

# Konzepte des Motivs und der Motivforschung in der Filmwissenschaft [\*]

## Hans J. Wulff

Eine gekürzte Fassung dieses Artikels erschien in: *Rabbit Eye – Zeitschrift für Filmforschung*, 3, 2011, S. 5-23; URL: <[http://www.rabbiteye.de/2011/3/wulff\\_motivforschung.pdf](http://www.rabbiteye.de/2011/3/wulff_motivforschung.pdf)>. URL der Online-Fassung: <http://www.derwulff.de/2-172>.

Inhalt:

### I. Motive als kulturelle Einheiten

Stoffe und Motive

Kasuistiken

Zeichenhaftigkeit, Semiotizität

Wann ist Motiv?

### II. Motive als textuelle Einheiten

### III. Kinematographische Motivforschung

### IV. Praxis

Übersicht: Globalstruktur der Bestimmungselemente von „Motiv“

Von Motiven zu sprechen, heißt, sich zwischen Terminologien und Wissenschaften zu bewegen. Dabei könnte man die Orientierung verlieren. Und die Bereitschaft, den Terminus aufzugeben, steigt, je vertrauter man mit seinen Beschreibungen wird.

Fünf Wege, fünf Begriffsgeschichten, fünf Problem- und Literaturkreise.

## Motiv

von lat. *motivum* = Antrieb, *motivus* = aufrührend, anreizend, antreibend, *movere* = bewegen im Dt. seit d. 18. Jh. verwendet, in Anlehnung an frz. *motif* = Beweggrund, Veranlassung, Ursache

[1] *Psychologie*: Beweggrund für ein Verhalten, unterschieden von seinem konkreten Ziel, also der richtungsgebende, leitende, antreibende seelische Hinter- und Bestimmungsgrund des Handelns (Triebfedern des Wollens). Nach den stärkeren Motiven richtet sich meist das Geschehen – die schwächeren werden abgedrängt (Dorsch 1994, 490). Zum Anwendungsbereich gehört die *Motiv- oder Motivationsforschung*, in deren Mittelpunkt meist die Deutung von Kaufmotiven mit Hilfe von Denkmodellen der Psychoanalyse steht (Heckhausen 1989).

[2] *Musikwissenschaft*: Die kleinste musikalisch sinnvolle Einheit als Ausgangspunkt größerer Formen durch Reihung oder Entwicklung. Das Motiv ist nicht abgeschlossen, es drängt vielmehr zur Weiterführung. Als Motiv kann eine Tonfolge, eine Rhythmusfigur oder eine Harmoniewendung (meist kombiniert) erscheinen (Wicke/Ziegenrucker/Ziegen-

rucker 1997, 335). Ein Sonderfall sind die *Leitmotive*, die entweder als musikalische Kennzeichnungstechnik von Figuren und Themen verwendet werden oder die (vor allem an Werken Richard Wagners untersucht) eine eigene ästhetisch-diskursive Schicht des Werks eröffnen.

[3] *Literaturwissenschaft*: Das stofflich-thematische, situationsgebundene Element, dessen inhaltliche Grundform schematisiert beschrieben werden kann, z.B. das mit vielen historischen Stoffen verbundene Motiv der Dreiecksbeziehung, des unerkannten Heimkehrers, des Doppelgängers, der feindlichen Brüder oder das Typusmotiv des Einzelgängers, Bohémiens usw., das Raum- und Zeitmotiv der Ruine, des Wettlaufs mit der Zeit, des Unterweltsbesuchs, des Wiedererkennens usw. (Gfrereis 1999, 130). Motiv wird gelegentlich als synonym mit *Topos* (= Gemeinplatz) verwendet. [1]

[4] *Kunstwissenschaft*: Ein Element, das durch seinen Sinngehalt zum Inhalt des Werkes beiträgt. Als Motive können gelten Elemente der Realität (Pfau, Ruine, Industrie), phantastische Bildungen (Nimbus, Drache) oder bestimmte Bildfiguren (Figur am Fenster, geöffneter Vorhang im Bild), Gestaltungsmittel der Komposition (antithetische Gruppe) oder Farbgebung (Goldgrund), Typen von Bildern (Torso) und Bauten (Pyramide, Rundtempel). Motive sind nicht identisch mit den Bildthemen, können jedoch in den Rang von selbständigen Themen aufsteigen (Stilleben). Sie können den Wert von Symbolen gewinnen (Riese 2000, 206).

[5] *Volkskunde*: Seit Beginn des 20. Jahrhunderts liegen mehrere *Motiv-Indexe* vor, die dazu dienen, die oft unübersichtlich große Volksliteratur zu erschließen und zu gliedern (exemplarisch: Thompson 1955-58). Die Identifizierung von Motiven erfolgt dabei meist nach strikt pragmatischen Gesichtspunkten. Ein Motiv ist demzufolge (nach Thompson) jedes Element, das eine Geschichte von anderen Geschichten unterscheidet (1950, 753). Es kann sich dabei um eine imaginäre Kreatur, ein fremdes Land oder ein signifikantes Ereignis handeln. Nach Baughman fallen „concepts, phenomena, characteristics, powers, happenings, creatures, objects, and even short and simple stories“ (1966, xi) unter die Motive.

Es gilt, sich zu beschränken, klarer zu werden.

## I. Motive als kulturelle Einheiten

### Stoffe und Motive

Nein, der Gesamtkomplex der „Zigeuner im Film“ ist kein Motiv, sondern ein *Stoffkreis*. Die *Zigeunerprinzessin* dagegen, das ist ein Motiv. Und auch die Imaginationen der Esmeralda und ihrer Verwandten – Bilder einer selbstgewissen, sexuell selbstbewussten, ebenso leidenschaftlichen wie fremdartig-schönen Frau – bilden einen *Motivkreis* (vgl. Hille 2005, bes. 38-65). Man mag tiefer eindringen und dann auf stereotype Muster von Geschichten stoßen, in denen allzu oft ihre Faszination mit ihrem Tod bestraft wird (und man mag fortschreiten, dieses Muster als Manifestation einer bürgerlichen Sexualmoral auszulegen, in der es um die Kontrolle und Unterdrückung des Sexuellen geht; vgl. dazu Berg 2009). Man kennt die Bilder und Inszenierungen des Zigeuners als einer hinterlistigen, verlogenen, diebischen und falschen Figur, die vielleicht sogar für schlimme Untatengedungen werden kann; auch dieses ist ein Motivkreis. Man kennt aber auch das Bild des stolzen und unabhängigen Zigeunerfürsten, zu dem sich manch' arme Seele flüchtet und um Unterschlupf und Hilfe gegen die Herrschenden oder die Verfolger bittet (auch hier mag man weiter hineinhorchen in die Geschichten und das Zigeunerlager als eine Welt außerhalb der gesellschaftlichen Norm ansehen, als Hort von Freiheit und Gerechtigkeit).

Stoffkreise werden in der Erzählung erschlossen [2]. *Stoffe* sind vorgefunden, Fragmente des Realen. Aber sie sind Material und Produkt der symbolisierenden Tätigkeit der Menschen. Sie werden kondensiert und komprimiert, bilden vielleicht neue prägnante Bedeutungen aus. Sie werden zu *Motiven* entwickelt. Motive im besonderen sind das Resultat symbolischer Aneignung. Ihr Zentrum ist die explizite und meist auch den Symbolbenutzern bewusste Aufladung des Stofflichen mit oft diffusen Bedeutungen. Motive gehören zum erworbenen Wissenszusammenhang. Ihre Kenntnis und passive und aktive Beherrschung ist Teil der allgemeinen kulturellen Kompetenz. Die Bedeutung vieler Motive ist diffus und schwebend, sie haben oft keinen eigenen Namen. Gleichwohl sind sie als prägnante Einheiten

oder Komplexe des Wissens zugänglich und handhabbar.

Der gleiche Stoff ist der Ausgangspunkt für die Herausbildung verschiedener Motive. Im Feld der „Zigeuner im Film“ finden sich neben der schönen Zigeunerin auch die Stereotypen der hexenhaften alten Zigeunerin, die Wahrsagen kann, Beziehungen zur Welt der Geister und Dämonen hat, oft auch über die geheimen Heil- und Zauberkräfte der Naturkräuter Bescheid weiß. Motivartige Bilder des guten stehen neben solchen des bösen Zigeuners.

### Kasuistiken

Eine Prägnanz unterhalb der Sprache kennzeichnet viele der Motive. Sie treten am Beispiel auf, leben im Exemplarischen, werden dort verstanden und als typifizierte Formen des Erzählens erkannt und erfahren. Die Realität der Motive ist eine *kasuistische* Tatsache. Man braucht das Beispiel der Erzählung, um das Motiv zu erfassen. Das Motiv wird vertreten durch die Beispiele, in denen es realisiert ist. Es fasst ein Ensemble von Beispielen zusammen, die es mehr oder weniger in Reinform darstellen. Motive sind darum oft Heuristiken, die Gruppen von Texten zusammenfassen. Einen eigenen Namen haben sie darum nicht. Er wird ihnen womöglich erst in einer Analyse zugewiesen.

Das Motiv wehrt sich gegen das Begriffliche. Sehe ich von der Figur der Esmeralda ab, von ihrer Schönheit und von der unsagbar eigenen Bewegung ihres Tanzes, und versuche, der Figur einen abstrakten Namen zu geben, verliere ich den Kern des Motivs. Man muß vielleicht sogar noch weiter hineingehen in die Konkretion des Beispiels, sich auf die Esmeralda beziehen, wie sie 1939 von Maureen O'Hara oder 1956 von Gina Lollobrigida gespielt wurde. Ein subjektiver Wissensimpuls kommt ins Spiel. Nicht für jeden ist jedes Beispiel gleich prägnant, nicht jeder Fall vermag das Motiv mit gleicher Deutlichkeit zu vertreten.

