

**Hans J. Wulff**

## **Segmentale Analyse, Textgliederungssignale und Publikumsgeräusch: Überlegungen zur Indikation makrostruktureller Bezugsgrößen an Textoberflächen [1]**

Eine erste Fassung dieses Artikels erschien in: *Kodikas/Code* 13,3-4, 1990, S. 259-276.  
Bibliographische Angabe der Online-Fassung: <http://www.derwulff.de/2-34>.

### **1. Textgliederung und Texttheorie**

Die kognitionswissenschaftliche Untersuchung menschlicher Verstehensprozesse geht aus von der Annahme, daß Strukturen des Werks Mittel sind, die erst in der Rezeption "erfüllt" werden. Die Beschreibung von Textstrukturen erfolgt so von vornherein mit Blick auf ihre Funktionen in Textverarbeitungsprozessen. Textstrukturen werden als *formale Bedingungen* aufgefaßt, die mentale Repräsentationen symbolischer Gegenstände ermöglichen. Die Strukturiertheit des Werks wird in diesem Konzept aufgefaßt als Bedingung der Möglichkeit sowohl von "Verständnis" wie von "Verstehenshandlungen".

Für die folgenden Überlegungen nehme ich die in der linguistischen Texttheorie formulierte Hypothese, daß der Rezipient an der Textoberfläche sogenannte "Textgliederungssignale" vorfindet, die ihm den Schluß auf die makrostrukturelle Gegliedertheit des Textes erlauben, als Ausgangspunkt; ich werde versuchen, sie auf einige im Fernsehen verbreitete formale Markierungstechniken zu übertragen.

Es scheint nötig, die Indikation von Textgliederung in der Texttheorie zu begründen. Wollte man sich in der Terminologie der van Dijk'schen Texttheorie verständigen (vgl. zum folgenden van Dijk 1980, Kap.2.3), würde man die theoretische Einheit "Text" in die Elemente *Makro- und Mikrostruktur* aufgliedern, wobei die *Makrostruktur* die zusammenhangsbildende Struktur ist, die der Konnexion und Kohäsion segmentaler Einheiten zugrundeliegt und die darum auch solche semantischen Bedingungen wie "konditionale Zusammenhänge zwischen Propositionen, Identität zwischen Referenten usw." (van Dijk 1980, 42) umfaßt. Prominente Beispiele für Makrostrukturen sind die *narrative Struktur* und, bei expositorischen Texten, die *thematische Struktur*.

Der Text bildet also eine Hierarchie aus Makro- und Mikrostrukturen, deren Verhältnis zueinander allerdings nicht ganz klar ist. In der Darstellung van Dijk's wird die Makrostruktur *realisiert* in Mikrostrukturen, wobei die beiden Strukturebenen durch die sogenannten *Makroregeln* bzw. *Makrooperatoren* (wie "Weglassen", "Generalisation" oder "Selektion"; vgl. dazu Mandl 1981, 10) aufeinander bezogen werden. Nicht jedes Element der Mikrostruktur dient einzig der Realisierung der Makrostruktur, manche Mikrostrukturen sind in sich wiederum so kohäsiv gebaut, daß man sie als wiederum eigenständige Makrostruktur weiteranalysieren kann, usw. Erinnerung sei an die Fluchtepisoden aus Hitchcocks *THE THIRTY-NINE STEPS*, die auf einer ersten Ebene als die realisierenden Episoden des makrostrukturellen Eintrags "Flucht" angesehen werden können, die sich allerdings mehrfach zu kleinen eigenständigen Szenen, Situationen oder Geschichten auswachsen. Es ist, diesem folgend, damit zu rechnen, daß der *Realisierungsaspekt* mehrere Niveaus umgreifen kann, bis man schließlich zu relativ elementaren realisierenden Handlungen oder Aussagen vorangeschritten ist.

Die Realisierung umfaßt vor allem die *Linearisierung* der Makrostruktur, wobei ich hier dahingestellt sein lassen will, ob Linearität schon in der makrostrukturellen Repräsentation enthalten ist oder erst durch die Makroregeln zugewiesen wird. Im Falle des Films erfolgt die Realisierung in *linear einander folgenden Teiltexten* (wie den Episoden einer narrativen Struktur). Die Gliederungsindikatoren sind eng mit der "Sequenz" als einer Einheit des filmischen Formbaus verbunden; so fassen Bordwell und Thompson *sequence* als:

The sequence is not an arbitrary division, but rather is demarcated by certain cinematic devices (cuts,

fade-ins and -outs, dissolves, optical effects, changes from color to black and white, sound shifts, etc.). Moreover, a sequence has a conceptual coherence: It is a *meaningful* part (1979, 60; Hervorhebung im Original).

Relative Autonomie der segmentalen Einheit, innere Kohärenz, semantische Basis und Indiziertheit sind Bestimmungselemente von "Sequenz", die man immer wieder findet. Dies ist der auffälligste Funktionskreis, in dem Gliederungs-Indikatoren auftreten.

Nun werden makrostrukturelle Gegebenheiten aber nicht nur sequentiell realisiert, sondern auch in *suprasegmentalen Strukturen*, die nur *an Teiltexten* auftreten können. Ein Beispiel für derartige Suprasegmentalia sind die Farben. Suprasegmentalia operieren - nach einer Formulierung von Metz - "nicht mit der gesamten Textfläche" des Segments, in dem sie auftreten (Metz 1973, 220). Bei der segmentalen Analyse des Films ist also damit zu rechnen, daß am gleichen Textstück mehrere segmentale oder suprasegmentale Gliederungen gleichzeitig realisiert sind.

Bezogen auf die Werkstruktur, die sicherlich den ersten und eigentlichen Funktionsrahmen der Indikation bildet, lassen sich die Gliederungs-Indikatoren als *Funktoren* bzw. *Operatoren* beschreiben, die ein Segment markieren. Ihnen kommt eine *Markierungspotenz* bzw. *Markierungsreichweite* zu, die im jeweiligen Fall die Zäsur zwischen zwei Segmenten, Teile eines Segments oder ein ganzes Segment erfaßt. So, wie es in der Linguistik Satzoperatoren gibt, die ganze Sätze modulieren oder in ein Verhältnis zueinander setzen, scheinen die Gliederungs-Indikatoren über die segmentale oder relevantielle Markierung hinaus noch weitere Modifikationen am Segment vorzunehmen, die insbesondere den modalen Status des Textstücks betreffen können - so, wenn in Spielbergs ALWAYS (1989) die Traumsequenz im Wald als einziges Stück des Films mit Weichzeichner und Überbelichtung gegen den ganzen Rest des Films abgegrenzt ist, mit der Wahl dieser Markierungsmittel aber nicht nur eine Abgrenzung, sondern auch eine Markierung des Segments als "irreal" vorgenommen wird.

Gliederungssignale nun sind solche Elemente des Textes, deren textuelle Leistung nicht darin besteht, einen

wie auch immer gearteten Inhalt auszudrücken, sondern entweder die segmentale oder die relevantielle Gliederung von Texten anzuzeigen. Sie sind wohl am schlüssigsten als *Lektürehinweise* aufzufassen, an denen die Gegliedertheit von Texten abgelesen werden kann, so daß die für die Akte der Erfassung wichtigen Teiltexthe schon aufgrund einer relativ äußerlichen Lektüre isoliert werden können. So wie in der Schriftsprache über Kapitel- und Absatzgliederung, Techniken der Unterstreichung, den Wechsel von Groß- und Kleinschreibung sowie alle Interpunktionszeichen am Text Gliederungen der Sinneinheiten zum Ausdruck gebracht werden, lassen sich auch in der filmischen Textbildung Funktionselemente benennen, deren primäre Funktion die Indikation bzw. Markierung von Sinneinheiten ist.

Gliederungssignale schaffen Redundanz, machen an Oberflächenmerkmalen ablesbar, um was es geht bzw. wie das, um das es geht, organisiert ist. Jede Interaktionslehre beschäftigt sich natürlich auch mit Gliederungssignalen - weil der sequentielle Strom der Geschehnisse mit Hilfe derartiger Signale für alle Beteiligten organisiert und gegliedert wird (so daß ein gemeinsamer "Text" entsteht). Goffman spricht in ungefähr diesem Sinne von den *Artikulationszeichen*, die "selbst nicht zum Inhalt der Tätigkeit", an der mehrere Menschen beteiligt sind, gehören, aber dazu dienen, "diese zu regulieren, abzugrenzen, zu artikulieren und seine verschiedenen Bestandteile und Phasen anzugeben" (Goffman 1977, 234). Artikulationszeichen stehen nicht im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit, wie es weiter heißt, organisieren aber das, worauf geachtet wird, "sehr genau" (ebd.).

