

Hans J. Wulff:

Das Problem der Handlungsbeschreibungen: Einige Bemerkungen zu Carroll (1977a)

Der kleine Artikel entstand als Tischvorlage zu einer Arbeitstagung der Berliner Film-und-Psychologie-Gruppe (Dez. 1989). Er ist unveröffentlicht.

URL dieser Ausgabe: <http://www.derwulff.de/10-10>.

1. Der Aufbau der Grammatik
2. Ein Beispiel grammatischer Filmanalyse
 - 2.1 Handlungsbeschreibungen
 - 2.1.1 Abstraktivität der Einheiten
 - 2.1.2 Handlungsanalyse
 - 2.2 Kontexterweiterungen
 - 2.3 Realisierungen und Darstellungen
3. Schematheoretische Interpretation

In seinem Aufsatz "A Program for Cinema Theory" (1977a) stellt Carroll ein Beispiel vor, an dem er in aller Kürze die strukturellen Beschreibungen verdeutlichen will, von denen er bis dahin gesprochen hatte und die den verschiedenen Komponenten der Generativen Grammatik des Films entsprechen, die es zu entwerfen gelte. Das Beispiel fordert zur Kritik heraus, weil es in aller Schärfe die methodischen Probleme der Carrollschen Filmtheorie offenlegt. Darum wird ihm besondere Aufmerksamkeit geschenkt werden.

1. Der Aufbau der Grammatik

In der Ausgangsbestimmung hatte Carroll ein Modell skizziert, das - ähnlich, wie die Bereiche der Sprachstruktur im Aufbau der Generativen Transformationsgrammatik (GTG) in Zusammenhang gebracht werden - die elementaren Komponenten *meaning*, *event*, *sequence* und *film* benennt. Filmtheorie ist, dieser Auffassung folgend, die grammatische Beschreibung der Größe *sequence*. *Sequence* nimmt so eine ähnlich zentrale Rolle ein wie die Größe "Satz" in der GTG, ist sie doch die Einheit, deren syntaktische Struktur die Grammatik erfaßt und modelliert.

Es gehört wohl zu den Besonderheiten der filmischen Struktur, daß *sequence* von Carroll nicht unabhängig und selbständig bestimmt wird, sondern in Abhängigkeit von der *event*-Struktur gesehen wird:

A cinema sequence represents some event by imposing a structure of "cuts", "tracks", "framings," etc. on that event. Analogously, a sentence represents some meaning by imposing a syntactic and phonological structure on a set of lexical items (1977a, 338).

Entsprechend korrespondiert der *logical representation* in der Sprachtheorie, was der klassischen Basis-komponente der GTG entspricht, den "Tiefenstrukturen", in der Filmtheorie die Kategorie *event*; den mittels der Transformationen abgeleiteten "Oberflächenstrukturen" korrespondiert die Kategorie *sequence*. Und die phonologische Interpretation in der Sprachtheorie entspricht wiederum der *photographic interpretation* in der entsprechenden Theorie des Films.

Gegenüber der Sprachtheorie ist dies allerdings eine entscheidende Verschiebung. Denn die *logical representation*, die "Tiefenstruktur" in der Sprache ist eindeutig als eine spezifische Struktur der Sprache angesehen. Zwar ist zu fragen, in welchem Ausmaß Tiefenstrukturen universelle Ausprägung haben und zum biologischen Apparat des Menschen gehören, doch steht außer Zweifel, daß die Basis-komponente der GTG eine spezifische morphologische Eigenschaft der Sprache untersucht.

Anders dagegen in der von Carroll skizzierten Theorie des Films. Hier ist die Zentralkategorie eine Größe, die *nicht* spezifisch für den Film ist. Die Strukturen des *event* bestehen unabhängig und vor der filmischen Repräsentation. Die filmische Struktur ist so gar nicht begründet in einem formalen Gefüge syntaktischer Kategorien, sondern in den syntaktischen Strukturen und Regularitäten eines außerfilmischen Gegenstandes, der dann im zweiten Schritt mit den Techniken der filmischen Abbildung kombiniert wird und dann die filmische Einheit *sequence* ergibt. Die filmische Elementareinheit erweist sich in dieser

Sicht als abgeleitete Einheit, sie ist keine formale Struktur eigener Existenz.