Die Erfahrung der Motive ist angewiesen auf die Erfahrung seiner Instantiationen [3]. Jede Realisation eines Motivs hat einen Überschuß gegenüber jedem Versuch der Nomination. Die Realisation ist im strengen Sinne ein *Beispiel*, kein Fall-von. Der stolze Zigeuner, den Johnny Depp in *THE MAN WHO CRIED (IN STÜRMISCHEN ZEITEN, Frankreich/Großbritan-*

nien, Sally Potter) und ähnlich in CHOCOLAT (CHOCOLAT... EIN KLEINER BISS GENÜGT, Großbritannien/USA 2000, Lasse Hallström) gespielt hat, hat gegenüber allen anderen Fällen, in denen andere die Figur gespielt haben, etwas Eigenes, das sich gegen die Vereinnahmung unter das bloße Motiv sperrt. Weil das Motiv sich meist nur in seinen Beispielen darstellt, verfährt auch das Gedächtnis kasuistisch. Das Beispiel fällt ein, wenn nach dem Motiv gefragt wird. Richtet sich die Frage auf die verführerische Zigeunerin, kommt die Esmeralda-Figur in ihren Instantiationen in den Sinn.

Sicherlich, die bevorzugten Beispiele wandeln sich historisch und sie variieren sozial. Gefragt sei nach der Figur der verführerischen Zigeunerin. Manchen mag die Figur der Carmen aus Bizets Oper (oder aus Prosper Mérimées Novelle) als Idealfassung des erfragten Motivs in den Sinn kommen, realisiert vielleicht durch Rita Hayworth (in dem Spielfilm THE LOVES OF CARMEN / LIEBESNÄCHTE IN SEVILLA, USA 1948, Charles Vidor) oder Julia Migenes (aus Francesco Rosis Adaption CARMEN, Frankreich/Italien 1984); für andere ist es die Esmeralda-Figur aus dem *Glöckner von Notre-Dame*; und für nochmals andere sind es andere Figuren. Motive sind so kognitiv realisiert als ein Wissen über den Zusammenhang von unterschiedlichen Geschichten in unterschiedlichen Medien. Die Figur der schönen Jüdin, wie sie etwa in der Figur der Rebekka in Sir Walter Scotts Roman *Ivanhoe* (1820) beschrieben und z.B. von Elizabeth Taylor in der 1952er Adaption IVANHOE (IVANHOE DER SCHWARZE RITTER, Richard Thorpe) dargestellt worden ist, kommt heute nicht mehr automatisch in den Sinn (und nur historisch Beschlagene wissen, dass ihr die sexuelle Offensivität der Motiv-Zigeunerinnen gerade nicht zukam).

### **Zeichenhaftigkeit, Semiotizität**

Der gleiche Stoff mündet also möglicherweise in verschiedene Motiv-Bildungen ein.

Das Motiv ist nicht für sich gegeben, sondern ist eine relationale Einheit, die – wie in einer Zeichenrelation – ein Bezeichnendes mit einem Bedeuteten verbindet. Man könnte darum auch von der solidarischen Beziehung zwischen einem Zeichenkörper (= Ausdruck) mit einem Bezeichneten oder Angezeigten (= Inhalt) sprechen. Nicht immer ist ein Zeichen-

körper mit dem immergleichen Angezeigten verbunden. Mit Polysemie bzw. Homonymie ist zu rechnen.

Ein Beispiel mag die Kleidungsfarbe Rot sein. Konventionellerweise gilt es als ein Indiz für sexuelle Aktivität, Attraktivität und Bereitschaft, wenn eine Frau sich in brillantes, gesättigtes Rot hüllt – man denke an THE WOMAN IN RED (USA 1984, Gene Wilder) ebenso wie an Marilyn Monroes berühmtes rotes Kleid in HOW TO MARRY A MILLIONAIRE (USA 1953) oder an die schöne Fremde in Stellings DE WISSELWACHTER (DER WEICHENSTELLER, Niederlande 1985). Auch in WORKING GIRL (USA 1988, Mike Nichols) ist die sexuell und ökonomisch [!] initiative Frau bei mehreren Gelegenheiten (auf einer Party, beim Skilaufen etc.) leuchtend-rot gegen die Umgebung abgesetzt – wobei das Beispiel auch dafür stehen mag, dass man sich eines Motivs als Ausdrucksmöglichkeit der eigenen Figur bedienen kann, ist es erst einmal als Tatsache des kulturellen Wissens eingeführt und als Teil kultureller Kommunikation lesbar. Komplexere Ausgestaltungen sind möglich. In der eher grauen und farblosen Umwelt in John Landis' INTO THE NIGHT (KOPFÜBER IN DIE NACHT, USA 1985) trägt die weibliche Hauptfigur (Michelle Pfeiffer) eine leuchtend-rote Lederjacke, die sie in jedem Bild, das sie zeigt, heraushebt, das zugleich ihre erotische Attraktivität signalisiert wie aber auch die mangelnde Fähigkeit und Bereitschaft, sich in das Grau der Umgebung einzufügen.

Das gleiche Rot kann nun aber noch in anderen Bedeutungshorizonten vor, die von jenem Signalement erotischer Attraktivität unabhängig sind: (1) Das Doppelmotiv der *femme fatale* in Rot und der *femme fragile* in Weiß ist eines der Standardmotive des Melodrams und jenem oben beschriebenen Bedeutungskomplex unmittelbar benachbart (vgl. Thomalla 1972; Cessari 2008; Hanson 2010). (2) Rot ist konventionellerweise als Farbe der Revolution interpretiert. Die Assoziation Rot-Revolution bzw. Rot-Kommunismus findet sich bis in absonderliche Varianten: In der australischen Superheldenparodie THE RETURN OF CAPTAIN INVINCIBLE (1981, Philippe Mora) muß sich der Superheld vor dem Ausschuss für un-amerikanische Umtriebe verantworten, weil er ein rotes Cape trägt.

Und nochmals andere Kleider in Rot stehen außerhalb eines motivischen Kontextes, erschließen sich erst im besonderen Umfeld einer Geschichte. In dem Schwarzweißfilm SCHINDLER'S LIST (SCHINDLERS LISTE,

USA 1993, Steven Spielberg) sieht man ein kleines Mädchen in rotem Mantel, das mehrere Einstellungen durch sichtbar bleibt; es handelt sich um eine subjektive Schindlers (und ist vielleicht ein Hinweis auf die „Bekehrung“, die die Säuberung Krakaus von den Juden bei ihm bewirkt), die Differenz von Rot-des Kleides und Schwarzweiß-der-Umgebung scheint seinen individualisierten Blick auszudrücken. Die Farbe des Kleides und das – inzwischen umgekommene – Mädchen tauchen kurz vor Ende des Films wieder auf, als der Kadaver des Kindes in eine Massenverbrennung gebracht wird.

Ist „Rot“ aber ein Motiv?

Rechnet man Motive zum kulturellen Wissen, tragen sie Bedeutungen über die Grenzen des einzelnen Textes hinaus. Sie referieren oft nicht auf einzelne Texte, sondern auf nur schemenhaft konturierte Geschichten. Dies ist eine höchst diffuse Art, auf Texte auszugreifen, in denen ein Motiv realisiert wird. Motive lösen sich manchmal von ihren Geschichten, sie gewinnen eine Selbständigkeit, die an das *Symbol* gemahnt. Das Doppel und „Hütte und Palast“ – als Gebäude gewordenes Bild von Macht und Klassengegensätzen, als bildhafte Bezeichnung der Spannung zwischen Armut und Reichtum – gehört zum Symbolvorrat der europäischen Kulturen. Erfragt man Geschichten, die das Motiv realisieren, ist die Fülle der Erinnerungen meist nur schmal. Und fällt einem ein Beispiel ein: Dann geht es oft nicht um die tatsächliche Realisierung von Hütten und Palästen, sondern um Geschichten, die den vermeinten Gegensatz auf einer viel höheren Ebene manifestieren (wie Mark Twains vielfach auch im Film adaptierte Geschichte vom Prinzen und vom Bettlerknaben, man denke an *THE PRINCE AND THE PAUPER / DER PRINZ UND DER BETTELKNABE*, USA 1937, William Keighley).

Motive sind semiotische Konstrukte und Einheiten des Wissens, die zwischen Anschauung und Symbolisierung stehen. Sie dokumentieren die kulturelle Tendenz, Verhältnisse des Realen zu ordnen, sie zu gliedern und sie so der Kommunikation (mittels Geschichten) zugänglich zu machen. Motive sind Modelle von realen Gegebenheiten, angewiesen auf die Geschichten, in denen sie auftreten. Die Geschichten belegen sie und geben ihnen Anschaulichkeit und Fülle. Darum auch tragen Motive den Impuls in sich, eigene Kasuistik zu erzeugen, eine Klasse möglicher Texte zu evozieren, in denen man das Motiv beob-

achten kann. Möglicherweise lösen sie sich von dieser Bindung an ihre Beispiele, werden dann zu symbolischen Namen für Komplexe des Wissens (und können dann selbst zu symbolischem Material umgeformt werden, das in die diskursive Auseinandersetzung mit Realem überführt – „Nieder mit den Hütten, Palästen für alle!“ spielt genau auf die Opposition von „arm und reich“ an und interpretiert sie als „Gegensätze der Klassen“ neu, die in der ursprünglichen Formulierung nur implizit gewesen sind; immerhin stammt die älteste Belegung der Entgegensetzung dem *Hessischen Landboten* aus dem Jahre 1834 und forderte: „Friede den Hütten! Krieg den Palästen!“).

Doch auch hier stellt sich die Frage: Ist „Hütte und Palast“ ein Motiv? Oder ein rhetorischer *Topos* (der natürlich auch narrativisiert werden kann)?

Ob Motiv oder *Topos* – derartige kulturelle Einheiten können eine ganz eigene semiotische Produktivität entfalten. „Hütte und Palast“ ist über 200 Jahre hinweg eine kulturelle Einheit geblieben, die anschlussaktiv ist, die in politische Slogans wie auch in Geschichten einmünden kann [4]. Die Wendung oszilliert zwischen Sinnspruch, Symbol und Motiv, weil die Grenzen nicht scharf gezogen sind. Sie sind unscharf im Historischen und im Textuellen, grenzen aneinander und können ineinander übergehen.