Genau um die Beschreibung dieser versteckten Leistung einiger filmischer Mittel geht es hier auch, und dies wird als zentrale Aufgabe einer texttheoretisch fundierten Arbeit gerade an nicht-linguistischen Texten genommen: Für eine kognitionswissenschaftliche Analyse ist die Steuerung der informationellen Prozesse von zentralem Interesse - darum halte ich die Analyse von Gliederungs-Indikatoren auch für einen Gegenstand, der für die Vermittlung von Produktions-, Werks- und Verarbeitungsstrukturen von großer Bedeutung sein kann.

Ich werde mich unten vor allem mit dem *canned audience* beschäftigen, weil dieses nicht nur die sequentielle Gliederung des Textes markiert, sondern auch einen engen Zusammenhang mit dem dramatischen Konflikt eingeht und mit der Indikation der medialen Konstelliertheit des Textes noch in einen zusätzlichen, mit der kommunikativen Verfaßtheit des Textes zusammenhängenden Funktionskreis eingebunden ist. Die anderen Mittel der Indikation, von denen ich hier sprechen werde, sind dagegen funktional enger gefaßt. Ihr Funktionsrahmen ist der Text im engeren Sinne.

Ich möchte der weiteren Analyse vorausschicken, daß die bisherige Forschung zu den Textgliederungssignalen in zweierlei Weise begrenzt ist: zum einen beschäftigt sie sich fast ausschließlich mit sprachlichen Texten; und zum anderen befaßt sie sich meist mit der Abgrenzung (*delimitation*) von Teiltexten und eingebetteten Texten. Ich werde vor allem am Beispiel des sogenannten *canned audience*, des untergemischten Publikumsgeräusches, wie es in einigen Programmformen des Fernsehens verwendet wird, zu zeigen versuchen, wie der Einsatz von Gliederungssignalen nicht nur auf die segmentale Gliederung des Textes bezogen ist, sondern auch Textstellen hinsichtlich ihrer dramatisch-dramaturgischen Wichtigkeit kennzeichnet. Am Ende werde ich dann noch einmal die theoretische Diskussion aufnehmen.

## 2. Textgliederung und Publikumsgeräusch

Die Untermischung von Beifall in Soap Operas, Quiz-Shows und ähnlichen Textsorten, in denen kein Präsenzpublikum visuell abgebildet wird, ist sozusagen die akustische Version des abgebildeten Publikums. Man nennt es kurz *canned audience* oder auch *canned laughter*. Es hat bislang keinerlei theoretische Aufmerksamkeit gefunden.

Als Ausgangshypothesen für die Untersuchung bieten sich zwei Annahmen an:

(1) Untergemischter Beifall ist ein *interpunktierendes Element* des Textes und ähnelt darin dem Tusch in der Karnevalssendung. Das heißt, daß der fortlaufende Text unterbrochen wird durch eine Art von unterstreichendem Gestus, der zwei Funktionen gleichzeitig erfüllt: Einerseits wird der Text gegliedert (man sollte

anmerken, daß dies eine paradox anmutende Konsequenz hat - weil dazu eine bestimmte Textstruktur erforderlich ist, gleichzeitig aber diese Textstruktur so hervorgebracht wird).

(2) Andererseits zieht das *canned audience* so etwas wie eine dauernde *kommentative Schicht* in das Ganze ein. Denn die Funktionen des Publikumsgeräusches sind sicherlich nicht so, daß sie zur Textkonstitution im engeren Sinne beitragen, sondern wir haben es hier mit Elementen einer zweiten semantischen Stufe zu tun, die stimuliert und angeregt werden durch die Geschehnisse auf der ersten Stufe.

Das Publikums-Lachen muß also (a) im Zusammenhang des Textes gesehen werden, und es muß (b) immer zusammen mit dem Textstück, das ihm vorangeht, analysiert werden. Außerdem (c) hat der Einsatz von Publikumsgeräusch etwas zu tun mit den spezifischen Textbildungsformen des Fernsehens. Auf diesen letzten Punkt werde ich ganz am Ende meiner Ausführungen zurückkommen.

Zunächst aber, vor der Darstellung des Einsatzes von Publikumsgeräusch in einer Episode des Vorabend-Serials ALF, möchte ich einige Bemerkungen zur *Koordination des Publikumsgeräusches mit der textuellen Analyse* machen. Ich möchte dafür plädieren, die Analyse des untergemischten Publikumsgeräusches als eine *Erscheinungsform der Indikation von "Textgliederung"* zu betreiben. Obwohl es weder unmittelbar mit der Anzeige von Teiltextgrenzen noch mit der rituellen und formelhaften Indikation von zusammenhängenden Teiltexten oder anderen Textelementen zu tun hat, möchte ich es unter dem Aspekt "Textgliederungssignal" analysieren, was ich kurz begründen möchte.

Techniken der Indikation der Textgliederung gibt es zahlreiche, zum Teil in konventionellem Gebrauch [2]. Am bekanntesten und bewußtesten: die Abblende zeigt ein Szenenende, die Aufblende einen Szenenanfang an. Das Beispiel suggeriert ein atomistisches Verständnis von Textgliederungsindikation, und man könnte darauf verfallen, ein Lexikon der Textgliederungsindikatoren sich zusammenzustellen. Es wird später zu zeigen sein, daß die Indikation von Textgliederung gegenüber diesem minimalistischen Konzept ungleich komplizierter ist: es handelt sich um eine Operation,

die am ganzen Text vorgenommen wird und die wohl vor allem dazu dient, den Text mit Lektürehinweisen zu durchsetzen, die eine Rezeption vereinfachen, steuern, vorprogrammieren.

Der texttheoretische Rahmen der folgenden Überlegungen ist sehr einfach zu umreißen: Wenn man von der Vorstellung der *textuellen Hierarchie* ausgeht, setzt man eine textuelle Makrostruktur den realisierenden Teiltextrn gegenüber. Die Realisierung erfolgt nicht nur in einer *Sequenz* subordinierter Einheiten (Segmentalia), sondern auch in *suprasegmentalen Strukturen*, die mit den segmentalen ko-realisiert sind. Außerdem ist davon auszugehen, daß wiederum Teile von Segmenten für die Realisierung der Makrostruktur von höherer Bedeutung sind als andere. Die einzelnen Teile einer Sequenz sind also wiederum *gewichtet* gegenüber der Makrostruktur.

Demzufolge muß man am Text mit zumindest zwei Momenten rechnen, die mit der den Text konstituierenden Makrostruktur zusammenhängen: die *syntagmatische Form* (Gliederung in Sequenzen) und die *relevantielle Form* (Relevanz einzelner Stücke der Textoberfläche für die Realisierung der Makrostruktur). Die Indikation, um die es mir hier geht, operiert an beiden Momenten.

(1) Zum einen werden Segmentgrenzen oder -zusammengehörigkeiten ausgewiesen (*Indikation der sequentiellen Gliederung*). Arijon nennt diesen Funktionsbereich *film punctuation* und faßt darunter "separation between sequences, pauses in narration, stress of a passage" (1976, 579). Die Mittel, mit denen Sequenzgrenzen kenntlich gemacht werden, gehören danach natürlich zur Bestimmung der filmtheoretischen Größe "Sequenz" wesentlich dazu, davon war ja schon die Rede.

(2) Zum anderen wird eine weniger am formalen Aufbau der Texte als vielmehr an ihrer semantischen Struktur orientierte Technik der Indikation eingesetzt, was ich im weitesten Sinne *Texthervorhebung* nennen will. Dabei ist zwischen zwei verschiedenen Typen zu unterscheiden:

(2.1) Bei der *thematischen Hervorhebung* zeigt die Hervorhebung thematische oder formale Schlüsselemente an (man unterstreicht das Wichtigste);

(2.2) bei der *formalen Hervorhebung* ist das Hervorgehobene etwas, das einen formal anderen Rang hat als das Nicht-Hervorgehobene (wenn z.B. bei Rahmenerzählungen die Rahmenerzählung kursiv, die eingebettete Erzählung *recte* gegeben wird; wenn Fremdwörter unterstrichen sind; etc.).