Carrolls Versuch, eine Theorie des Films nach dem Vorbild der GTG aufzubauen, hinkt also an einer entscheidenden Stelle. Er selbst verwischt das Problem eher als daß er es klärte, wenn er schreibt:

A linguistic grammar must enumerate the class of all propositions and then formally combine and transform them into derived representations. The grammar of cinema must enumerate the class of all events and then transform them (i.e., frame, focus, organize them into moving and static camera shots, etc.) into sequences (1977a, 341).

Die Mächtigkeit der Beschreibung ist weniger bedeutsam als die Tatsache, daß die filmische Form, diesem folgend, eine abgeleitete Größe ist, eine Interpretation von *event*-Strukturen.

2. Ein Beispiel grammatischer Filmanalyse

2.1 Handlungsbeschreibungen

Das Beispiel, das Carroll benutzt, um seinen Entwurf zu illustrieren, geht in mehreren methodisch zu trennenden Schritten an die strukturelle Beschreibung heran, auf die Carroll hinauswill. Jeder einzelne Schritt der Analyse sei dargestellt und problematisiert.

(1) *Paraphrase*. Carroll benutzt keine tatsächlich vorliegende Filmsequenz, um seine Thesen zu stützen, sondern die Paraphrase eines *events*:

A man "A" is seated at a table in a dimly lit stark room (in order to keep the description of the background simple). A second man "B" enters the room, approaches the table and hands a letter to A. After delivering the letter, B leaves and the scene closes (1977a, 345).

Carroll gibt zwar zu bedenken, daß diese Beschreibung für manche Fragen der Analyse unangemessen sei und daß sie in sehr verschiedener anderer Weise auch hätte formuliert werden können (1977a, 345). Dennoch nimmt er diese sprachliche Darstellung als Grundlage für die folgende Handlungsanalyse. Es ist in der Handlungstheorie durchaus üblich, mit Paraphrasierungen zu arbeiten (vgl. z.B. Brennenstuhl 1975, 11); es ist allerdings klar, daß darauf reflektiert

werden muß, daß man es bei Paraphrasen schon mit Handlungsrepräsentationen zu tun hat, mit Interpretationen von manifesten Vollzügen und nicht mit den Handlungen selbst.

(2) *Handlungsanalyse*. Aus der Paraphrase herausgelesen wird eine Sequenz von *actions* oder *activities*, die das *event* ausmachen:

- (1.1) B opens the door;
- (1.2) B walks up to the table;
- (1.3) B hands the letter to A;
- (1.4) A puts the letter in his coat pocket;
- (1.5) B turns;
- (1.6) B walks to the door;
- (1.7) B opens the door, exiting (1977a, 345)

(3) *Konstituenzprüfung*. Sowohl mit Blick auf die Strukturen des *event* wie auf die Strukturen der Handlungssequenz ist nun, mit Carroll, zu fragen nach der logischen Unabhängigkeit der einzelnen Elemente einer solchen Sequenz. Wie in der Linguistik üblich, repräsentiert Carroll das interne Organisations- und Abhängigkeitsverhältnis mit Hilfe hierarchisch angeordneter "Phrasenstrukturen". Diese drücken das Abhängigkeitsverhältnis von Einheiten aus, die in einer Einheit höherer Ordnung gebunden sind. Eine der "Proben", die auch in der Linguistik verwendet werden, besteht darin zu fragen, ob es möglich ist, zwischen zwei Einheiten eine dritte Einheit unterzubringen. Ist dies nicht möglich, gelten die beiden Einheiten als *co-constituent*. Carroll schlägt z.B. vor, zwischen (1) und (2) einen *flash-back* unterzubringen - was, nach seiner Behauptung, unakzeptabel sei, so daß (1) und (2) als *co-constituent* anzusehen seien. Auf diese Weise entsteht ein Strukturdiagramm (1977a, 346), das das hierarchische Abhängigkeitsverhältnis der Teilhandlungen ausdrücken soll.