Bis hier war von Motiven als Elementen des kulturellen Wissens die Rede. Dann sind sie gegenüber dem einzelnen Text selbständig, sie lösen sich vom Text und werden eigenständig. Damit werden sie auch verfügbar, können in neue Texte aufgenommen und dort nicht nur erneut realisiert, sondern auch variiert werden. Sie nehmen Farbe an, werden bunter und vielgestaltiger. Trägt der einzelne Text schon Züge einer modellhaften Prägnanz dessen, wovon er handelt, und bedient er sich dabei Ordnungsmuster, die sich als Motive aus dem Text herausbrechen lassen, so öffnet er sich zugleich in eine Reihe neuer und potentieller Texte hinein, in denen das Motiv in neuen Abschattungen entfaltet werden kann. Die neuen Texte schließen sich so (in einer intertextuellen Beziehung) an die alten an, nutzen Verstehenspotentiale, die schon am vorherigen Text erprobt wurden. Ob ein Wilder zu den „Edlen Wilden“ zählt oder ob er nur fremd oder gar gefährlich ist, wird um so schneller in einem Text aufgreifbar und identifizierbar, je mehr die Figur in die symbolische Welt der Kultur eingeführt ist.

## Wann ist Motiv?

In Variation eines Titels von Dirk Eitzen möchte man fragen: „Wann ist Motiv?“ Nicht jedes Stereotyp, nicht jedes Pattern ist auch ein Motiv. Motive finden sich auf allen Ebenen des Textes, im Erzählerischen, in der Figurenanlage, im Environment der Handlung, in der filmischen Realisierung oder auch in Musik und Sound. Doch vieles, was klischee- oder musterhaft ist, ist nicht motivisch. Eine Handlungsszene oder einen ganzen Film mit einem *establishing shot* einzuleiten: kein Motiv, sondern eine – wohlbegründete – Strategie der Eröffnung!

Möglicherweise umfassen *Genres* ganze Gruppen von Motiven, die zusammenhängen und auffallend oft im gleichen Rahmen realisiert werden. Genres sind keine Motive, sondern enthalten sie. Das Motiv des „edlen Wilden“ gehört zum Western, zum Indianer- und vielleicht noch zum Abenteuerfilm. Im Heimatfilm oder im Krimi tritt es nicht auf.

Motive stehen zwischen Realität und kulturellem Wissen. Sie verwandeln Vorgefundenes in kulturell Verfügbares, in Bedeutsames und Narrativisierbares. Sie geben dem Amorphem des Stofflichen die Prägnanz, die es für das kulturelle Gedächtnis erschließt. Motive können sich im Narrativen herausbilden ebenso wie im Ikonographischen. Auch die *Pietà* ist ein Motiv, ein ungemein stabiles Bildmotiv, das ein Moment der Klage und der Trauer in alle möglichen Kontexte hineinragen kann, nicht auf den ursprünglichen Zusammenhang der Leidensgeschichte Christi beschränkt bleibt (sofern sie überhaupt noch im Gedächtnis vorhanden ist).

Doch gilt die Überlegung für alle Bilder? Nein: Nicht alle *Bild-Stereotypen* haben auch den Status von Motiven – dazu fehlt ihnen oft das Moment der semantischen Aufladung unabhängig von den Verwendungen im jeweiligen Text. Das Bild des Mörders, der am Ende im Polizeiwagen sitzt und dessen resignierten und traurigen Blick man durch die geschlossene Scheibe erkennen kann, gehört zwar zu den stereotypen Ende-Formeln des zeitgenössischen (Fernseh-)Krimis – ein Motiv ist das Bild deshalb noch nicht. Dazu fehlt ihm die erschließende Geschichte, die Affinität zum Kontext [5].

Die Überlegung betrifft eine Unschärfe, die das Motiv als Einheit des kulturellen Wissens von anderen

Elementen desselben Wissens unterscheidet. Auch wenn *Ikonität* (oder *Ikonizität*, also: Bildhaftigkeit) in manchen Bestimmungen des Motivs als notwendige und eigenständige Bestimmungsqualität derartiger Einheiten genannt wird, ist nicht jede bildaffine oder bildaktive Wissenseinheit auch als Motiv zu bestimmen – dafür fehlt die Evokation narrativer oder dramatischer Konstellationen oder ist zu schwach ausgeprägt. Sicherlich gehört eine bildhafte Vorstellung des „Beduinen“ zum kulturellen Wissen; und sicherlich gehört der gewusste „Beduine“ in ein semantisches Feld, das auch Größen wie Kamel, Zelt, Lederschlauch, Milch umfaßt und diffus auf den Wissenshorizont der Wüsten- oder Beduinengeschichten zurückverweist (von den orientalischen Karl-May-Filmen bis zu Filmen wie *THE WIND AND THE LION / DER WIND UND DER LÖWE*, USA 1975, John Milius) Bezug hat. Allerdings ist die *narrative Valenz* des „Beduinen“ nur schwach ausgeprägt, beschränkt sich auf die Evokation eines diegetischen Raums, vielleicht eines historisch umgrenzten Handlungsfeldes. Das Vorstellungsbild der schönen Zigeunerin – die hier schon mehrfach erwähnte Esmeralda-Figur – geht darüber hinaus: Sie ist eine Inkarnation eines sexuellen und ästhetischen Sehnsuchtszentrums; und sie evoziert auch die Geschichten jener fatalen Bindung, an deren Ende sie selbst zum Opfer wird. Schwankend ist die Sicherheit, mit der jenes narrative Schema aufgerufen wird, aber auch hier.

Nach weithin geltender Auffassung sind Motive *strukturelle Einheiten* der Erzählung [6] und umfassen bildhafte Entitäten nur im absoluten Sonderfall. Ein Motiv ist danach eine „bedeutungsvolle Situation“ (vgl. z.B. die Erläuterungen zum „situationsmäßigen Element“ in Frenzel 1970, 28), die allgemeinere thematische Vorstellungen umfaßt (womit ihr oft nur diffus erfassbarer Bedeutungsgehalt gemeint ist). Motive sind danach „selbständige Einheiten“, die „verschieden einkleidbar“ sind. Sie sind in dieser Hinsicht *konventionelle Einheiten*, die das Material für verschiedene Geschichten abgeben (so Bordwell 1989, 187). Konventionalität entsteht aus wiederholtem Gebrauch. Eine einzige Realisierung führt noch nicht zur Herausbildung eines Motivs, auch wenn das Beispiel das Zeug dazu hätte, zum Motiv fortentwickelt zu werden.

Eine bis heute richtungweisende Auffassung des Motiv-Konzepts stammt von den russischen Formalisten. Der modellhafte Charakter der Sprachwissen-

schaft ist spürbar, wenn ein Motiv als *kleinstes Element einer Geschichte* bestimmt wird, dessen weitere Zerlegung nicht mehr dazu dienen kann, Geschichten voneinander zu unterscheiden. Motive werden in einer solchen morphologischen Sicht rein formal bestimmt, ihre Grundlage ist die syntaktische Fähigkeit, Geschichten zu differenzieren. Die *Handlung* ist die Anhäufung von Motiven. Motive gelten als *gebunden*, wenn sie in der kausalen Organisation einer Geschichte unvermeidlich sind; sie sind syntaktisch *frei*, wenn man sie weglassen kann, ohne damit die Geschichte zu zerstören. Im Zentrum standen nicht die Figuren, die ausgetauscht werden können (aus der schönen Zigeunerin kann eine schöne Araberin oder auch eine schöne Indianerin werden, sofern sie das syntaktische Kriterium der „Fremdheit“ erfüllt). Ebenso wurden den Motiven die *Darstellungsmittel* zur Seite gestellt, die dazu dienen, Motive und Handlungen literarisch, theaterhaft, filmisch oder anders zu realisieren. Zudem wurde von Tomashevsky die Unterscheidung zwischen *statischen* und *dynamischen* Motiven eingeführt, je nachdem, ob sie auf Zustände oder Ereignisse referieren [7].

Motive sind strukturelle Einheiten. Anders als die Laute einer Sprache tragen Motive aber auch in der formalistischen Betrachtungsweise Bedeutung (und tragen deshalb Namen wie „Verwechslung“, „Brudermord“, „Kindstötung“ oder „Suche des Sohnes nach seinen Eltern“). Sie differenzieren Handlungen, aber sie tragen gleichzeitig zur Konstitution der Bedeutung der Gesamtgeschichte bei.

Sie sind über ihre narrativ-syntaktischen Funktionen hinaus gebunden an die Mengen von Texten, in denen sie verwendet worden sind, an den Horizont des Wissens und an die Fähigkeit von Rezipienten und Erzählern, mit Motiven umzugehen. *Motivkompetenz* umfaßt beide Seiten – die Fähigkeit, erzählend auf das Motivwissen zurückzugreifen und Motive neu zu realisieren, sie neu zu kontextualisieren, sie zu variieren, zu parodieren, zu übersteigern oder zu verlachen. Und zugleich die Fähigkeit, Motive zu erkennen, sie richtig zu taxieren, Hypothesen über den Verlauf der Geschichte zu generieren, die Motivation der Figuren richtig zu erkennen. Motivkompetenz hat eine aktive und eine passive Seite, eine produktive und eine rezeptive.

Manche Motive haben scharfe Kanten und sind für sich erkennbar („isolierte Motive“). Andere gehören komplexen *Motivkreisen* an, konkurrieren mit ande-

ren Motiven, die den Stoff bis zur Unvereinbarkeit anders gliedern und verdichten. Prägnant sind auch sie. Manchmal gehört es zur Geschichte von Motivkreisen, dass sie heterogen werden und „*verschiedenzeitige*“ konzeptuelle Modelle gleichzeitig umfassen, die gleichermaßen zum kulturellen Wissen gehören und die in Rezeptionen und Produktionen gleichzeitig genutzt werden können. Die im Film realisierten Konzeptionen des Psychiaters etwa – als Vater-Psychiater, als Wissenschaftler-Psychiater, als Narren-Psychiater, als Kranker-Psychiater usw. – oder die verschiedenen historischen Versionen des Psychopaths – Stichworte: gestörte Mutterbindung, Monstrum, zerstörte Stadt, Bindungslosigkeit, Amoklauf – belegen deutlich, dass die jeweils aktuelle *Motivkompetenz* ein Wissen über Motivkreise verwaltet, das nicht homogen ist und auch nicht homogenisiert werden kann [8]. Die *Historizität* der Kultur ist in der Heterogenität der Motive in Motivkreisen in einer ganz alltäglichen Weise immer zugänglich.