Es dürfte deutlich sein, daß Hervorhebungstechniken grundsätzlich *differentiell* sind: etwas wird durch einen Unterschied vom anderen abgehoben.

### 3. Publikumsgeräusch <canned audience>

Wenn diese Ausgangsannahmen stimmen, muß die Beispielanalyse recht genau an der Makrostruktur (an Handlung und Personengefüge) festgemacht werden. Das Beispiel, an dem ich zeigen möchte, wie das *canned audience* mit der Makrostruktur koordiniert ist, ist eine Episode des amerikanischen Fernsehserials ALF - das ZDF hat die Folge WENN SCHWIEGERMUTTER KOMMT am 5. April 1988 ausgestrahlt.

ALF spielt in einer amerikanischen Durchschnittsfamilie - der Vater (Willie) ist Angestellter auf dem Sozialamt, die Mutter (Kate) Hausfrau, und die beiden Kinder (der 12jährige Brian und die 17jährige Lynn) gehen zur Schule. In der Familie lebt außerdem Alf, ein Außerirdischer vom Planeten Melmark, der nach einem Unfall von der Familie aufgenommen wurde.

WENN SCHWIEGERMUTTER KOMMT erzählt von einem Besuch der Mutter Kates, die eines Tages unangemeldet vor der Tür steht. Sie will mit einer Freundin nach Hawaii, dabei aber auch ihre Familie für drei Tage besuchen. Alf muß vor ihr verborgen werden, er muß drei Tage in der Garage verbringen. Als die Schwiegermutter dann aber ihren Aufenthalt verlängert, führt Alf eine Konfrontation herbei: in einer Nacht tritt er Dorothy gegenüber; eine ausführliche Familienauseinandersetzung beim nächsten Frühstück etabliert dann einen zwar gespannten, aber machbaren *modus vivendi* für alle Beteiligten. Die Episode endet mit der Abreise Dorothys.

Die Episode ist wie andere Episoden des Serials auch in deutlich voneinander unterschiedene Teiltexte ("Szenen") aufgliederbar. "Szene" ist hier ganz tradi-

tionell als dramatische Einheit von Raum, Zeit und Handlung zu verstehen.

### 3.1 Szeneneröffnungen

Eine *Szene*, wie sie konventionellerweise zur Untergliederung von *soap operas* genutzt wird, wird üblicherweise *eröffnet* mit einer Art von *establishing scene*, in der die Personen, die an der Szene teilnehmen, in einem räumlichen Szenario präsentiert werden. Erst danach beginnt die Aktion. Eine Ausnahme bilden in ALF die Szenen, in denen Alf selbst das Szenario dominiert. Hier steht am Beginn der Szene ein Gag, der in der Regel auch mit einem Lacher quittiert wird. Szeneneröffnung, Gag und Lacher bilden so ein Triplet, das wiederum koordiniert ist mit dem *character* von Alf: rigoros unkonventionell, nach niederen Verhaltenszielen wie "Hunger" und "Unterhaltung" handelnd, sozial hemmungslos (und darum häufig: Katalysator familiärer Prozesse). In einer Formulierung Barbara Sichermanns wird Alf als eine Art von "Kind" interpretiert, was meines Erachtens irreführend ist:

Alf ist das Kind selbst, das diese Welt nicht versteht und doch besser durchschaut als die, denen sie gehört. <...> Zugleich aber ist Alf alt und weise, er ist nicht nur ein Fremder, sondern auch ein Erfahrener. Sein Blick ist unverwandt *und* abgeklärt, und diese Mischung macht's. <...> immer ist er beides: kleiner Teufel und großer Zampano, Brand- und Friedensstifter, gemein und großmütig - eben ein Kind in seinem Widerspruch. Übrigens hat Alf ein zeitgemäßes Hauptlaster: Fernsehen (1989, 68; Hervorhebung im Original).

Richtig ist: Alf ist in der Familienstruktur wie ein Kind klassifiziert. Seine dramaturgische Funktion dagegen ist eine andere (und diese könnte durch kein anderes Kind übernommen werden) - er provoziert familiäre Prozesse, in denen latente Konflikte ausgedrückt oder sogar ausagiert werden; er schafft die Bedingungen, daß unterdrückte Wünsche oder Ängste zu Gegenständen familialer Öffentlichkeit werden; etc.

Aus dem Gesagten folgerte nun möglicherweise, daß Alf eigentlich nur als eine handlungsfunktionelle Grö-

ße angemessen zu charakterisieren sei, daß ihm ein eigenständiger Charakter, ein Persönlichkeitsprofil abginge. Dagegen ist allerdings einzuwenden, daß Alf als Akteur sehr regelmäßige Verhaltensweisen hat. Sein Verhaltensstil ist allerdings schwer charakterisierbar - mit Begriffen wie frech, aufsässig, widerspenstig, sarkastisch, vorlaut nähert man sich dem an, ohne doch ganz zu treffen (vgl. zum gleichen Problem Mikos 1990, 50-51).

Ich will diesen Widerspruch - Katalysator oder Person - hier nicht auflösen, sondern gerade das Zusammen beider Momente als Charakteristikum Alfs nehmen. Die These ist also, *daß die Abweichung von der normalen Szeneneröffnung koordiniert ist mit der Charakterisierung der Alf-Figur*. Der Lacher unterstreicht den Gag und hebt damit die über die Sequenzindikation hinausgehende Information noch besonders hervor.

Zwei Beispiele: Die erste Szene zeigt den Handlungsraum und Alf. Alfs erste Aktion produziert sofort den Lacher, so daß gleich zu Beginn die Alf-Rolle herausgestellt wird.

Musik. Man sieht Alf auf einem Sofa liegen, er spielt mit einer Art künstlichem Greifer herum. *Gelächter*.

Ähnlich operiert auch die erste Szene in der Garage, nachdem die Exposition der Geschichte abgeschlossen ist. Wieder zeigt das Bild den Szenenraum und eine Aktion Alfs, die durch den Lacher unterstützt wird.

In der Garage. Alf sitzt zwischen den Funk- und Elektronik-Geräten, vor sich ein Mikrofon, in das er heftig-beschwörend hineinredet.

ALF: Hilfe! (*Gelächter*) Man hat mich in der Garage eingeschlossen, ich bin - ich bin ohne Nahrung. Es soll bitte jemand bei Pizza Bark anrufen und eine Riesen-Pizza bestellen (*Gelächter*), mit allem drauf, was es gibt. Ach so, ja richtig, das heißt mit allem außer Rote Beete. Bitte dazusagen: keine Rote Beete! (*Gelächter*).

In beiden Szenen treten erst nach der Aktion Alfs die anderen Personen der Szene auf.

Einzigste Ausnahme von dieser an die Anwesenheit Alfs gebundene Inszenierungsregel ist die Szene, in der Alf in der nächtlichen Küche sitzt und auf Dorothy wartet. Diese Szene unterscheidet sich aber deutlich von allen anderen Szenen, die mit Alf eingeleitet werden. Sie zeigt Alf als in die Handlung involviert, es ist sein Entschluß, die Konfrontation herzustellen.

### 3.2 Szenenschlüsse

Die Szenen werden beendet mit einer immer gleichen Musik (die Musiken scheinen hier sehr eng mit textuellen Funktionen verbunden zu sein, vgl. dazu die Bemerkungen unten). Außerdem ist es üblich, die szenische Handlung in einen *Gag* münden zu lassen, der noch einmal das zusammenfaßt oder auf den Punkt bringt, was die narrativen Verwicklungen der Szene gewesen sind.

Als ein Beispiel kann stehen der Schluß der Garagen-Szene. Nachdem Kate von ihrer Mutterbindung erzählt und sich dagegen gewehrt hatte, Alf und Dorothy zusammenzubringen, bemerkt Alf, daß Lynn ihm ein Butterbrot aufgegessen hat:

ALF: Lynn, du hast mein ganzes Bananenbrot aufgegessen!

LYNN: Oh, das tut mir leid. Aber es war fantastisch. (Zu Kate:) Meinst du, ich kann das Rezept von Großmutter bekommen? (Nach kurzer Pause: *Gelächter*.)

Kate guckt ihre Tochter verwirrt an.

LYNN: So geht das auch wieder nicht! Nein, ich weiß gar nicht, warum ich das gesagt hab -

ALF: Gut reagiert

Musik (dient auch zur Transition nach V) & *Gelächter*.