Gegen dieses Diagramm muß nun aber schon in der ersten Annäherung geltend gemacht werden, daß die Einheiten, die bei der schrittweise zur Einheit des *event* voranschreitenden Zusammenfassung von Sequenzen von Elementareinheiten, jeweils nur mit der Bezeichnung "A" (für *action*) bezeichnet werden. In der sprachlichen Grammatik dagegen ist beim Übergang von einem Niveau zum nächsten auch die Knoten-Art verändert - spielt auf dem einen Niveau die strukturelle Größe oder Konstituente "NP" eine Rolle, so auf dem nächsten solche Kategorien wie "Art<ikel>" oder "N<omen>". Einen solchen Baum

kann man *analytisch* nennen. Der Carrollsche Baum dagegen trägt nicht mehr Information als ein Klammerdiagramm:

(1.8) <<<1,2> 3> 4 <5,6,7>>>

wobei offenbar die Einheiten "1", "<1,2>", "<<1,2>3>" usw. kategorial nicht unterschieden sind.

Dieser Formalismus wird von Carroll explizit als *event structure* ausgewiesen (1977a, 345).

2.1.1 Abstraktivität der Einheiten

Gegen diese Art des Vorgehens müssen einige Einwände geltend gemacht werden. Da die Probleme, die sich aus dem Carrollschen Beispiel ergeben, auf allgemeine Probleme der filmischen Strukturbeschreibung verweisen, sei etwas weiter ausgeholt.

Beim Übergang von der Grammatik sprachlicher Einheiten zur Grammatik des Films ist zu fragen nach den Größen der Theorie, die im anderen Feld dingfest gemacht werden können. Insbesondere ist zu fragen nach den *strukturellen Einheiten* in den einzelnen Teilen oder Komponenten einer solchen Grammatik. Für die Sprachanalyse liegt hier eine reichhaltige Forschungsliteratur vor, und 2.000 Jahre Grammatikunterricht sind sicherlich ein gewaltiger Anlauf, um diese Differenziertheit herzustellen. In fast allen anderen Bereichen der menschlichen Praxis und des menschlichen Verhaltens liegen derartig differenzierte Gliederungen nicht vor.

Schutz schlägt in seinen Überlegungen zur *Kinesiology*, der Lehre von den menschlichen Bewegungen, vor, eine hierarchische Ordnung strukturell verschiedener Einheiten einzuführen: *moves*, *acts* und *plans*. An seinem Beispiel: die folgenden Sätze sollen die gleiche Aktion bezeichnen:

- (2.1) John moves his finger.
- (2.2) John pulls the trigger.
- (2.3) John fires the gun.
- (2.4) John kills Smith (1976, 7).

Der erste Satz wäre dann als *move* zu interpretieren, alsbarer Bewegungsvollzug, Intentionen und teleologische Momente spielen keine Rolle. Es geht dabei nur um Bewegung. Selbst die Integration von Instru-

menten in den Bewegungsvollzug ist fraglich - Satz (2) kann man als *move* nehmen, wenn man akzeptiert, daß *moves* an Instrumenten vollzogen werden. Dagegen ist ein *act* eine Einheit der Beschreibung, die das Instrument integriert und die nur zusammen mit dem Instrument vollständig beschrieben werden kann. Der *plan* ist in dieser Gliederung das strukturell höchste Niveau, es umfaßt teleologische und intentionale Momente, steht in Beziehung zu deontischen Gegebenheiten usw. (Im Deutschen könnte man analog, in aufsteigender Komplexität, die Reihe *Verhalten*, *Tun* und *Handlung* analog verwenden; vgl. zu einer einigermaßen damit übereinstimmenden Verwendung Möller 1986, 28.)