## II. Motive als textuelle Einheiten

Gegen diese Auffassung von Motiv als *Einheit des kulturellen Wissens* steht eine zweite, in der Motive als *Elemente der textuellen Struktur* angesehen werden. Bordwell und Thompson schreiben in ihrem *Film Art*: „It is useful to have a term to help describe formal repetitions, and the most common is the term *motif*. We shall call *any significant repeated element in a film* a motif. A motif may be an object, a color, a place, a person, a sound, or even a character trait“ (2008, 66; Hervorhebung im Original). Die Autoren wollen die Redeweise ausdehnen bis auf den Einsatz elementarer filmischer Mittel: „We may call a pattern of lighting or camera position a motif if it is repeated through the course of a film“ (ebd.). In eine ähnlich umfassende Richtung geht die Definition im Wörterbuch Königsbergs, der die formalen Mittel des Films zu textspezifischen Motiven verdichtet: Ein Motiv sei ein „subject, idea, object, phrase, musical passage, compositional effects, film technique, or color that reappears throughout a work to form a definite pattern that imposes itself upon the viewer's awareness. Whatever keeps reappearing in this manner takes on symbolic significance because of the special attention it receives; its reappearance becomes a shorthand method of evoking within the viewer certain ideas and emotions“ (1988, 217).

Drei Bestimmungsstücke für *Motiv* in diesem textstrukturellen Sinne werden also gegeben:

- (1) Er wird als gekoppelt an die Tatsache der *Wiederholung*.
- (2) Die Bezugsgröße ist jeweils der gesamte *Text*. Es wäre demnach nicht zulässig, von einem nur sequentiell gültigen Motiv zu sprechen, dessen Geltung auf eine einzelne Sequenz eingegrenzt wäre.
- (3) Und schließlich wird er in Verbindung gebracht mit der Frage nach der *Signifikanz* – nur solche Elemente sollen als „Motive“ verstanden werden, die in einem Film mit dem Bedeutungsverhältnis zu tun haben.

Eine Theorie der filmischen bzw. der filmisch-textuellen Bezugnahmen auf den umfassenden semantischen Rahmen des Textes steht aus. Als eine erste Annäherung an das Feld kann die Unterscheidung von *narrativen*, *thematischen* und *atmosphärischen* Vorverweisen und Querbezügen sein. Helmut Korte spricht in einer Analyse von *JAWS* (USA 1975, Steven Spielberg) von „Vorverweisen“, versteht darunter allerdings solche Elemente der Requisite oder der Inszenierung, die mit der Handlung im weitesten Sinne zusammengebracht werden können – skelettierte Fischköpfe als Charakteristiken von Quindts Jagdleidenschaft, eine mehrfach verwendete Kadrierung durch einen Kieferknochen hindurch etc. (1987, 111) – und die eine innertextuelle Kette von Instantiierungen gehören, die offenbar einem gemeinsamen thematischen Kern angehören. Diese Details der Inszenierung dienen in einem weiteren Funktionsrahmen dazu, die erzählte Welt auf das Problem abzustimmen,

- das *narrativ* bearbeitet wird (es gilt, den Hai zu stellen und zu töten),
- von dem *thematisch* gehandelt wird (die Machtprobe zwischen Hai und Quindt, abstrakter: zwischen Natur und Mensch)
- und das *atmosphärisch* als zunehmende Intensivierung von Spannung, als ein Näher-Aneinander-Geraten von Hai und Jäger, von Ant- und Protagonist erzählt und inszeniert ist.

Wissend um den Charakter der Geschichte, die kein Geheimnis aus dem dramatischen Konflikt und auch die Rollen, die die Figuren in der Abarbeitung des Konfliktes spielen werden, schon früh klärt oder gar vereindeutigt, werden auch in die von Korte „Vorverweise“ genannten Objekte und Bilder in unmittelbaren Bezug zur textuellen oder szenischen Narration gesetzt. Die Elemente, die Korte aufführt, gehören zur thematischen Strategie des Films und könn-

ten unter das Prinzip der *Redundanz* subsumiert werden, das im Hollywood-Kino ja in vielerlei Gestalt gilt. Wenn in *JAWS* z.B. die Thematik der „Haie“, der „Fischjagd“, der „Großwildjagd zur See“ bearbeitet wird, ist die dichte Charakteristik Quindts als eines obsessiven Hai-Jägers Teil der thematischen Struktur. Und auch die erwähnte Kadrierung ist eine Bezugnahme auf dieses Thema, zugleich ein atmosphärisch wirksames Detail, das die Grundsätzlichkeit des Kampfes, der geführt wird, unterstreicht. Dagegen gehören die Sauerstoffflaschen, mit deren Hilfe Brody den Hai schließlich töten kann, der Dramaturgie der Geschichte eher an als dem innertextuellen Motiv des „Haijägers“ (werden die Flaschen am Ende als tödliche Waffen eingesetzt, wird „geerntet“, was die Dramaturgie so pünktlich „gepflanzt“ hatte!).

Daemmrich/Daemmrich nennen in ihrem Überblick gleich sieben „Grundbedingungen für die Herausbildung und Funktion von Motiven“ (1985, 231ff):

- (1) *Schein*: Darunter verstehen die Autoren zum einen die Anschaulichkeit und Konkretheit von Motiven, zum anderen ihre Position in „Relationsfeldern (Handlung/Reaktion: Struktureinheiten), deren Signalfolge in Bildfügungen und Handlungsabläufen wahrnehmbar ist“ (231). Damit ist ihr kontextueller Funktionswert bezeichnet, ähnlich wie
- (2) *Stellenwert* die Funktion des „Schaltelements“ bezeichnet, die Motiven zukommt. Sie treten linear im Text auf und haben dabei die Aufgabe, zwischen den verschiedenen Sinnschichten des Werks Verbindungen zu etablieren, Assoziationen einzurichten und verschiedene Sinnebenen miteinander zu koppeln.
- (3) *Polarstruktur*: Motive sind prägnante Formeln zur Darstellung eines Inhalts – leicht fasslich, bereits bekannte Informationen ansprechend, reduzierte Bilder oder Modelle komplizierter Sachverhalte. Die Organisation des Inhalts benutzt häufig das Prinzip der Polarisierung, des Gegensatzes, des Kontrastes.
- (4) *Spannung* hängt nach den beiden Autoren eng mit der Polarisierung zusammen: „Da jede Zuordnung [eines individuellen Textelements zu einem Motiv] prinzipiell eine der individuellen Textlösung widersprechende Aussicht anklingen läßt, entstehen Erwartungen, die zu angestrebter, geistiger Auseinandersetzung anregen“ (232).
- (5) *Schematisierung* bezeichnet die Tendenz insbesondere von narrativen Motiven, fixierte Handlungsfolgen auszubilden, denen immer wieder gefolgt werden kann.

(6) *Themenverflechtung*: Motive stützen, unterstreichen, vergegenwärtigen und klären die thematische Organisation von Texten und bilden ein Netz von Beziehungen aus.

(7) *Gliederung des Textes*: Motive sind „Bedeutungs- und Strukturträger“, verknüpfen Erzählstränge, verweisen auf kommendes Geschehen, rafften die Handlung, geben rückgewendete Auflösungen etc.

Motivanalyse ist sinnlos ohne die Bestimmung der funktionalen Rolle, die Motive im Kontext eines Films spielen (Thompson 1981, 158). Darum ist die Liste der Bestimmungsstücke um das der *Kontextualität* zu erweitern. Das kontextlos gesetzte Motiv wäre ein Sonderfall und eine Nullform, die wohl nur in reflexivem Gebrauch anzutreffen sein wird. Die Frage der *Bewußtheit* von Motiven stellt sich auf der Ebene der innertextuellen Motive nicht oder nur im besonderen Fall, ebenso wenig wie die nach der textaffinen *Indexikalität*, die Motive als Einheiten des kulturellen Wissens – wie oben ausgeführt – mit ihren Kasuistiken verbindet.

Königsberg nennt einige Beispiele, die verdeutlichen, wie breit ein derartiges Motiv-Konzept gedacht ist:

- In David W. Griffiths *INTOLERANCE* (USA 1916) wird das Bild der Frau, die die Wiege hin- und herschaukelt, immer wieder wiederholt – so ein Motiv werdend, das auf die Erneuerung und Widerstandskraft des menschlichen Geistes verweist.

- In Orson Welles' *CITIZEN KANE* (USA 1941) bildet das mehrfach wiederholte Wort „Rosebud“ ein Motiv, das nahelegt, dass jemand aus dem Leben des Protagonisten verschwunden ist [9].

- In Federico Fellinis *LA STRADA* (Italien 1954) wird die musikalische Phrase, die der Clown immer und immer wieder spielt, zu einem Motiv der verlorenen Unschuld und des verlorenen Glücks des Mädchens.

- In Nicolas Roeg's *DON'T LOOK NOW* (*WENN DIE GONDELN TRAUER TRAGEN*, Großbritannien 1973) formiert die Wiederholung von „Rot“ ein Motiv, das auf die Rolle des Todes, die zunehmende Gewalt und auf den Zwerg, der am Ende auf den Helden wartet und der ihn umbringen wird, verweist [10].

Natürlich stellt sich die Frage, ob damit die Rede vom „Motiv“ nicht sogar sinnlos wird. Jedes *planting* führt zur Herausbildung eines Motivs, jede Vorankündigung, jedes wiederholt auftretende Ereignis. Doch ist ein Motorradfahrer, der ohne jede Beziehung zu den Figuren der Handlung und ohne jede

Bindung in die Struktur des Textes mit mörderischem Tempo durch die Gassen des Ortes der Handlung braust, bereits ein Motiv (Beispiele für derartige textuell weitestgehend desintegrierte Figuren finden sich in Fellinis *AMARCORD*, Italien 1974, und Frederick Forsyths *LOCAL HERO*, Großbritannien 1986)? Beide treten in beiden Filmen mehrfach auf, beide stehen in scharfem Kontrast zu der sozialen Nähe oder sogar Ende der diegetischen Dorf- oder Stadtrealitäten; beide könnte man *comic sidekicks* dramaturgisch einstufen. Doch bilden sie deshalb schon ein „Motiv“?