Ein ähnlicher Fall ist die Szene, in der Dorothy bekanntgibt, daß sie noch länger bleiben wird. Alf hat das Gespräch in der Küche mitgehört und kommentiert:

ooghoooh... (*Gelächter*.)

Dorothy blickt erstaunt auf.

LYNN: Wahrscheinlich die Müllmänner (*Gelächter*)

Musik (zugleich wieder: Transition zum nächsten Akt).

Mit einer Anzüglichkeit wie auf dem Volkstheater endet das Gespräch im Schlafzimmer. Alf ist wieder unter dem Bett verschwunden.

Kate und dann auch Willie beginnen auf dem Bett wie auf einem Trampolin auf- und niederzuwippen. ALF: Äi, halt dich ran, Willie! (*Gelächter*).

WILLIE: Alf!

ALF: Schon gut, schon gut! Ich verschwinde. (*Beifall!!*).

Wenige Takte Musik, Ablende.

Diese Strategien, eine Szene zu Ende zu bringen, erinnern wie gesagt an entsprechende Inszenierungs-Strategien des Volkstheaters (man denke an das Ohnesorg-Theater): Beifallsheischender letzter Satz und Abgang, Beifall des Publikums und Vorhang. Die teilnehmende Verstehensaktivität der Zuschauer wird auch zur Gliederungsindikation genutzt (bzw. uminterpretiert). Es handelt sich also um eine *Koordination von Bühnen- und Zuschaueraktivität*. Die Transition von einer Szene zur anderen wird so - auf der Bühne - vollzogen als ein Akt des Zuschauers. Eine ähnliche Verlagerung findet auch in *soap operas* statt, wäre die These - allerdings nicht durch die Aktivierung von Zuschauern, sondern durch den Übergang auf eine andere Stufe der medialen Konstellation.

In ALF ist diese Technik der Szenenbeendigung durchgängig. Im gegebenen Beispiel ist meist Alf der Verursacher des Gags.

### 3.3 Koordination mit der Personencharakterisierung

In aller Regel ist es Alf, der die Stellen und kommunikativen oder sozialen Konstellationen herstellt, die durch Publikumsgeräusch kommentiert und hervorgehoben werden. Er bildet das Zentrum der Aufmerksamkeit, seine Aktionen und sprachlichen Sarkasmen und Frechheiten treiben die Handlung voran, seine Personencharakteristik sticht gegen alle anderen Typen des Ensembles deutlich ab.

Die Großmutter allerdings ist ein deutlich anderer Typ als die Durchschnittsfiguren Willie, Kate, Brian und Lynn, die gegen die Direktheit und kommunikative Ungebremstheit Alfs keinen eigenen Stil durchsetzen können. Dorothy dagegen kann *pari* bieten, sie kann kontern, sie ist stark genug, um sich gegen Alf zu behaupten.

Ihre dramatische Sonderrolle wirkt bis in die Dramaturgie der Szenen-Beendigung, die normalerweise immer Alf überlassen ist. Im gegebenen Beispiel ist der Schluß des Stücks, als Dorothy auf Alfs Kosten einen Witz reißt und sich so als Alf gewachsen zeigt, eine schon deshalb bedeutsame Ausnahme von der Regel, weil der Schlußgag natürlich an ganz besonders exponierter Position steht:

DOROTHY: Mach nur weiter so. Mach Du Deine Witze. Dabei hab ich dir auch ein Geschenk gemacht.

ALF (zögert, dann begeistert): Ein Geschenk für mich (*Lacher*)? Laß mal sehen, laß mal sehen! Dorothy hält ein mützenähnliches Gebilde in der Hand.

BRIAN: Was ist das?

DOROTHY: Ein Maulkorb.

Sie streift ihn Alf über und schlägt demonstrativ auf die Sofa-Lehne:

DOROTHY: Ha! Ha!

ALF (mit gedämpfter Stimme): Sehr komisch, sehr komisch!

*Schlußgelächter*, das gleichzeitig mit der Abspannmusik einsetzt, dann aber bald zurückgenommen wird.

Dies ist tatsächlich eine interessante Verschiebung. Sonst ist es fast ausschließlich Alf, dessen Aktionen durch Lacher akzentuiert werden. In der vorliegenden Episode ist es aber auch Dorothy (und: im Verlauf der Geschichte immer gleichberechtigter Dorothy), die Lacher produziert. Sie kann Alf standhalten, sie ist ihm gleichwertig - eigensinnig genug, egozentrisch und bereit zum Streiten.

Für das Gefüge von Rollen und Personen ist dies eine Novität. Denn normalerweise ist Alf derjenige, der - mit eben den Kennzeichnungen Egozentrik, Bereitschaft zum Streiten und Unhöflichkeit - die anderen

Beteiligten souverän kontrolliert. (Dies wird hier sogar am Rande thematisiert: Willies Behauptung, jeder hier wisse genau, wer der Herr im Hause sei, wird von der fast paradox anmutenden Frage an Alf: "Saft?" gefolgt - und mit einem Lacher quittiert.)

Das Personengefüge eines solchen Serials ist eine der makrostrukturellen Bezugsgrößen, an denen der Einsatz von Publikumsgeräusch orientiert ist. Soviel sei hier festgehalten.

### 3.4 Koordination mit dem dramatischen Konflikt

Dem oben gesagten folgend, ist das Publikumsgeräusch voraussichtlich auch koordiniert mit den relevanten makrostrukturell wirksamen dramatischen Größen. In der Beispielenpisode geht es zentral um einen latenten Mutter-Tochter-Konflikt, der durch Anwesenheit und Eingreifen Alfs thematisiert und schließlich einigermaßen beigelegt werden kann.

Schon zu Beginn ist diese Motivation des Publikumsgeräuschs deutlich erkennbar. Dazu einige Beispiele:

(1) Alfs "Wir lassen sie draußen noch etwas schmoren" (als Kate die Tür wieder zugeschlagen hat) thematisiert die bedeutungsvolle Heikelkeit der Situation und wird mit einem Lacher unterstrichen.

(2) Dorothy begrüßt Kate mit dem Kommentar: "Dein Haar ist viel zu kurz für Dein Gesicht", Kate antwortet: "Du siehst auch sehr gut aus" (mit einer Art asymmetrischer Höflichkeit also). Der Lacher akzentuiert den Mißton in diesem kleinen Dialog.

(3) Alfs Frage, ob Großmutterns Besuch irgendwelche Auswirkungen auf seine Bequemlichkeit haben würde, resümiert die Exposition, den drohenden Konflikt. Der Lacher verleiht dem Nachdrücklichkeit.

(4) Auch die anderen Beteiligten sind in den Konflikt involviert. So ist Brians Nachfrage "Gute Nachrichten?" eine deutliche (und von Gelächter unterstützte) indirekte Akzentuierung der Androhung des verlängerten Aufenthalts Dorothys.

(5) Alfs Versuche, mit Dorothy ins Gespräch zu kommen, sind natürlich auch bezogen auf das Problem, das Kate hat. Seine Frage: "Warum ist mit Dir so schwer auszukommen? Kate ist umgänglich. Wurde sie adoptiert oder so was?" thematisiert die Vergleichbarkeit der beiden Frauen direkt.

(6) Willies Unfähigkeit, in den Konflikt einzugreifen, wird zunächst in dem absurden Vorschlag zur Güte "Niemand wird gehen! und keiner wird bleiben" ausgedrückt, durch Alfs Kommentar: "Ein klarer Standpunkt, Willie!" ironisiert und durch den unterstützenden Lacher zusätzlich hervorgehoben.

(7) Es gibt mehrere Themen, in denen sich der Konflikt der beiden Frauen mehrfach manifestiert. Neben der Unterstellung, Kate komme ihrer Fürsorgepflicht den Kindern gegenüber nicht nach (sie seien unterernährt und zu dünn gekleidet), ist die vor allem die Frage der Sauberkeit, die offenbar für beide Frauen als neuralgisches Gebiet gilt. Die Großmutter säubert das Bad, obwohl Kate es erst gestern sauber gemacht hat (Lacher!); Willie verschärft die Bedeutung des Themas noch, wenn er es für erstaunlich hält, daß man sich in den Kacheln spiegeln könne (Lacher!).

Diese kleine Durchmusterung der Fälle des Publikumsgeräuschs zeigt deutlich, daß - wie eingangs behauptet - der dramatische Konflikt, der hier als makrostrukturelle Größe angesehen wird, tatsächlich durch das Publikumsgeräusch deutlich unterstützt wird.

