikonartikel“), was ebenfalls auf eine gewisse Autonomie hinweist. Die Art, wie die einzelnen Lexikonartikel angeordnet, vernetzt und in einen Verbund eingegliedert sind, bezeichnen wir als „Architektur“.

Eine Abgrenzung zwischen Lexika (und auch Lexikonartikeln) und Wörterbüchern (und Wörterbuchartikeln) ist nicht unproblematisch. Einerseits wird immer noch häufig auf die traditionelle Unterteilung in enzyklopädisches (das heißt: sach- bzw. wissensorientiertes) Lexikon einerseits, sprachorientiertes Wörterbuch andererseits zurückgegriffen, andererseits zeigt sich in der Praxis, dass diese Unterscheidung sowohl theoretisch als auch praktisch nicht immer aufrechterhalten werden kann (vgl. Hupka 1989, 988ff, Adamzik 2001c, v.a. 170ff). In der romanischen Tradition wird häufig auch von einer Dreiteilung ausgegangen, nämlich in Sprachwörterbuch, Enzyklopädie und enzyklopädisches Wörterbuch, „wobei letzteres die Charakteristika der beiden erstgenannten Typen in sich vereint und daher verschiedentlich als heterogen oder hybrid bezeichnet wird“ (Hupka 1989, 989).¹ Prototypisch vereinen (Sprach-)Wörterbücher die folgenden Eigenschaften (vgl. Hupka 1989, 989): Die Lemmata umfassen das gesamte Wortartenspektrum, einschließlich grammatischer Funktionswörter (Artikel, Präpositionen, Konjunktionen etc.); Eigennamen werden nur in sehr beschränktem Maße aufgenommen (v.a. solche, die abgeleitet vorkommen oder zu Gattungsnamen weiterentwickelt wurden, wie *Marxist* oder *Krösus*); Fachwortschatz und terminologische Begriffe sind nur in geringerem Maße berücksichtigt. Bei der Beschreibung der Lemmata stehen grammatisch-formale und denotativ-semantische Aspekte im Vordergrund (Ausdrucksform, Genus, Rek-

¹ Auch im englischsprachigen Raum geht man wohl von einer Dreiteilung aus, hier aber in *dictionary, encyclopedia* und *glossary*; vgl. Gläser 1990, 93. Auch hier kommt es aber zu Abgrenzungsschwierigkeiten zwischen *dictionary* und *encyclopedia*; vgl. ebd., 94.