Ein anderes Beispiel, auch dieses in eine Frage mündend: Wenn in Xavier Beauvois' *DES HOMMES ET DES DIEUX* (*VON MENSCHEN UND GÖTTERN*, Frankreich 2010) die Kamera während des Films zweimal den normalerweise gewählten Kameraort verlässt, von dem aus man mit den Mönchen zusammen auf den Altar sieht, und in die Gegenperspektive springt – beim ersten Mal geht es um die Entscheidung, ob die Mönche bleiben werden oder nicht, beim zweiten Mal um jenen Moment der Handlung, in dem sie bereit werden, den Tod auf sich zu nehmen –, die Mönche nun während des Gebets *en face* zeigt: dann akzentuiert die so ungewöhnliche Perspektive die Bedeutung der beiden Szenen, ist ein Mittel der Unterstreichung. Ein *Motiv* ist der differentielle Umgang mit dem Kameraort deshalb nicht, nicht einmal in diesem besonderen Film.

*Narrative Motive* lassen unter Umständen in einer binnentextuellen Beschreibung gar nicht erfassen – sie entfalten sich durch den ganzen Text, werden erst in Reihen von Texten greifbar. Ein Film wie *THE THIRTY-NINE STEPS* (*DIE NEUNUNDDREISSIG STUFEN*, Großbritannien 1935, Alfred Hitchcock) erzählt zwar die Geschichte eines Mannes, der unter falschem Verdacht gerät; aber er ist gegenüber dem Korpus der „Unschuldig-Beschuldigt-Geschichten“ selbständig, weist seine Zugehörigkeit zum Motivkreis nur in einem Korpus ähnlicher Filme auf (Eling/Möller/Wulff 1981; Wulff 1990). Auch für die narrativen Motive gilt aber: Erst in der Wiederholung erlangen sie die Prägnanz des Motivischen; allerdings kann sie hier erst in einer Gruppe von Texten entstehen, nicht innerhalb eines einzelnen Textes. Und auch *environmentale Motive* bedürfen ganzer Texte und Reihen von Texten, um ihre signifikative Eigenständigkeit zu erlangen [11].



### III. Kinematographische Motivforschung

Der Einwand gilt auch gegen eine aktuelle Diskussion, die „kinematographische Motive“ als eigenen Motivtypus zu definieren sucht, der sich auf die Vorgängigkeit audiovisueller Dinge und Dingzusammenhänge vor aller Handlung resp. Erzählung bezieht. „Geltung verschafft der Film den Dingen, indem er ihnen Operationsmacht im kinematografischen Zusammenhang zuweist. Solche im Zusammenhang wirksamen, operativen Objekte wollen wir als kinematografische Motive erforschen“, heißt es programmatisch bei Wendler/Engell (2009, 38f). Am Ende soll die Überlegung in das Projekt einer großen Datenbank der kinematographischen Motive einmünden, zu denen „Hüte, Vasen, Zigaretten, Wind, Regen“ zählen [12].

Dass Objekte oft signifikant in die Handlung eingebunden sind, dass sie funktionalisiert und manchmal mit essentiellen Bedeutungen aufgeladen werden, ist unstrittig [13]. Es gilt aber innezuhalten, nachzufragen, aus welcher Überlegung eine derartige Überbetonung der Objekte gegenüber allen anderen signifikativen Qualitäten von Filmen entstanden sein mag. Frisch macht völlig zu Recht und interessanterweise darauf aufmerksam, dass die Anhebung der Objekte zu Elementen der künstlerischen Inszenierung dem Modell des *auteurs* entsprungen sei, weshalb noch das kleinste Detail als bewusst gesetzter Bedeutungsträger angesehen und mit großer Emphase gedeutet werden müsse (vgl. Frisch 2010a). Sein Beispiel ist Demonsablons Hitchcock-Motivlexikon (1956). Objekt-Exegese als Verfahren, die Inszeniertheit und ihre Bedachtheit herauszuarbeiten, ist letztlich immer gebunden an eine Autorentheorie und feiert die Raffinesse der Inszenierung und die Tiefe der Geplantheit, mit der die Darstellung bis in scheinbar nebensächliche Details durchgestaltet wurde.

Die Frage stellt sich anders, wenn man nach der Rolle fragt, die Objekte tatsächlich in der Textkonstitution spielen, ob sie notwendig sind, um Bedeutungen hervorzubringen, oder ob sie schlicht zur sächlichen Ausstattung von Filmen gehören (und Bedeutungen transportieren, die z.B. atmosphärische Leistungen erbringen oder Milieuzugehörigkeiten anzeigen, letztlich aber zum Vorgefundenen der diegetischen Welt gehören und keinen Beitrag zur Hervorbringung der Geschichte spielen).

Gegenüber einer solchen narratologisch fundierten Fragestellung kann natürlich auch gefragt werden nach dem „Bild- und Raumprogramm eines Films“ (Frisch 2010a, 4); eine dergestaltete „schauplatzorientierte Analyse“ orientiert sich an „Fragen zur Bildgestaltung und zur Räumlichkeit des Films, Fragen der Konstitution von Filmwelt, der Figurenzeichnung, der Handlungsgestaltung bis hin zu ästhetischen Grundfragen, die sich direkt mit den Verfahrensweisen filmischen Erzählens befassen“ (ebd.). Doch sollte man hier von „Motiv“ sprechen oder besser von „konventionellem Muster“, gelegentlich auch von „Stereotyp“?

Während sich ein erster Typus von Motiv-Analyse auf die Leistungen konzentriert, die Erzählelemente bei der Konstitution von Geschichten erbringen (sie sind bezogen auf die *story* eines Films), stehen in jenem zweiten Verfahren Strategien der filmischen Inszenierung im Zentrum (sie sind bezogen auf die Strukturen des *discourse*); narrative Motivanalyse ist korpus-bezogen, sucht also Elemente zu isolieren, die textübergreifend sind; diskursorientierte Analyse dagegen ist dominant einzeltextbezogen, beschreibt die Leistungen von Objekten und filmischen Mitteln primär im Besonderen eines Films, auch wenn die Elemente selbst einem viel weiteren Horizont von kulturellem Wissen zugehören (Frisch 2010a, 5); am Beispiel des Handlungsraums „Restaurant“ etwa läßt sich ein Handlungsort beschreiben, der einen „Möglichkeitsraum entfaltet, der eingebettet ist in die Erscheinungsweisen und die Potenzialitäten, die nicht dem Film zugehören, sondern die wir aus der Alltagserfahrung in Verbindung mit einem Restaurant kennen“ (ebd., 14). Ein „Motiv“ ist das Restaurant deshalb aber gerade noch nicht.

Doch sei zu Wendler/Engells programmatischem Artikel zurückgekehrt: Eine narrativ (oder diskursiv) dominierte Auffassung des filmischen Textes vernachlässige „Größen wie das Bild, das Licht und die Zeit“, heißt es bei ihnen (Wendler/Engell 2009, 42): „Besonders der Zusammenhang zwischen dem Motiv [gemeint ist: das Objekt], der innerdiegetischen Handlung und der Handlung des bewegten Bildes selbst oder der Kamerahandlung wird auf diese Weise kaum sichtbar gemacht werden können“ (ebd., 42f). Dem „kinematographischen Motiv“ wird eine Reihe von Bestimmungselementen zugewiesen: Es sei „unhintergebar, dinghaft, begegnungsfähig [?], im Film [...] sicht- und hörbar“ (ebd., 45).

Die so skizzierte Position gibt die Frage nach der Rolle, die Motive als *teilselbständige* Elemente der Textkonstitution haben, unter der Hand auf, setzt bei isolierten Objekten an und will deren Inszenierung ebenso untersuchen wie ihre Funktionalisierung im Zusammenhang mit der Handlung. Gegenüber einer vom Text als globalem Funktionalisierungsrahmen aus dimensionierten Beschreibung der Handlungsobjekte entstehen hier einige schwerwiegende Probleme: Objekte spielen nicht in allen ihren filmischen Darstellungen auch eine handlungsfunktionelle Rolle; und die verschiedenen Semantisierungen können ganz unterschiedlich sein (so dass der Objektname zum Sammelbegriff einer ganzen Reihe handlungsfunktioneller Nutzungen wird). Darüber hinaus gehören Objekte zur diegetischen Alltagswelt der Figuren und spielen darin alltagspraktische Rollen, die denen der Objekte in der Realität oft analog gebildet sind, ohne dass sie in der Filmhandlung deshalb schon eine signifikante Rolle spielten.

Ein Swimming-Pool kann darum nicht weiter auffällender Bestandteil einer filmisch-diegetischen Handlungsumgebung sein; er kann als Ort des Erotischen aufgeladen werden (wie in *LA PISCINE / DER SWIMMINGPOOL*, Frankreich 1969, Jacques Deray, oder in *THE PHILADELPHIA STORY / PHILADELPHIA STORY - DIE NACHT VOR DER HOCHZEIT*, USA 1940, George Cukor) oder der Ort sein, an oder in dem eine Figur den Tod findet (wie in Billy Wilders Anfangssequenz in *SUNSET BOULEVARD / BOULEVARD DER DÄMMERUNG*, USA 1950), ein de- und im Verlauf der Handlung refunktionalisierter Ort wie in *CHAPEAU CLAUQUE*, BRD 1974, Ulrich Schamoni), der zudem noch der Ort einer zentralen Begegnung ist (wie in *A GOOD YEAR / EIN GUTES JAHR*, USA 2006, Ridley Scott), vielleicht auch zum symbolischen Ort der Ausagierung einer Figurenbeziehung wird (wie in *SWIMMING POOL*, Frankreich 2003, François Ozon). Es sind mehrere Tausend Filme, in denen Swimming-Pools zum Environment der Handlung gehören; aber nur in einem Bruchteil ist der Pool auch handlungsfunktionell genutzt. Wie sollen in einem stoff- oder objektgeführten Motiv-Zugang Kriterien gefunden werden, um die Größe des Korpus einzugrenzen? Und wie soll man mit der Vielfalt der Nutzungen umgehen? Und vor allem: welchen Aufschlußwert hätten Sammlung und Analyse für eine Text- oder Kulturtheorie des Films?