### 3.5 Intertextuelle Anspielungen

Durch den Lacher akzentuiert wird auch immer, wenn ein literarisches oder filmisches Vorbild herangezogen wird. Die intertextuelle Verwobenheit wird auf diese Art und Weise kenntlich gemacht, was auch damit zusammenhängen mag, daß die Anspielung in fast allen mir bekannten Fällen unangemessen ist bzw. das Alltagsgeschehen in der Seifenopern-Familie auf ein kulturelles Niveau hebt, das nur als eine gewisse Differenzqualität aufgefaßt werden kann. Diesen Bruch der "kulturellen Höhe" weist der Lacher aus, wäre die These.

Im Beispieltext sind es zwei Fälle, die unter diesen Funktionskreis des *canned audience* zu rechnen sind: (1) Als die Schwiegermutter ihn als "Vertreter" anspricht, kontert Willie, indem er ihr eine Verwechslung mit Willie Loman, der Hauptfigur von "Tod eines Handlungsreisenden" unterstellt. (2) Alf kontert auf den Vergleich mit E.T., indem er den "Verrückten Professor" von Jerry Lewis als typischen Vertreter der Menschen bezeichnet.

### 3.6 Resümee

Die eingangs formulierten Annahmen über die Orientierung des Publikumsgeräusches an makrostrukturellen Gegebenheiten eines Textes darf als weiterhin fruchtbare Grundannahme angesehen werden. Die knappe Exploration dieser These zeigte am Beispiel einer Folge des Serials ALF, daß sowohl in der *sequentiellen Gliederung* wie in der *Kennzeichnung der Personen* und in der *Manifestation des dramatischen Konflikts* makrostrukturelle Bezugsgrößen gegeben sind, an denen offenbar auch das Publikumsgeräusch seinen - textfunktionellen - Ort hat.

Ich hatte hier so argumentiert, daß das *canned audience* einerseits mit der sequentiellen Gliederung des Textes (das hieße mit seiner Realisierung in Szenen) koordiniert sei, andererseits aber mit dem Relevanzprofil des Textes, das man als einen anderen Aspekt der Beziehungen zwischen Teiltexthandlung und - semantischer - Makrostruktur ansehen kann. Die Fähigkeit von Texten, zusammengefaßt oder zusammengestrichen zu werden, hängt ja unmittelbar an der Tatsache, daß Teile des Textes für die Erhaltung des informationellen Kerns des Textes von größerer Bedeutung sind als andere. Das Relevanzprofil eines Textes gibt Auskunft über die Zentralität einer Informationseinheit, einer Handlung etc.

Es zeigte sich in der Beschreibung auch, daß die verschiedenen textstrukturellen Aspekte wiederum miteinander in Verbindung stehen und nicht vollständig voneinander isoliert werden dürfen. So zeigt sich z.B., daß in der sequentiellen Gliederung und der darin wirksamen Inszenierungsregeln Aspekte der Personencharakterisierung wirksam sind. Die verschiedenen Funktionskreise, in denen das *canned audience* einge-



setzt wird, können also im einzelnen Fall durchaus ko-  
realisiert werden.

#### 4. Indikation makrostruktureller Gliederung

Die Detailuntersuchung hat gezeigt, daß das Mittel *canned audience* nicht nur zur Indikation der sequentiellen Gliederung von Texten genutzt, sondern gleichzeitig auch als Kennzeichnung makrostruktureller bzw. textsemantischer Bezugsgrößen verwendet werden kann. Es liegt darum nahe, neben der *sequentiellen Gliederung* von Texten eine *relevantielle Gliederung* als eine zweite Gliederungsebene anzusetzen, auf der die oben heuristisch "Textgliederungssignale" genannten textuellen Ausdrucksmittel operieren. Die beiden Ebenen können sehr eng miteinander koordiniert sein, können aber auch relativ unabhängig voneinander sein.

Ich habe mich bis hier fast ausschließlich auf das *canned audience* als eine Markierungstechnik gestützt, die in mehreren Funktionskreisen gleichzeitig operiert. Ich will nun an einigen anderen filmischen Mitteln zu zeigen versuchen, wie ähnlich sich die Beschreibungprobleme dort stellen.

##### 4.1 Filmmusik

Zu ganz ähnlichen Beobachtungen wie den oben berichteten kam Georg Maas in einer Untersuchung der *Funktionen des Musikeinsatzes* in dem Fernsehserial DALLAS. Er fand eine ganze Reihe von Funktionen, die nicht so sehr darauf schließen ließen, daß die Musik als ein eigenständiges, den Inhalt der Geschichte ausdrückendes signifikatives Mittel sei als vielmehr eine Technik, mit der die Gegliedertheit des Inhalts signalisiert würde. Die von Maas beobachteten Formen lassen sich in drei Gruppen gliedern:

(1) Die sogenannte *source music* ist alle Musik, deren Erzeugung oder Quelle auch abgebildet ist - Radiomusik, die Band auf dem Ball usw. Sie gehört zur abgebildeten Sphäre, ist textfunktionell oft uninteressant.

(2) Manche Musiken sind mit elementaren makrostrukturellen Gliederungen koordiniert, insbesondere

mit der *Texteröffnung und -schließung*. Zu diesem Funktionskreis gibt es ja auch bei sprachlichen Texten floskelartige texteröffnende Ritualformen ("Es war einmal..."). In diesen Funktionen sind vor allem die eigentliche Titelmusik zu nennen, die als eine Art "akustischen Markenzeichens" aufgefaßt werden kann. Dazu gehört aber auch die von Maas treffend "Eröffnungsmusik" genannte Form, die sich unmittelbar nach der Titelsequenz unter den Bildern der ersten Szene findet; Maas weist ihr bildhaft das Funktionsmoment "Der Vorhang für die Spielhandlung geht auf..." zu, was darauf deutet, daß diese Position für eine Musik zu einer anderen Funktionsbedeutung führt als die unmittelbar davor stehende eigentliche Titelsequenz.

(3) Schließlich beobachtete Maas einige Verwendungen, die sich eng anzuschließen scheinen an einige Funktionen, die hier am *canned audience* beobachtet wurden.

(3.1) Eine erste Form wird von Maas als "*Klammerfunktion*" gefaßt; er versteht darunter die musikalisch vollzogene

Verbindung zweier räumlich und/oder zeitlich getrennter Szenen durch eine durchgehende (z.T. sehr kurze) Musik. Die Musik verdeckt den harten (unmotivierten) Filmschnitt und ermöglicht dadurch eine schnellere filmische Erzählweise, da die neue Szene nicht eingeführt werden muß. Oft in Verbindung mit "location shots", d.h. Einstellungen, die den neuen Ort der Handlung durch charakteristische visuelle Symbole vorstellen (Maas 1991 <Ms., 11>).

Diese Techniken der ("weichen") Szenentransition haben allerdings zwei verschiedene Aspekte - zum einen wird, wie von Maas hervorgehoben, der Bruch zwischen zwei Szenen oder Teiltextrn durch ein pseudo-kontinuierliches Bindemittel überdeckt; zum anderen sind die Bindemittel aber konventionell und signalisieren darum natürlich verläßlich die Zäsur zwischen den beiden Szenen.

(3.2) Die *musikalische Ab- und Aufblende* ist ein zweiter Funktionstyp für den Musikeinsatz in DALLAS, der oft in Koordination mit einer visuellen Ab- und

Aufblende auftritt, einem der standardisierendsten filmischen Mittel der Segmentgrenzindikation. Zwischen einer derartigen Ab- und Aufblende steht in der Regel der Werbeblock, was ja auch als eine Art der Segmentindikation angesehen werden kann (ein Fremdtext, der zwischen zwei Teiltextrn steht).

(3.3) Schließlich beobachtet Maas einen Funktionsrahmen, der an die relevantiell orientierten Kontexte des *canned audience* erinnert, in dem es um die "Hervorhebung und Unterstützung einer (unerwarteten) dramatischen Wendung in der Regel am Ende einer Szene" (Maas, 11) geht. Maas nennt diese Verwendungen "*dramatischer Akzent*" und vergleicht sie mit den Funktionen des Ausrufezeichens. Akzentuierungen können wiederum in musikalische Klammern oder Abblenden übergehen, sind selbst aber nicht auf Segmentgrenzen bezogen, sondern operieren auf dem Relevanzprofil des Textes.