Legt man diese Überlegungen zugrunde, so sieht man schnell, daß Carrolls Beispiel eher *moves* als *plans* verzeichnet. Natürlich kann man auf diese Weise keine *event*-Strukturen darstellen: es dürfte evident sein, daß man nur dann von *event*-Strukturen reden kann, wenn man es mit Ganzheiten zu tun hat; dementsprechend muß die Beschreibung die Integrations- und Abhängigkeitsverhältnisse innerhalb eines *events* erfassen, nicht die *moves*, in denen die Handlung realisiert wird. Die Beschreibung von *event*-Strukturen ist die Beschreibung des logischen Verhältnisses von Teilhandlungen, der dadurch definierten Handlungsrollen usw. und nicht der Sequenz von realisierenden Bewegungshandlungen.

Ich gehe hier davon aus, daß die wichtigste Teilklasse der *events* menschliche Handlungen und Handlungsgefüge sind, will aber nicht ausschließen, daß es für die Beschreibung filmischer Strukturen auch andere *event*-Strukturen gibt, die hier aber nicht mein Gegenstand sind. Der Film ist ein Repräsentationssystem, das zumindest in weiten Teilen handlungsbasiert ist. Auch für die kognitiven Momente des Films spielen Handlungsstrukturen ja eine wohl zentrale Rolle. Carroll sagt über das, was unter *event* fallen soll, nichts aus.

2.1.2 Handlungsanalyse

In der Sprache kann man die jeweiligen Einheiten einigermaßen angemessen wiedergeben. Die verschiedene *abstraktive Höhe* einer Handlungsbeschreibung vermittelt dabei von realisierenden zu den grundlegenden und die Bindung ausübenden Handlungen. Würde man Carrolls Beispiel abstraktiver fassen wollen, so könnte man paraphrasieren:

(3.1) B bringt A einen Brief.

Dabei ist es zunächst nicht wichtig, ob man man das Verb "bringen" benutzt oder die alternativen "übergeben", "zustellen" usw. "Bringen" ist das semantisch leerste Verb der Reihe, und es ist - ähnlich wie "nehmen" in "stehlen" - in den anderen hyponymisch ko-realisiert.

"Bringen" gehört nun zu den Verben, die ein *Komplement* haben - das "Bekommen". Je nachdem, ob man die Handlung vom einen oder vom anderen aus perspektivieren will, kann man das eine oder das andere Verb nehmen. Die Handlung des "Bringens" ist dabei aktivisch; wollte man das Komplement aktivisch ausdrücken, müßte man sagen: "Holen". Usw.

Man kann auf diese Art fortfahren und die verschiedenen Variationen, inneren Adressierungen usw. dieses kleinen Gefüges von Akten und Rollen untersuchen. Man sichert so die Strukturen eines kleinen, aber dennoch relativ geschlossenen Handlungsfragments, das als solches auch kinematographisch abgebildet werden könnte. Um dies zu ermöglichen, müßte es allerdings *realisiert* werden. Die Realisierung erst kann filmisch erfaßt werden. Dazu unten mehr.

Das Carrollsche Beispiel ist so nur eine unter zahllosen anderen Realisierungen einer darunter liegenden *logischen event-Struktur*. Da es der grammatischen Beschreibung aber um logische Repräsentationen geht und diese nur auf dem Niveau der plans gegeben werden können, ist der Status des Beispiels ganz und gar verfehlt. Denn wenn man von derartigen Szenen aus eine Theorie des Films Carrollscher Prägung aufbauen wollte, käme man in das Dilemma, daß man völlig verschiedenen Realisierungen der gleichen Planstruktur verschiedene Tiefenstrukturen zuordnen müßte. (Am Rande sei angemerkt, daß Carrolls Beispiel nicht mit den logischen Elementen einer Handlung, sondern mit den sichtbaren Elementen der Realisierung operiert - eine Akkommodation an das repräsentierende Medium, die nur Schaden anrichtet.)

Über diese Mehrschichtigkeit der Gliederung und Analyse von Handlungen hinaus ist als ein komplizierendes Charakteristikum der Struktur menschlicher Handlungen zu beachten, daß Pläne häufig in komplizierter Art und Weise Hierarchien bilden, an-

dere Planstrukturen aufnehmen, integrieren und funktionalisieren etc. Mit dem Übergang auf das Niveau der plans erreicht man eine Kombinativität von Einheiten und Kontexten, die gesonderte Aufmerksamkeit erfordert (und der weite Teile der Erzähltextforschung gewidmet sind).