Die vorgeschlagene Erforschung der „kinematographischen Motive“ erinnert methodisch an die zu Be-

ginn des 20. Jahrhunderts in der deutschen Sprachwissenschaft verbreitete deskriptiv orientierte *Wörter-und-Sachen-Forschung*, die sich der Untersuchung der wechselseitigen Beziehung zwischen den Wörtern einer Sprache und den von ihnen bezeichneten Gegenständen und Sachverhalten widmete (Meringer 1904; Schmidt-Wiegand 1981). Sie verstand sich als Teil einer allgemeinen Kulturgeschichte. Der Forschungsrichtung (sowie der aus ihr entwickelten *Onomasiologie*) wurde entgegengehalten, dass sie ausschließlich von den Sachen her nach den Wörtern frage, die Sachen als der Sprache gegenüber vorgängig ansetze; Sprache werde dann zur reinen Bezeichnungslehre, die grammatischen und semantischen Qualitäten der Sprache dagegen als nachrangig angesetzt. In einer Gegenkonzeption geht die *semasiologische* Forschung vom Wort aus und zeigt dessen Bedeutungen auf. Sie gilt als Vorform der linguistischen Semantik.

Ist nun die Suche nach den „kinematographischen Motiven“ eine filmologische Adaption des onomasiologischen Zugangs zu den kulturellen Gegenständen? Sie ist ähnlich isolationistisch angelegt, setzt also bei einzelnen Sachen, Sachverhalten und Ereignissen an. Sie setzt das Primat der Objektsphäre gegenüber den filmischen Repräsentationen an. So, wie in der Wörter-und-Sachen-Forschung sich die Bezeichnungen von Objekten im Verlauf der Geschichte ändern, verändern sich voraussichtlich auch die filmischen Repräsentationen von Objekten wie Swimming-Pools (s.o.), Jalousien (Wendler/Engell 2009, 39-41) oder Rauchwaren (Schmidt/Sellmer/Wulff 2008) – in Abhängigkeit von der allgemeinen kulturellen Wirklichkeit ebenso wie von Eigenheiten der Kommunikation mit Film. Das Objekt legt die (u.U. unermeßlich große) Extension der Fälle fest, die es zu erfassen gilt. Eine allgemeine Intension der Klasse der Fälle läßt sich aber so nicht erfassen, weil man es dann mit Bedeutungen zu tun bekommt, die sich nur im Kontext der jeweiligen Filme feststellen lassen.

Natürlich ist eine filmische Erzählung nicht verstehbar ohne ihre Realisierung als Film. Allerdings scheint die Behauptung, dass das „filmische [= kinematographische] Motiv [...] anders als das literarische [...] keine Kern- oder Elementarhandlung“ – soll sagen: eine textkonstitutive Struktur – sei, sondern „vor aller Handlung in den audiovisuellen Dingen [liege], sofern sie Beziehungen eingehen mit anderem Sicht- und Hörbarem und darin Handlung

produzieren“ (Wendler/Engell 2009, 44), einigermaßen irreführend zu sein: Wie soll das Bild einer Jalousie „Handlung produzieren“? Der Raum, der in ein durch eine vor dem Fenster hängende Jalousie verursachtes gerastertes Licht getaucht ist, ist vielleicht erkennbar als ein typischer Handlungsort des *Film Noir*; das Bild und seine Atmosphäre bietet sich an für eine mehr oder minder typifizierte Szene einer Geschichte, die dem Noir-Film zugehören könnte. Aber die Jalousie (bzw. das durch sie erzeugte Lichtmuster) produziert keine Handlung – jene ist erst zu erschließen, wenn ein Zuschauer das Bild als typisches Bild einer Stiltenz erkennt, der ihrerseits Geschichten und Szenen einer gewissen Art zugehören. Ohne den Rekurs auf kulturelles Wissen wäre der Schluß auf jenen narrativen Horizont des Bildes nicht möglich; und, wichtiger noch: das Bild hängt zusammen mit dem Wissen über Geschichten, ist auch im Erkennen als Bild taxierbar, das einer solchen Geschichte zugehört [14]. Konstituieren kann das Bild die Geschichte aber keinesfalls.

Wiederum stellt sich die Frage nach der Textkonstitution. In der Narratologie wird allgemein angenommen, dass eine Erzählung eine die Ganzheit von Texten regierende Struktur ist. Natürlich muß sie in einem jeweiligen Ausdrucksmedium (Sprache, Film, Comic Strip o.ä.) realisiert werden. Die verschiedenen Strategien der Realisierung (Diskursivierung) sind aber der Ganzheitlichkeit der Erzählung subordiniert. Kristin Thompson spricht in der Monographie über Iwan Grosny dem Motiv eine Mittlerposition zwischen der filmischen Ausdrucksfläche und textsemantischen bzw. makrostrukturellen Bezugsgrößen zu: „Something beyond repetition is necessary to create a motif as such“ (1981, 158). Die pure Wiederholung muß also vermittelt sein, die Reihe der Instantiationen von Elementen muß an mindest einer Stelle zurückgewiesen sein auf umfassendere und tiefer liegende Textstrukturen: „At least one occurrence of an element must be marked by a narrative motivation“ (1981, 158). Geschieht diese Rückbindung nicht, bleibt die Wiederholung Teil einer nur hintergründig wirksamen Inszenierung, das wiederholte Element wird für die Hervorbringung der Textbedeutung nicht oder nur marginal genutzt. Folgt man Thompsons Argument, ist die Fundierung von Motiven mit den Prozessen einer semantischen

*Motivation* zusammen zu sehen, die die narrative Struktur mit ihrer Realisierung als Film verknüpfen. Die Wiederholung betrifft das Spiel der Motive an der filmischen Oberfläche; ihre narrative Signifikanz dagegen erst kann sie begründen und fundieren („while narrative significance confirms and foregrounds the motif“, ebd.). Ein *Motiv* auch in jenem mikrostrukturellen Sinne ist ein textuell gebundenes Element, das aus dem Kontext hervorsteht und sich als eigene Gestalt aufdrängt. Dieser Typus von Motiven umfaßt *Oberflächenelemente in Repräsentationsfunktion*, die Motivhaftigkeit der Mittel und elementaren Inszenierungen bleibt an das Darstellungsverhältnis gebunden. Eine eigene Rede von „kine-matographischen Motiven“ erübrigt sich dann [15].

#### IV. Praxis

Motive strahlen zurück in die Realität. Die Bilder des diebischen Zigeuners haben Konsequenzen im realen Verhalten. Man mag Motive darum auch als *konzeptuelle Einheiten* bezeichnen, als Einheiten eines Wissens, das sowohl zur Erschließung symbolischer Tatsachen (im Film, in der Erzählung, auf der Bühne) dient wie aber auch eigenem Handeln zugrundeliegen kann. Motivwissen legt das Handeln nicht fest, dafür sind die Motive, die sich aus dem gleichen Stoffkreis herausentwickeln, zu heterogen und widersprüchlich. Aber sie verleihen dem Handeln einen Untergrund von Bedeutung, weil es zumindest die narrativ entfalteten Motive gestatten, eigenes Handeln zu beurteilen, seine Konsequenzen einzuschätzen, über seine Voraussetzungen nachzudenken.

Am Ende der Spießersatire *DIE BETTWURST* (BRD 1971, Rosa von Praunheim) kommt der Protagonist mit einem Bild unter dem Arm nach Hause, das eine unbestimmt in der Puszta oder an der Adria zu vermutende schwarzhaarig-feurige Zigeunerin zeigt – ein Gemälde jener Figur, die am Anfang erwähnt wurde. Sie ist Gegenstand diverser Bilder geworden, die massenhaft gefertigt und in Kaufhäusern verkauft werden. Sie hängen in Wohnzimmern, als sollte das Bild eine erotische und ästhetische Energie aufbewahren, die einst im Kino durchlebt worden war.

## Übersicht: Globalstruktur der Bestimmungselemente von „Motiv“

Kulturtheorie der Motive: Übergordnete Bezüge

- Stoff / Stoffkreis
- Motiv / Motivkreis
- kulturelles Wissen, Status als kulturelle Einheit
- Zeichennutzer (Motivkenntnis, Motivkompetenz)

Semiotik des Motivs: Zeichenhaftigkeit, Relationalität

- / Abstraktheit des Motivs
- / Angewiesenheit auf Realisierung, Instantiierung
  - Zugeordnete Kasuistik
    - Herstellung der Anschaulichkeit
    - Korpora als Motiv-Extensionen
- / Relation zwischen allgemeiner und besonderer Bedeutung
  - Motiv-Variation (im Beispiel)
    - Ironisierung
    - Übertragung
    - [...]
- / wiederholtes Auftreten
- / Kombinativität
- / Konventionalität
  - Historizität
- verwandte Zeichentypen / Übergänge / Terminologien
  - Symbol
  - Topos
  - Stereotyp
  - Mythos / Mythem

Texttheorie des Motivs: Typologie

- story-* / narrationsbezogene Motive
  - narrative Valenz
  - minimale Einheit, differentielle Einheit
  - Relevanztypus
    - gebunden / notwendig
    - frei / elliptisierbar
    - [...]
- discourse-* / inszenierungsbezogene Motive
  - Bild-Stereotypen, visuelle Motive (Ikonographie der Motive)
  - Dingsymbol
  - diegetischer Raum
- Funktionskreise
  - Narration, narrative Struktur
    - Handlungen
    - Figuren
    - Ereignisse
    - Objekte
  - thematische Struktur
  - Entfaltung der Diegese, Environment
  - Atmosphäre

### Anmerkungen

[\*] Für Hinweise danke ich Simon Frisch, Jörg Schweinitz und Patrick Vonderau. Auf eine Diskussion von Konzepten und Modellen, die das Feld des Motivischen anders fassen und es als Feld von Stereotypen, konzeptu-

ellen Modellen, Schematisierungen, kulturellen Einheiten, strukturellen Mustern (*pattern*) u.ä. fassen, muss ich hier verzichten. Es sei aber explizit auf Jörg Schweinitz' umfassende Untersuchung *Film und Stereotyp* (2006) verwiesen. Gänzlich ausklammern werde ich in den folgenden Überlegungen die Untersuchung der Motive und Mo-

tivationen von Filmfiguren, der man aus dramaturgischer Perspektive eigene Aufmerksamkeit widmen könnte (und sollte).