Ähnlich wie das *canned audience* scheint also auch der Einsatz von Musik in manchen Textformen als eine Art von *Markierungstechnik* betrieben zu werden, mit dem ein Text für eine flüssige Lektüre aufbereitet wird. Wenn man "Textgliederung" als einen Funktionskreis für den Einsatz einiger Mittel des filmischen Ausdrucks akzeptiert, die weniger dazu verwendet werden, eine Bedeutung zu realisieren oder auszudrücken als vielmehr dazu, den Text mit Signalen zu durchsetzen, die einem Rezipienten die Erfassungs- und Verstehensoperationen erleichtern sollen, ist natürlich der Text immer durchzogen mit einem strategischen Moment, das ihn an "Lektüren" bindet. Die "Werkstruktur" zeigt sich so als geöffnet zu den Adressaten hin, und die Textgliederungs-Indikationen können als eine der Erscheinungsweisen des "impliziten Zuschauers" genommen werden, von dem Karl-Dietmar Möller sprach (1990, 226) - das scheint mir das theoretisch zentrale Argument zu sein, das sich aus der Untersuchung von Textgliederungssignalen gewinnen läßt.

## 4.2 Filmfarben

Die Kennzeichnung und Auszeichnung von makrostrukturell bedeutsamen Gliederungen scheint dabei die Grundlage zu sein, aus der sich alle Teil- und Son-

derfunktionen ableiten lassen, die einzelnen filmischen Ausdrucksmitteln zukommen, die indikatorisch verwendet werden. Der Einsatz von Musik zeigte sich in der Analyse von Maas oben als sehr verwandt den Funktionen, in denen *canned audience* eingesetzt wird. Der Funktionsrahmen kann aber enger sein, bezogen auf ein einziges makrostrukturelles Gliederungsprinzip, wie ein Blick auf den *differentiellen Umgang mit den filmischen Farbmodalitäten* Schwarzweiß, Farbe, Monochrome Einfärbung und Farbbearbeitung zeigt (Wulff 1988b, 369; vgl. zum folgenden Wulff 1988c; vgl. darüber hinaus Traber 1991, der an den monochromen Viragen des Stummfilms auf ähnliche Funktionen schließt wie die hier genannten). Von Bedeutung ist immer der Kontrast, und darum ist es erst von sekundärem Interesse, ob eine Sequenz farbig gegen eine schwarzweiße Umgebung steht oder ob sie schwarzweiß in einer Farbumgebung auftritt: die Indikation macht zunächst nur den besonderen Status des abweichenden Stücks kenntlich. Die mir bekannten Beispiele lassen sich in mehrere Gruppen aufteilen:

(1) Einer der prominentesten Funktionskreise ist die Koordination des Wechsels der Farbmodalität mit einem *Wechsel des modalen Status' von Szenen*. Phantastische Räume können so gegen Realräume gestellt werden, Übergänge von einer Realitätsstufe in eine andere werden durch den Wechsel der Farbmodalität gekennzeichnet, etc. Träume und Tagträume, Flashbacks und Flashforwards werden so gegen den Kontext kenntlich gemacht. Diese Technik operiert auf der sequentiellen Gliederung und macht die Zäsuren durch den Modalitätswechsel kenntlich. Der Wechsel der Farbmodalität kann auch (sozusagen "unterhalb" der Szene) die Subjektivierung oder den Sonderstatus einzelner Einstellungen oder einzelner abgebildeter Objekte kennzeichnen (man denke an den vielfachen Gebrauch dieses Mittels in den SEIFENDIEBEN (LADRI DE SAPPONE, 1989, Maurizio Nichetti)).

(2) Ein anderer, eher an relevantielle Momente des Textes angelagerter Funktionskreis ist die *Emphasisierung* einzelner, farbmodal ausgezeichnete Szenen, Bilder oder Objekte, die Intensität, subjektive Bedeutung oder ähnliche Aspekte der so hervorgehobenen Szene unterstreicht.

(3) Ein dritter, *reflexiver Funktionskreis* betrifft die modale Kennzeichnung des ganzen Textes. Wenn z.B. ein Film wie MEET ME IN ST. LOUIS (1944, Vincente Minelli) als Szeneneröffnung aus alten schwarz-weißen Fotografien in filmische Farbigeit übergeht, wird damit der ganze Film in Bezug zur Realität der alten Fotografien gesetzt, und der Film erscheint wie eine Erzählung, die von diesen Fotos angeregt ist.

Auch dieses Beispiel zeigt, daß die makrostrukturelle Gliederung des Textes der Bezugspunkt ist, von dem aus die Funktionen bestimmt werden können, die den differentiellen Einsatz der Farbmodalitäten im Film regiert. Das Beispiel zeigt aber auch mit großer Deutlichkeit, daß die Gliederungsindikatoren keine eigene Klasse filmischer Ausdrucksmittel bilden, sondern vielmehr Ausdruck einer textuellen Funktion sind, in die alle möglichen Ausdrucksmittel des Films eintreten können. Anders als in der Sprache, die ja eigene Satz- und Gliederungsoperatoren hat, die die Indikationsfunktion erfüllen, gibt es im Film keine solchen Funktionsklassen, auch wenn - wie schon gesagt - einige Mittel für die Markierung von Zäsuren zwischen Sequenzen in hohem Maße konventionalisiert zu sein scheinen.

Mit diesem Beispiel möchte ich die Überlegungen zur Textgliederungsindikation im engeren Sinne schließen und fasse noch einmal zusammen:

## 5. Erste Zusammenfassung

Ich möchte dafür plädieren, an der Annahme festzuhalten, daß ein Rezipient

in der Lage sein muß, die Makrostruktur des Mitgeteilten an der Text"oberfläche", d.h. an dem Text, wie er in seiner linearen Abfolge tatsächlich vorliegt, zu erkennen (Gulich & Raible 1974, 74).

Es müssen, dieser Annahme folgend, also *am Text* Elemente ausgemacht werden können, die nicht nur Textgrenzen markieren, sondern die auch Textelemente *hinsichtlich ihrer makrostrukturellen Relevanz indizieren*. Ich habe oben einige Bemerkungen zu den Mitteln des *canned audience* gemacht, habe aber auch hinzuweisen versucht auf ähnliche Beobachtungen, die

man an Verwendungen von Musik oder von Farbmodalitäten machen kann.

Es steht aus, die spezifisch filmischen konventionellen Gliederungs-Markierungen zusammenzutragen - es liegt aber auf der Hand, daß der "*Aspekt Markierung*", der am Einsatz aller Ausdrucksmittel des Films herausgearbeitet werden könnte, ein Gesichtspunkt ist, der einer Kommunikationstheorie des Film grundgelegt werden könnte - weil es immer um den Doppelaspekt der Ein- und Anbindung des Mittelgebrauchs an die makro- und mikrostrukturellen Gegebenheiten des Werks einerseits, andererseits aber um die Aufbereitung dieser Strukturen für eine Rezeption geht [3].

Es gibt meines Wissens keinen zusammenfassenden Begriff für diese Elemente des textuellen Ausdrucksbereichs bzw. für diesen funktionellen Aspekt des Mitteleinsatzes. Ich schlage vor, Mittel, die in dieser Funktion verwendet werden, *Indikatoren makrostruktureller Gliederung* (IMGs) bzw. - abweichend vom engeren Verständnis - "Textgliederungssignale" zu nennen. Und ich schlage vor, die textuelle Funktion der *Indikation makrostruktureller Gliederung* als eine elementare textuelle Funktion anzusehen, die im Prinzip an allen Elementen des Werks auftreten kann. Ihre Untersuchung ist, in der Formulierung Arijons, "an attempt to provide some sort of basic physical structure to the interpretation of ideas and emotions in the cinema" (1976, 615).

## 6. Fernsehtextformen

Nachzutragen bleibt eine Überlegung, die den textuellen und kommunikative Instanz betrifft, die insbesondere im *canned audience* zum Ausdruck kommt, in ähnlicher Weise aber auch den anderen Techniken der Gliederungsindikation zuzuordnen ist. Ich möchte auf diese abschließenden Bemerkungen nicht verzichten, weil eine Texttheorie, die nicht auf die kommunikativen Rahmenbedingungen, in denen Texte stehen, bzw. die kommunikativen Konstituenten des Textes reflektiert, meines Erachtens ausschnitthaft bleiben muß. Insbesondere dann, wenn die kognitionswissenschaftliche Untersuchung des Films das Wissen um die "Filmität" von Texten zum Gegenstand hat (wie Peter Ohler mehrfach und schlüssig gefordert hat, vgl. dazu

v.a. Ohler 1991), scheint es mir nötig zu sein, eine Theorie der Texte in diese Untersuchung zu integrieren, die so beschreibungsmächtig sein sollte wie irgend möglich.