Bestimmt man das Verhältnis von Handlungen zueinander etwas genauer, so sieht man, daß es mehrere verschiedene Typen der gegenseitigen Bestimmung und Durchdringung gibt. Der einfachste und bekannteste Fall ist die *indem-Beziehung*: Zwei Handlungen werden ko-realisiert. Wenn ich z.B. einen Vertrag schließe (Handlung I), indem ich einen schriftlichen Text unterzeichne (Handlung II), so habe ich es mit zwei Handlungen zu tun, die ich gleichzeitig vollziehe, und ich vollziehe die eine (I), indem ich die andere tue (II). Was das Verhältnis dieser beiden Vollzüge anbetrifft, gibt es vier Auffassungen:

- (4.1) Ich vollbringe zwei verschiedene Handlungen
- (4.2) ich vollbringe zwei identische Handlungen
- (4.3) ich vollbringe eine Handlung, die in etwas anderem resultiert
- (4.4) ich vollbringe eine Handlung, die auf mindestens zwei Weisen beschrieben werden kann (Brennenstuhl 1975, 5; ähnlich 14).

Insbesondere in narrativen Texten hat man es sehr oft mit *indem-Relationen* zu tun - jemand vollzieht die narrative Funktion der Schädigung, indem er ihn verheiratet (oder etwas anderes tut). Würde man die Proppsche Analyse von Erzähltexten in "Funktionen" hier zugrundelegen, könnte man, um das Verhältnis der Niveaus der Handlungsbeschreibung zu bestimmen, sagen: Man muß die realisierende Handlung auf die narrativ wirksame Funktions-Handlung hin interpretieren, so daß man es auch hier mit dem gleichzeitigen Vollzug zweier verschiedener Handlungen zu tun hat.

Andere Beziehungen zwischen Handlungen sind solche der *Vorbereitung* und der *Ermöglichung* (ich tue eine Handlung I, um eine Handlung II möglich zu machen), des *Resultats* (was ein Sonderfall der *indem-Beziehung* ist), der Ko-Realisierung von Handlungen auf Grund der gleichzeitigen Anwendbarkeit *verschiedener Bezugssysteme* (so sind viele instrumentelle Handlungen zugleich auch Elemente interpersonellen Beziehungshandelns) usw. Eine genauere

re Analyse dieses Verhältnisses ist mir aber nicht bekannt.

2.2 Kontexterweiterungen

Nun ist deutlich, daß man diesen Befund nicht nur mit Blick auf die "abstraktive Höhe" von Handlungen interpretieren kann, sondern daß man es hier mit einer Ausprägung des in allen situativen und textuellen Verhältnissen zentralen Kontextphänomens zu tun hat. Das bedeutet, bezogen auf das hier zu erörternde Problem, daß das gleiche Handlungsfragment in verschiedenen *Kontexten* wiederum seinen autonomen Status verlieren kann und als Realisierung einer *höhergeordneten kontextuellen Handlung* dient. Carrolls kleine Szene könnte man z.B. in verschiedene Kontexte einlassen wie:

(5.1) C instruiert B, den Brief an A zu überbringen; wenn A den Brief öffnen sollte, bekommt B den zusätzlichen Auftrag, A zu töten.

(5.2) B ist verkleidet als Briefträger, tatsächlich aber ein Erpresser, der seine Briefe selbst zustellt.

(5.3) B ist verkleidet als Briefträger, in Wahrheit aber ein Polizist, der mit einem falschen Erpressungsbrief A eines Verbrechens überführen will.

(5.4) In dem Brief teilt C A mit, daß ihre Liebe zu Ende ist.

(5.5) Es ist der erste Tag Bs als Briefträger, an dem er A jenen Brief bringt.