[1] Eine umfangreiche Datenbank mit Sekundärliteratur zu den literarischen Motiven ist das Projekt *LiMoST – Datenbank für literarische Motive, Stoffe und Themen*, das online unter der URL: <http://zs.gbv.de/motive/index.html> zu finden ist. Die Datenbank enthält inzwischen (Stand: 2010) mehr als 6000 Einträge. Nach eigenem Bekunden ist sie „eine literaturwissenschaftliche Datenbank, die der Ermittlung von thematologischer Forschungsliteratur zu Motiven, Stoffen und Themen dient.“ Eine Bibliographie der volks- und literaturwissenschaftlichen Motiv-Indizes findet sich unter der URL: <http://www.folklore.bc.ca/Mibib.htm> (The British Columbia Folklore Society, ed.: *The Motif Index: Bibliography*. 2000, rev. 2008). In geschriebener Form liegen eine ganze Reihe von Motivlexika vor – zur Literaturgeschichte, zur Traumsymbolik usw. Vgl. dazu als ersten Überblick „Portal:Stoffe und Motive/Bibliographie“ in der *Wikipedia*, URL: [http://de.wikipedia.org/wiki/Portal:Stoffe\\_und\\_Motive/Bibliographie](http://de.wikipedia.org/wiki/Portal:Stoffe_und_Motive/Bibliographie).

[2] In diesem Sinne wird *Motiv* des öfteren synonym mit *Stoff* gebraucht; das „Motiv der Stadt“ (neben zahlreichen Darstellungen einzelner Städte im Film vgl. Lachat 1992), das „Motiv der Straße“ (exemplarisch: Csiba 1999) oder das „Motiv der Reise“ (zur Vielfalt der Motive vgl. exemplarisch: Deeken 2004, Pauleit 2007) sind so allgemeine Beschreibungen stofflich zusammenhängender Filme, dass sie sich bei genauerem Hinsehen in ganze Reihen von Motiven spezifizieren und ausfallen und keinesfalls als Motive gerechnet werden können. Dass es um Fragen der Signifikanz geht (um Semantisierungen, die erst im jeweiligen Kontext beurteilt werden können), dürfte evident sein. Die Bedeutungen der Straße etwa in Federico Fellinis *LA STRADA* (DAS LIED DER STRASSE, Italien 1954), in *BERLIN - ECKE SCHÖNHAUSER* (DDR 1957, Gerhard Klein) oder im „Straßenfilm“ des deutschen Kinos der 1920er Jahre oder gar von den Filmen über „Straßenkinder“ sollten grundlegend unterschieden werden. Das „Motiv der Straße“ behauptet eine Einheitlichkeit und Vergleichbarkeit, die sich an den großen Korpora, in denen die Straße tatsächlich funktional eingebunden und nicht nur vorgefundenes Environment der Handlung ist, keinesfalls halten läßt. Darum auch müßte in derartigen Titeln grundsätzlich im Plural von „Motiven der Straße“ gesprochen werden – ansonsten würde zum Konzept von „Motiv“ die Heterogenität, die Vielgestaltigkeit usw. der so bezeichneten Gegenstände dazurechnen.

Alle Stoffe können heterogen zu Motiven ausentwickelt werden, die ihrerseits miteinander inkompatibel bis zur Ausschließlichkeit sind. Oft ist eigentlich von einem Stoffkreis die Rede, der als „Motiv“ ausgewiesen wird. Wir sprechen vom *Motiv der Amnesie*, vermeinen die schlichte Tatsache des Verlusts der Erinnerung(en). Das suggeriert eine Einheitlichkeit des Gegenstandes, der bei genauerem Hinsehen aber gar nicht gegeben ist: Es bilden sich nämlich mindestens zwei verschiedene Motivkomplexe heraus, die mit ganz unterschiedlichen Geschichten verbunden sind: (1) Der Gedächtnisverlust wird als Defekt oder gar als Schädigung der Person aufgefasst, so

dass die Behebung des Erinnerungsverlustes zugleich auf eine Wiederherstellung einer als ursprünglich und vollständig erlebten „Person“ hinausläuft; derartige Geschichten basieren oft auf der Psychoanalyse des Gestörten und lösen die Hemmung der Erinnerung wie eine Traumatisierung im analytischen Prozeß; (2) das Erinnertere ist ein Verbrechen, so dass seine Aufdeckung Teil eines detektivisch-kriminalistischen Geschehens ist; möglicherweise ist dabei die Amnesie durch Hypnose ausgelöst worden, so dass der amnestische Täter gar nicht schuldfähig ist.

[3] Das Konzept der *Instantiation* (oder auch: *Instantiierung*) ist der philosophischen Diskussion darüber abgelauscht, dass manche Charakteristiken, Eigenschaften, Ideen usw. einer Manifestation an oder durch ein Objekt bedürfen. Eine Farbe kann nur an Farbobjekten auftreten. Alle Abstrakte können nur exemplarisch realisiert oder illustriert werden, weshalb manchmal auch vom „Prinzip der Exemplifikation“ die Rede ist. Auch die Vorstellung der Instantiierung in der theoretischen Informatik korrespondiert dieser Vorstellung: Hier dienen Spezifizierungen dazu, einzelne Objekte aus Objektklassen herauszuheben und sie dadurch als Individuen (oder als spezielle Subklassen) zu identifizieren; die Klasse der „Autos“ wird durch „Porsche-Autos“ eingeschränkt (also: spezifiziert), die wiederum durch „schwarze Porsches“ instantiiert werden – bis zum tatsächlichen Realobjekt, dessen Beschreibung nun so spezifisch ist, dass nur noch ein und nur ein tatsächliches Individuum unter die Beschreibung fällt.

Für die Theorie der Motive ist das formale Bild, das mit dieser Terminologie in Bezug genommen wird, insofern wichtig, als Motive keine terminalen Strukturen sind, sondern abstrakte Strukturen des Wissens. Sie fassen Mengen von Texten zu Klassen zusammen, die in sich strukturiert sind, ohne dass dieses Strukturiertheit immer unmittelbar zugänglich wäre. Für die historische Dynamik der Re-Instantiierung ist sogar die Variierung des Typischen oft zentral, deutet auf Anpassungen eines motivischen Wissens an veränderte Kontexte des Wissens hin. Auf diese Art entfalten sich Motive – darin den Genres ähnelnd – als Ketten von Variationen, die beständig die innere Struktur und Vielfalt eines Motivkomplexes erweitern oder verändern. Ich habe an anderer Stelle vorgeschlagen, die Techniken der Facettenklassifikation als kontextsensibles Instrument einzusetzen, um einen Komplex wie die Filme der Gattung „Gefängnisfilm“ im Zusammenhang beschreiben zu können; vgl. Wulff 1994.

[4] Zur Verwandtschaft von Topos und Motiv sowie zur Produktivität kultureller Einheiten vgl. Wulff 2002, bes. 211ff.

[5] Die Frage nach dem textsemantischen Status der Bilder kann hier nicht diskutiert werden, zum einen, weil die Verwendung des Motiv-Konzepts in der Kunstwissenschaft eine ganz eigene Tradition hat und in die Überlegungen zur Ikonographie resp. Ikonologie zurückweist, zum anderen, weil die *Kontextvalenz* – die Fähigkeit einzelner Bilder, narrative oder diskursive Kontexte zu evolvieren – eigene Aufmerksamkeit verdient und einem eigenen Konzept des *Bildmotivs* zugrundeliegt, das in der

Filmwissenschaft durchaus gebräuchlich und auch sinnvoll ist.

Wendler/Engell greifen auf Panofskys Überlegungen zur Ikonographie (1978) zurück und setzen die von ihnen sogenannten „kinematographischen Motive“ in eine Reihe mit dessen „vorikonographischer Beschreibung“ (2009, 43), koppeln aber mit Panofsky das Motiv „an das Phänomen der ästhetischen Form“ (ebd.). Vgl. zu einer ikonographisch orientierten Verfahrensweise exemplarisch auch Frisch 2010b, 306ff.

[6] In Anlehnung an eine Korpusanalyse russischer Zaubermärchen, die Vladimir Propp in den 1920er Jahren durchführte, isolierte er insgesamt 31 von ihm sogenannte *Funktionen*, die eine Art Grundbestand der Märchen ausmachen und die miteinander kombiniert werden können. Er faßte sie in formalistischer Tradition als kleinste narrativ relevante Einheiten, deren weitere Zerlegung zu Einheiten führt, die nicht mehr textkonstitutiv sind. Jedoch vermag eine Dekomposition der Proppschen Funktion Aufschluss darüber zu geben, welche Kriterien von einer Texteinheit mindestens erfüllt sein müssen, damit sie als *narrativ relevant* gelten kann. Propp definiert *Funktion* wie folgt: „Unter Funktion wird hier eine Aktion einer handelnden Person verstanden, die unter dem Aspekt ihrer Bedeutung für den Gang der Handlung definiert wird“ (Propp 1975, 27). Die Proppsche Funktion ist also eigentlich eine Doppelfunktion, da sie zwei Momente vereinigt. Zum einen meint *Funktion* eine Handlung, die z.B. sprachlich durch eine einzelne Proposition wiedergegeben werden kann. Zum anderen ist mit *Funktion* die Handlung — das erste Moment erweiternd — kontextsensitiv bestimmt. In diesem Sinne lassen sich rein *narrativ-funktionale Motive* isolieren; ein Beispiel ist die das Erzählmotiv „Unter falschem Verdacht“, das andere narrative Motive wie „Flucht“ und „Detektion“ integrieren kann; vgl. dazu Elling/Möller/Wulff 1981. In eine ähnliche Richtung deutet auch schon eine Verwendung des Motivkonzepts durch Goethe, der gelegentlich von dem „Motiv: der schlafend scheinenden Schwester die geheimen Verhältnisse vorerzählen zu lassen“ sprach und damit auf eine szenisch-dramatische Auslegung des Motivischen hindeuten schien; das Beispiel entstammt der *Weimarer Ausgabe*, Abt. IV, Bd. 14, S. 61.