Neben der Indikation makrostruktureller Gliederung steht das *canned audience* noch in einem zweiten, eher die kommunikative Form des Textes betreffenden Funktionskreis. Ich gehe davon aus, daß es eine der fernsehtypischen Repräsentationsformen von Texten ist, Texte in einer *medialen Konstellation* zu präsentieren. Ein Text im Fernsehen ist immer als Text in einer - ebenfalls abgebildeten - Situation gekennzeichnet, so daß z.B. die Laufschrift, die während des Spielfilms verkündet, die nachfolgenden Sendungen müßten leider ausfallen, neben der puren Information auch die medientypische Funktion erfüllt, den Spielfilm als einen Text in diesem Medium zu kennzeichnen. Wenn diese Annahme richtig ist, bedeutet dies, daß *Reflexivität* als kommunikative Grundgegebenheit der Fernsehtextformen angesehen werden muß.

Die Rekursivität, die durch die dauernde Indikation der medialen Konstellation bedingt ist, führt zu solchen im Fernsehen bevorzugt auftretenden Textformen wie Magazinen, Shows usw. Selbst solche Textsorten, die eigentlich die abgeschlossene diegetische Realität des Spielfilms erfüllen könnten oder sollten, werden durch das spezifische Mittel der *canned audience* als Aufführungen vor einem Publikum gekennzeichnet.

Ursprünglich war das Publikumsgeräusch (oder sogar abgebildetes Studiopublikum) ein Resultat der frühen Produktionsbedingungen von Soap Operas und Serials: sie wurden *live* gedreht und gesendet. Das Publikum diente dabei wohl vor allem als Adressat für die Schauspieler. Tatsächlich hält sich die Form der "Einzimmerkomödie", des kleinen Kammerspiels, der *situation comedy* ja bis heute, wenn auch das Publikumsgeräusch heute wohl meist tatsächlich vom Band zugemischt wird. Wenn nun ein Life-Publikum eine Aufführung sieht, und wenn die - akustische - Reaktion des Publikums für das Medium mitaufgezeichnet wird: dann präsentiert das mediale Produkt tatsächlich nicht das Stück, das gespielt wird, sondern einen eingebetteten Text: eine Aufführung des Stücks.

Dabei wird von der *Rahmensituation* (Bühne und Publikum im Studio) ständig kommentierend in den *eingebetteten Text* (das Stück auf der Bühne) hineinkommuniziert. Das Äußerungen des *canned audience* gehören nicht zum aufgeführten Stück, sondern zur Rahmenhandlung. Allerdings sind die Äußerungen *auf das Stück bezogen*, können genommen werden als *Kommentierungen* und *pragmatische Ergänzungen* einer dem eingebetteten Text selbst nicht innewohnenden *textuellen Instanz*. Genau diese Externität kennzeichnet auch die Texthervorhebungen.

Ich habe an anderer Stelle schon gezeigt, daß man die Rahmensituation in einer so gearteten medialen Konstellation nicht als "natürliche" nehmen darf, und daß man das Studiopublikum nur mit größter Vorsicht als "Stellvertreter" des Publikums am Bildschirm nehmen sollte (Wulff 1988a, 34-35). Man sollte die Einbettung von Texten in die mediale Konstellation als eine typische Textform des Fernsehens nehmen, soll das heißen. Die Rahmensituation ist genauso Inszenierung wie die eingebettete Situation.

Moduliert wird mit der Kenntlichmachung der medialen Konstelliertheit des Geschehens allerdings der *modale Status des Textes*, der offen als inszeniertes Gebilde, als Aufführung, als Fiktion ausgewiesen wird. Diese Beobachtung wird es sicher nötig machen, manche Überlegung aus der Wirkungsforschung, die ja von einem im Grunde naiv-realistischen oder sogar naiv-naturalistischen Textkonzept ausgeht, neu zu überdenken. Das ist aber hier nur von peripherem Interesse.

Folgenreich kann diese Beobachtung aber für die Konzeptionierung eines kognitiven Modells des Filmverstehens sein. Es wird meines Erachtens nötig, darüber nachzudenken, ob den Verarbeitungsprozessen *metakognitive Prozesse und Verarbeitungsinstanzen* zugeordnet werden müssen, die vor allem die Modalität des verarbeiteten Materials bestimmen und kontrollieren. Diese Überlegung leite ich aus der doppelten Bezüglichkeit der filmischen Mittel ab, die ihnen in jeder kognitionsorientierten Theorie des Films zukommt - einerseits in Funktion der textuellen Struktur zu stehen, andererseits bezogen zu sein auf die Verarbeitungsprozesse. Die Indikativität mancher Mittel im filmischen Text legt es nahe, in analoger Weise kognitive Prozessen anzusetzen, die die Indikativität der Textele-

mente auflösen und entsprechende Markierungen an dem Konstrukt hinterlassen, das das Produkt des Verarbeitungsprozesses ist.

Die Bestimmung dieser Doppelbezüglichkeit der textuellen Ausdrucks-Mittel scheint mir für das Programm einer kognitiven Theorie des Films von großer Bedeutung zu sein. Nach einem Wort von Manfred Bierwisch erlaubt es uns die Computermetapher, die für die Kognitionswissenschaft grundlegend ist,

Theorien der funktionalen Architektur des Gehirns zu entwickeln. Der Ansatz der kognitiven Wissenschaften zielt darauf ab, Theorien der funktionalen Architektur des Gehirns zu entwickeln, die wesentlichen Aspekte dieser Fähigkeit zu erfassen und die mit ihr verbundenen Erscheinungen zu erklären gestatten, ohne daß wir die physiologische Realisierung dieser funktionalen Struktur anzugeben haben. Die Theorien <schlußfolgert Bierwisch>, um die es in der kognitiven Linguistik geht, sind also mit der Arbeitsweise des Gehirns auf abstrakte Weise verknüpft (1987, 666).

In der kognitiv orientierten Filmwissenschaft sind die Verhältnisse nicht anders. Über Bierwischs Bestimmung des Gegenstandes der Kognitionswissenschaft läßt sich ein systematischer Ort bestimmen, in den Untersuchungen wie die hier vorgestellte einrücken. Auch die Strukturiertheit der Stimuli ist letztenendes als eine Komponente des Gesamtkomplexes zu nehmen, als eine Funktion des Verarbeitungsprozesses: weil sie die Bedingung für die Verstehbarkeit (und das heißt: Verarbeitbarkeit) des Textes bildet. Textuelle Strukturen zählen in diesem Verständnis selbst zu den "Erscheinungsweisen der funktionalen Architektur des Gehirns".

### Anmerkungen

[1] Frühere Versionen dieses Papiers oder von Teilen daraus habe ich auf den Arbeitstagen zu "Sprache in Film und Fernsehen" (Berlin 1989) sowie zu "Probleme der Segmentierung" (Berlin 1990) vorgetragen. Ich danke insbesondere den Mitarbeitern der Forschungsgruppe "Film und Psychologie" (Berlin) für ihre Diskussionsbereitschaft und für zum Teil umfangreiche Kommentare zu früheren Versionen des Aufsatzes. Insbesondere stehe ich in der Pflicht von Britta

Hartmann, Karl-Dietmar Möller, Eggo Müller, Peter Ohler, Gerhard Schumm und Peter Wuss.

[2] Im Film liegen bislang noch kaum Untersuchungen vor; weitaus umfangreicher ist die Literatur, die sich mit schriftlichen Texten befaßt. *Techniken der Hervorhebung* in schriftlichen Texten sind neben der Unterstreichung (Jackson 1977; Rickards & August 1975; Frey 1975) und dem Drucktypenwechsel (Wentzlaff-Eggebert 1975; Hunter 1951; Davis 1978; Cancik 1979) alle Verfahren, die die grafischen Möglichkeiten ausnutzen (Peytard 1975). Im Film gehört z.B. der differentielle Gebrauch von Farbe und Schwarzweiß zu diesem Arsenal von textuellen Mitteln (s.u.). Auch der Musikeinsatz erfolgt häufig unter diesem Aspekt (s.u.).