Man sieht schnell, daß - abhängig von den jeweiligen Kontexten - ganz verschiedene Momente der Carroll-Szene in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit rücken. Der Kontext, dem die Szene zugeordnet ist, wirkt wie ein thematischer *Filter*, so daß die Inszenierung der gleichen Handlung in verschiedenen Kontexten zu ganz verschiedenen Oberflächen führt. Verschiedene Dinge der Szene werden in verschiedenen Kontexten wichtig, so daß sich auch die Inszenierung kontextabhängig auf die Herausarbeitung sehr verschiedener Momente in der Brief-Szene konzentrieren wird.

Tatsächlich ist auch die Carrollsche Realisierung der Szene schon durch einen Filter gegangen: ganz offenkundig ist die Szene auf die Handlungen Bs pers-

pektiviert; B ist sozusagen der Fokus, durch den das Geschehen aufgebaut ist. A dagegen ist passiviert (was man auch in der Paraphrase "B bringt A einen Brief" als perspektivische Struktur noch bemerkt). Andere Realisierungen akzentuieren ganz andere Gegebenheiten:

(6.1) Man sieht A, den Brief in der Hand, der hinter B, der schon die Tür öffnet, herruft: "...und dank Dir!"

(6.2) Man sieht A am Tisch, Klopfen an der Tür, "Herein", aus subjektiver Sicht: B kommt zum Tisch, übergibt den Brief, geht wieder. Kaum ist die Tür hinter B geschlossen, reißt A den Brief auf...

(6.3) Eine klopfende Hand. Der Brief, der von einer Hand in die andere wechselt. Der Brief unter einer Tasse. Eine Hand streicht über den ungeöffneten Brief, wirft ihn dann in den Papierkorb.

(6.4) Die Sequenz Carrolls ist zu einer alternierten Sequenz erweitert: zwischen die einzelnen Elemente eingebaut sind Szenen Cs, der an dem Brief schreibt (er benutzt Löschpapier, guckt aufs Papier, faltet den Bogen, übergibt B den Brief etc.).

Leicht kann man sich weitere Realisierungen ausmalen, und man bemerkt schnell, daß dabei ein jeweiliger *thematischer Fokus* aufgebaut und angewendet wird.

Diese Beobachtungen legen es nahe, die filmische Oberfläche als die Manifestation eines semantischen Gebildes aufzufassen, das als kontextueller Rahmen der manifesten Handlung dient und dabei mindestens die folgenden drei Einwirkungen auf die realisierende Handlung hat: (1) sie begründet einen thematischen Fokus, (2) wirkt als ein filterartiges Relevanzkriterium in die Realisierung hinein und (3) sichert die abstraktiv-funktionale Geltung der Realisierung, ist also paradoxerweise die Voraussetzung dafür, daß die realisierende Handlung als Realisierung des in der Handlung ausgedrückten semantischen Gebildes aufgefaßt wird. Mit letzterer Annahme will ich ausgedrückt, daß ich davon ausgehe, daß die Interpretation eines manifesten Geschehens nicht von diesem aufsteigend zu abstrakteren Bedeutungen voranschreitet, sondern daß ein einmal aktiviertes Bedeutungs- oder Interpretationsschema die mani-

festen Vollzüge von vornherein als ein Ausdrucks-geschehen von dieser höheren Warte aus qualifiziert.

Die filmische Oberfläche selbst trägt diese über das Kinesische hinausgehende Information nicht.

2.3 Realisierungen und Darstellungen

Es hatte oben geheißen, daß die *event*- oder Handlungsstruktur, die als sequenzkonstituierende Handlungsbeschreibung akzeptiert werden kann, abstrakt ist, ein Gefüge von Handlungsrollen konstituiert und eine Sequenz von Teilhandlungen zu einer Ganzheit (einer "Gestalt") zusammenbindet. Es bleibt natürlich zu fragen, in welcher Art ein solches Abstraktgebilde in solchen Handlungen realisiert wird, die Bewegungsvollzüge umfassen und kinematographisch abgebildet werden können.