Daniel Arijon, der die m.W. umfassendste Liste der konventionalisierten *filmischen Interpunktionszeichen* zusammengestellt hat, nennt unter anderem die folgenden Techniken (1976, 579ff; eine viel kürzere Liste bei Bordwell & Thompson 1979, 60):

- \* Ablende - Aufblende;
- \* Ablende nach Weiß und Farblenden;
- \* Überblendungen;
- \* Schiebelenden;
- \* Iris-Blende;
- \* Verwendung von Dunkelarealen;
- \* Titel;
- \* Zeitangaben;
- \* Lichtwechsel.

Es dürfte hier schon deutlich sein, daß die genannten Mittel der Indikation von ganz unterschiedlicher Art und von ganz unterschiedlichem Status sind - ein Problem, das grundlegend zu sein scheint: es gibt im Film keine eigenen Funktionsklassen von Mitteln, die nur als Gliederungsindikatoren dienen, auch wenn manche Mittel in diesem Sinne konventionalisiert zu sein scheinen; vielmehr hat man es mit einem textuellen und kommunikativen Funktionskreis zu tun, der alle möglichen Mittel binden kann.

[3] In diesen funktionellen Kreis können alle Elemente des filmischen Ausdrucks, sogar Elemente der abgebildeten Sphäre im jeweiligen Fall hineintreten. Ohne dem nachgehen zu wollen: ich denke an das, was Gerhard Schumm *Passagen-Marker* nennt. Er schrieb mir: "Denk bei Textgliederungssignalen auch an die filmischen Passagen als "Passagen-Marker". Vor allem bei Seifenopern fahren oft vollkommen hirnrissig Autos durch die Gegend, allein damit Zeit geschunden wird, Zeit, durch die ein Erzählteil vom anderen auf billigste Weise getrennt werden kann. Passagen sozusagen als leere Seite, die umgeblättert wird, mit der Funktion, daß ein bißchen im Hirn herumradiert wird" (Brief v. 6.11.1990).

Diese Bemerkung Schumms eröffnet ein weites Spektrum weiterführender Fragen: Denn wenn es so etwas wie filmische "Szenenbaupläne" oder "Sequenzpattern" gibt, die unter anderem dramaturgische Devisen, Konventionen des *mise-en-scène* etc. umfassen, dann gestatten diese syntagmatischen Muster natürlich auch wieder die Detek-

tion der Textgliederung. Derartige Konventionen indizieren sich in gewisser Weise selbst.

Wenn also eine dramaturgische Devise wie die visuelle und thematische Dezentrierung, die Konzentration auf das periphere Detail zum Inszenierungsplan einer konventionellen filmischen Szene gehört, dann kann sie auch als eine Strategie genommen werden, die die Szenengliederung anzeigt. Wenn ein dramatisch-dramaturgischer Plan gilt: die Szene wird von der Peripherie her auf den dramatischen Konflikt hin geführt, dann ist ein solches Schema wiederum natürlich auch indikatorisch zu lesen: weil es gestattet, einzelne Teile nach den Gesichtspunkten der Zentralität und der Relevanz einzugruppieren. Die Techniken der Indikation der Textgliederung hängen, wenn diese Annahme stimmt, zumindest zum Teil wieder mit der Kodifizierung filmischen Erzählens oder Argumentierens, unmittelbar zusammen. Zumindest auf diesem Niveau herrschen also zirkuläre Abhängigkeiten.

## Literatur

- Arijon, Daniel (1976) *Grammar of the film language*. London/New York: Focal Press.
- Bierwisch, Manfred (1987) Linguistik als kognitive Wissenschaft - Erläuterungen zu einem Forschungsprogramm. In: *Zeitschrift für Germanistik* 8, 1987, pp. 645-667.
- Bordwell, David / Thompson, Kristin (1979) *Film art. An introduction*. Reading, Mass. <...>: Addison-Wesley (Addison-Wesley Series in Speech, Drama, and Film.).
- Cancik, Hubert (1979) Der Text als Bild. Über optische Zeichen zur Konstitution von Satzgruppen in antiken Texten. In: *Wort und Bild*. Hrsg. v. Hellmut Brunner, Richard Kainicht & Klaus Schwager. München: Fink, S. 81-100.
- Davis, Boyd H. (1978) Attention must be paid: Italic types and Chapman's "Homer". In: *Lacus Forum* 5, S. 451-457.
- Dijk, Teun A. van (1980) *Textwissenschaft. Eine interdisziplinäre Einführung*. München: dtv (Dtv Wissenschaft. 4364.).
- Frey, Eberhard (1975) Rezeption literarischer Stilmittel. Beobachtungen am "Durchschnittsleser". In: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 15, S. 80-94.
- Goffman, Erving (1977) *Rahmen-Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrung*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Gülich, Elisabeth / Raible, Wolfgang (1974) Überlegungen zu einer makrostrukturellen Textanalyse. J. Thurber, "The lover and his lass". In: Elisabeth Gülich / Klaus Heger / Wolfgang Raible. *Linguistische Textanalyse. Überlegungen zur Gliederung von Texten*. Hamburg: Buske, S. 73-126 (Papiere zur Textlinguistik. 8.).
- Hunter, G.K. (1951) The marking of "sententiae" in Elizabethan printed plays, poems, and romances. In: *The Library*, Series V, 6, S. 171-188.
- Jackson, James Edward (1977) A study of differential effects of concurrent cognitive organizers, pictures, and underlined words on literal and inferential comprehension in sixth, seventh, and eighth grade students. Ann Arbor, Mich.: University Microfilms <Diss. Madison, Wisc. 1976>.
- Maas, Georg (1991) Kein Platz für musikalische Revolutionen: Über Musik in der TV-Serie DALLAS. In: 3. Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium / Marburg '90. Hrsg. v. Jürgen Felix u. Heinz-B. Heller. Münster: MAkS Publikationen 1991 <i.Dr.>.
- Mandl, Heinz (1981) Einige Aspekte zur Psychologie der Textverarbeitung. In: *Zur Psychologie der Textverarbeitung. Ansätze, Befunde, Probleme*. Hrsg. v. Heinz Mandl. München/Wien/Baltimore: Urban & Schwarzenberg, S. 3-37.
- Metz, Christian (1973) *Sprache und Film*. Frankfurt: Athenäum (Wissenschaftliche Paperbacks Literaturwissenschaft. 24.).
- Mikos, Lothar (1990) "Null Problemo". ALF als Familientherapeut. In: *Medien praktisch*, 2, S. 49-51.
- Möller, Karl-Dietmar (1990) Auflösung, analytische Montage und filmische Wahrnehmung. In: *Film und Psychologie. 1. Kognition - Rezeption - Perzeption*. Hrsg. v. Gerhard Schumm u. Hans J. Wulff. Münster: MAkS Publikationen, S. 211-226 (Film- und Fernsehwissenschaftliche Arbeiten.).
- Ohler, Peter (1991) *Psychologie des Films*. Münster: MAkS Publikationen <i.Dr.> (Film- und Fernsehwissenschaftliche Arbeiten.).
- Peytard, Jean (1975) Lecture(s) d'une "aire scripturale": La page de journal. In: *La Langue Française* 28, S. 39-59.
- Rickards, John P. / August, Gerald J. (1975) Generative underlining strategies in prose recall. In: *Journal of Educational Psychology* 67, S. 860-865.
- Sichermann, Barbara (1989) Ein Lump mit einem heiseren Baß. In: *Die Zeit*, 17. Februar 1989, S. 68.
- Traber, Bodo (1991) Zu den Funktionen monochromer Virage im Stummfilm. In: 1. Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium / Münster '88. Hrsg. v. Karl-Dietmar Möller <u.a.>. Münster: MAkS Publikationen <i.Dr.>.
- Wentzlaff-Eggebert, Harald (1975) Drucktypenwechsel. Ein Grenzphänomen der Sprachtheorie im Dienst der Leserfor-

schung. In: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 15, S. 27-49.

Wulff, Hans J. (1988a) Saal- und Studiopublikum. Überlegungen zu einer fernsehtypischen Funktionsrolle. In: TheaterZeitschrift, 26, S. 31-36.

--- (1988b) Die signifikativen Funktionen der Farben im Film. In: Kodikas/Code 11, S. 363-376.

--- (1988c) Filmfarben I: Farbmodalitäten. Unveröff. Ms. Westerkappeln.