Man hat die Kinematographie als das instrumentelle Mittel der kinesischen Analyse menschlicher Handlungen bezeichnet (so Möller 1983, 118). Sie macht menschliches Handeln auf dem Niveau der *moves* zugänglich und ist um vieles präziser als die verbale Beschreibung. Hören wir Möller zu dem Problem, das hier interessiert:

Allerdings sind Handlungen nicht auf Bewegungsabläufe zu reduzieren: man denke an Sprechhandlungen, die sich vornehmlich sprachlich-akustisch manifestieren, oder Unterlassungen, die sich überhaupt nicht manifestieren. Die menschliche Handlung nimmt ein viel größeres Feld ein als der Bewegungsausdruck (1983, 118-119).

An anderer Stelle heißt es:

Die menschliche Handlung steht - zumindest in narrativen Filmen - sicherlich im Zentrum [...]. Vor allem aber kann die menschliche Handlung ganz und gar nicht mit dem kinesisch-proxemischen Ausdrucksverhalten identifiziert werden: dieses ist nur eine Komponente, ein Teilaspekt menschlichen Handelns. Sprechhandlungen zum Beispiel, wie "Versprechen" oder "Beschuldigen", komplexe Handlungen wie "Verdächtigen" und "Erpressen", die eine unbestimmte große Zahl anderer Handlungen implizieren, und erst recht Unterlassungen, die durchaus Handlungen (gelegentlich sogar strafbare!) sind, sind

nicht kinesisch-proxemisch beschreibbar, da sie sich nicht vollständig in nonverbalem Ausdrucksverhalten realisieren oder sich sogar überhaupt nicht "manifestieren", wie die Unterlassungen, deren Wahrnehmung nur im Rahmen kognitiver Planstrukturen beschreibbar ist (1986, 25).

Während Handlungen auf dem Niveau der *moves* manifest sind, aber keine tiefere Interpretation haben, sind schon die *acts* - und erst recht die *plans* - Handlungsgebilde, die *interpretiert* sein müssen. Ihre Interpretation ist ihnen wesentlich, sie kann nicht unterlassen werden. Ein *plan* ist ein Interpretationsgegenstand, weil menschliche Handlungen auf diesem Niveau "intelligibles Geschehen [sind], das der Interpretation bedarf" (Möller 1983, 119). Ein *move* ist beschreibbar ohne die Bedeutung und die teleologische Orientierung eines Geschehens zu kennen. Alle anderen Schichten der Handlungsbeschreibung sind auf Interpretation angewiesen.

Analysiert man menschliches Handeln nicht nur im äußeren Bereich der Manifestation der Handlung in *moves* und anderen manifesten Formen des Verhaltens, sondern analysiert man es auch als *kognitive Phänomene*, dann müssen Handlungen als schematisierte Vorstellungsgebilde genommen werden, die als Planstrukturen der Realisierung und der Interpretation von Verhalten grundgelegt sind. Handlungsstrukturen unter diesem Aspekt sind *kognitive Modelle* (so auch Möller 1983, 121) und müssen als modellhafte Gebilde untersucht werden.

Carroll scheint in eine ähnliche Richtung zu zielen, wenn er schreibt:

The formal grammar of cinema envisioned here maps a logical representation, roughly the structural description of an "event", onto a derived representation, roughly the structural description of a cinema sequence (1977a, 341).

Das Beispiel aber, an dem er seinen Entwurf konkretisiert, geht gerade nicht von einer "logischen Repräsentation" eines *events* aus, sondern von einer Manifestation desselben. Betrachtet man die filmischen Beispiele: dann finden wir Manifestationen vor. Das grammatische Programm aber, das Carroll vorgestellt hat, macht als ersten Schritt den von der Manifestation hin zu dem, was manifestiert wird, nötig. Die Paraphrase, die in Carrolls Beispiel die erste Version der untersuchten Szene bildete, muß über-

führt werden in die abstrakte Form "hinter" der Manifestation, will man die für die *Sequenzstruktur* relevanten Analysen durchführen.

Bei genauerem Hinsehen erweist sich die "Derivation" der kinematographischen Sequenzstruktur, die Carroll vorschlägt, tatsächlich nicht als eine "Transformation" im geforderten Sinne, sondern als simple *Koordination* einer filmischen Abbildung der kleinen Beispielszene zu ihrer angeblichen Handlungsstruktur. In welcher Art denn nun ein transformationelles Verhältnis von *event*- und *sequence*-Struktur beschaffen sein könnte, ist völlig unklar. Dabei ist dieses Determinations- oder Dominierungsverhältnis expressis verbis gefordert:

In a fully articulated film grammar, the logical event structure [...] would successively be transformed by rules into the derived sequence structure (Carroll 1977a, 347).

In der vorliegenden Version der Carrollschen Film-Grammatik kann aber nicht einmal im Ansatz die Rede davon sein, daß dieses Programm eingelöst wäre.

3. Schematheoretische Interpretation

Interessant ist auch die Überlegung, was geschieht, wenn man Carrolls Beispiel schematheoretisch interpretiert. Denn dann verschiebt sich der "Ort", an dem die von Carroll sogenannten *event*-Strukturen lokalisiert werden müssen. Während Carroll *event*-Strukturen als logische Tiefenstrukturen in der Repräsentation der filmischen Einheit *sequence* ansetzt, die Handlungsstruktur also ein Teil der Werkstruktur ist, würde man schematheoretisch *event*-Strukturen als schematisierte Wissensbestände (als Pläne, Skripten, narrative Schemata usw.) interpretieren, sie also nicht als Werkstrukturen ausmachen, sondern dem Wissen des verarbeitenden Systems zuordnen.

Für Carroll stellt sich das Problem, wie er eine u.U. hochkomplizierte *event*-Struktur in eine kinematographische Struktur transformiert. Schematheoretisch ist dagegen zu fragen, welche Instantia-

tionen dazu führen, daß ein Schema als Interpretationsmuster "geladen" wird.

Ist im zweiten Fall danach zu fragen, welche Momente der textuellen Oberfläche vom verarbeitenden System als Indikationen der für die Bedeutungszuweisung aktiven Schemata aufgefaßt werden können, wäre im ersten Fall dagegen das Problem, wie man eine Tiefenstruktur in eine möglicherweise hochreduktive Ausdrucksstruktur übersetzt.

Während Carroll nach dem Muster der GTG also Tiefenstrukturen als Strukturen der Einheiten des modellierten Symbolsystems auffaßt, müßte in der schematheoretischen Darstellung die Tiefenstruktur als eine Größe des Verarbeitungsprozesses ausgewiesen werden. Die Rigidität, mit der die transformationsgrammatische Beschreibung vorgeht, wird damit zurückgenommen: denn Schemata haben sicherlich transitorischeren Status als Kombinatoriken von syntaktischen Kategorien.

Literatur

Brennenstuhl, Waltraud (1975) *Handlungstheorie und Handlungslogik. Vorbereitungen zur Entwicklung einer sprachadäquaten Handlungslogik*. Kronberg, Ts.: Scriptor (Monographien Linguistik und Kommunikationswissenschaft. 19.).

Carroll, John M. (1977a) A program for cinema theory. In: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 35, 1976/77, pp. 337-351.

Möller, Karl-Dietmar (1983) Kinematographische Apparatur, Repräsentation und Analyse menschlicher Handlungen. In: *Filmaufzeichnungen zur Analyse menschlicher Interaktion*. Hrsg. v. Werner Langthaler u. Hasko Schneider. Münster: MAKS Publikationen 1983, pp. 109-123 (Papiere des Münsteraner Arbeitskreises für Semiotik. Pappmks 16.).

Möller-Naß, Karl-Dietmar (1986) *Filmsprache. Eine kritische Theoregeschichte*. Münster: MAKS Publikationen (Film: Theorie & Geschichte. 1.).

Ohler, Peter (1994) Zur psychischen Validität filmsyntaktischer Strukturen. In: *Medienpsychologie* 6,1, 1994, pp. 35-53.

Schutz, Noel W., Jr. (1976) *Kinesiology: The articulation of movement*. Lisse: de Ridder.