[7] Ohne hier *en detail* in die formalistischen Konzeptionen des Motivs eindringen zu wollen, sei pauschal verwiesen auf die Darstellungen und Diskussionen bei Striedter (1969, 39-52), Erlich (1973) und Lotman (1973, bes. 348ff).

Der Unterscheidung gebundener und freier Motive ähnlich wird auch in der literaturwissenschaftlichen Terminologie zwischen *primären* (oder Grund- resp. Hauptmotiven) und *sekundären* Motiven (oder Nebenmotiven) differenziert, denen wiederum „Motive in Seiten- oder Randstellung“, „Füllmotive“ oder funktionslose „blinde Motive“ zur Seite gestellt sind. Vgl. dazu den Überblick bei Drux (2000) sowie Daemmrich/Daemmrich (1987, 228-234).

[8] Vgl. dazu meine eigenen Studien zur Geschichte der Psychiatrie im Film (Wulff 1995, v.a. cap. 1): Damals habe ich argumentiert, dass Motivgeschichte mit einer

Diskursgeschichte resp. einer Lerngeschichte des Wissens enggeführt werden könne: „in der Beschreibung der konzeptuellen Modelle, Motive, Stereotype und narrativen Muster, die zur Darstellung und in der Darstellung der psychischen Krankheit und der psychiatrischen Institutionen in der Geschichte des Films eine Rolle gespielt haben, [findet sich] eine strukturelle Geschichte der Veränderung der Wissenshorizonte, die sich über diese Gegenstände erstreckt haben. In der Vielfalt und im Wandel der involvierten Modelle lassen sich Veränderungen der impliziten ‚Meinungen‘ über den Irrsinn und seine Behandlung auffinden, die als eine überindividuelle ‚Lerngeschichte‘ gelesen werden können. Motivgeschichte und Themengeschichte (als die Geschichte konzeptueller Modelle betrieben) sind unter diesem Aspekt Mittel und Methoden, mit denen – makrostrukturell – Wissenskontexte und konzeptuelle Modelle im historischen Rahmen umrissen werden können“ (Wulff 1995, 22f). Motivgeschichte ist darum auch nicht nur Kunst-, Literatur- oder Filmgeschichte, sondern Teil einer allgemeineren Kulturgeschichte (Kulturgeschichte als Wissensgeschichte).

[9] Beide Beispiele stehen in der Nähe eines in der Literaturwissenschaft *Dingsymbol* genannten Zeichen- oder Signifikationstypus. Gemeint ist dabei ein Gegenstand von sinnbildlicher oder symbolhafter Bedeutung, der an bedeutsamen Stellen eines Werkes in fast leitmotivischer Manier wiederholt erscheint. Meist handelt es sich dabei um leblose Gegenstände oder Tiere oder Pflanzen. Ein ebenso groteskes wie allegorisches Beispiel ist *THE GODS MUST BE CRAZY* (DIE GÖTTER MÜSSEN VERRÜCKT SEIN, Südafrika 1980, Jamie Uys), in dem einem jungen Buschmann eine Coca-Cola-Flasche an den Kopf fliegt, die jemand achtlos aus einem Flugzeug geworfen hatte; die Flasche wird zum geheimnisvollen und handlungsleitenden Objekt, sie repräsentiert die so ferne Konsumgesellschaft, die Welt der Marken und der entfremdeten Bedürfnisse usw. Das gleiche Objekt wird zum Schnittpunkt einer ganzen Reihe semantischer Belegungen, die alle die Tiefendimensionen der Geschichte betreffen. Die Cola-Flasche wird zum symbolischen Objekt; sie bildet aber kein Motiv.

[10] Aufschlussreich für den Versuch, „Motivstrukturen“ als stilistische Besonderheiten zu sichern, ist ein kurzes Stück, in dem Kristin Thompson Eisensteins Verwendung von „Motiven“ gegen die Hollywood-Konventionen darzustellen versucht: „Eisenstein's use of motifs differs from Hollywood's in at least three main ways: First, he uses a great many more motifs: eyes, candles, birds, bells, coins, icons, and other visual motifs combine with the repeated musical pieces to create a dense weave of motifs at play. Second, he seldom allows these motifs to become firmly attached to any one character or action: by the later portions of *IVAN* [GROSNY / IWAN, *DER SCHRECKLICHE*, UdSSR 1944], the repetition of a single motif has considerable force, for it recalls a whole series of diverse moments in earlier scenes. Third, these motifs are not usually embodied in devices that play a major causal role in the action; instead, they exist in the *mise-en-scene* [!] ‚alongside‘ the causal agents of the narrative“ (1981, 158). Folgt man dieser Darstellung, wird im Hollywood-Kino mit sehr wenigen Motiven gearbeitet, die in der Regel eng mit einzelnen Charakteren und mit den kausalen Motivationen und

Verknüpfungen von Handlungen in Verbindung gebracht werden. Es sei festgehalten, dass Thompson von visuellen und nicht von narrativen Motiven spricht, was unten näher zu untersuchen sein wird.

Weiterhin Thompson folgend, ist SERGEANT YORK (USA 1941, Howard Hawks) ein typischer Hollywood-Fall ist: Der Protagonist hat einige Charakteristiken, die helfen, ihn zu charakterisieren: „drunkenness, lightning, books, guns, and turkeys“ (Thompson 1981, 159; eine Analyse der Verbindungen dieser Motive mit der kausalen Motivavation der Handlung findet sich ebd.). Auch hier wird greifbar, dass man es höchstens im übertragenen Sinne mit „Motiven“ zu tun hat: Wenn eine Figur häufig zu Alkoholika greift, ist die Figur selbst vielleicht eine Inkarnation des Figuren-Typus „Trinker“ (der sich möglicherweise zu einem narrativ erschlossenen Figurenmotiv verdichtet hat); die Folge und Menge der einzelnen Akte des Trinkens hat aber keinen Motiv-Status! Es bleibt zudem die Frage, ob jeder Trinker (oder jeder, der gern Alkoholika zu sich nimmt) auch eine Instantiation des Trinker-Motivs (und seiner verschiedenen Variationen) ist.

[11] Gerade die Stereotypen der besonderen Handlungswelten unterscheiden sich hinsichtlich der Klarheit und Enge, mit der sie mit spezifischen Geschichten verbunden sind. Zu den sicherlich ausgezeichneten Fällen gehören die Geschichten der „verwunschenen und verfluchten Häuser“, die fast so etwas wie ein eigenes Genre ausbilden, so dass es sinnvoll erscheint, sie als „environmentale Motive“ den narrativen Motiven gegenüberzustellen; vgl. Curtis 2008. Ob man dagegen auch dem Meer oder Schneelandschaften Motiv-Charakter zuschreiben kann (vgl. dazu Escher/Koebner 2009), erscheint zweifelhaft.

[12] Die Autoren beziehen sich auf Siegfried Kracauers *Theorie des Films*, ohne allerdings genauer auf Kracauer einzugehen. Tatsächlich arbeitet jener mit einem Begriff von „Motiv“, der sich allerdings auf die Beschreibung „filmgerechten Inhalts“ richtet (1985, 353) und keineswegs objektorientiert ist. Es heißt sogar, dass man von toten Objekten nicht erwarten dürfe, dass sie den Inhalt von Spielfilmen konstituieren könnten. Entsprechend sind Motive „dann filmgemäß, wenn sie mit der einen oder anderen Eigenschaft des Films identisch sind oder aus ihr hervorgehen“ (ebd., 356). Die Motive, die Kracauer im folgenden behandelt, sind von höchster Allgemeinheit – dazu gehört eine Globalmetapher wie der „Fluss des Lebens“ (367f), ein narratives Motiv resp. eine narrative Grundkonstellation wie das „Nachspüren“ (358-365) oder eine Figuren- oder Machtkonstellation wie „David-Goliath“ (365-368). Vgl. dazu auch die kurze Diskussion zur Rolle der leblosen Gegenstände im Film, ebd., 1985, 77f.

[13] Vgl. Frisch (2010b, 304) zur Problematik der Verallgemeinerung einzelne-filmbezogener Interpretationen.

Gehört der erstere Typus der Motivanalyse einer Narratologie des Films an, steht letzterer im Horizont einer Theorie der filmischen Inszenierung. Vgl. dazu auch Brinckmann (2000), die die Rasur als Szene eines *private moment* untersucht, die narrativ oft nicht eingebunden ist und so eine Zwischenstellung zwischen den beiden Typen der Motivuntersuchung einnimmt. Zur Vielgestaltigkeit der semiotischen, generischen, dramaturgischen, textsyn-

taktischen und -semantischen sowie ikonographischen Bezüge, in denen ein Objekt untersucht werden kann, vgl. unsere Untersuchungen zum Telefon im Spielfilm (Debatin/Wulff 1991).

[14] Es ist also unstrittig, dass Bilder „in einem Verhältnis zu anderen Bildern stehen, zu anderen Medien“ (Wendler/Engell 2009, 45) stehen, was allein mit der netz- oder rhyzomartigen Struktur des kulturellen Wissens zusammenhängt. Ob aber Filme „Entitäten wie Menschen, Institutionen oder Wissenschaften“ (ebd.) tatsächlich „ermöglichen“ (ebd.) – das darf in Zweifel gezogen werden. Auch die empirische Aussage, dass „kinematographische Motive“ (sprich: Objektbilder) vom Zuschauer „als handelnde Figuren“ begriffen werden wollen (45), ist höchsten in metaphorischem Sinne sinnvoll zu verstehen.

[15] In dem Modell dreier signifikanter Ebenen, das Peter Wuss vertritt, ist mehrfach von *Topik-Reihen* die Rede, die als „narrative Basisform“ angesehen werden kann. Eine derartige Reihe entsteht, wenn „ähnlich gestaltete Reizkonfigurationen“ und/oder „homologe Formen innerhalb der Geschehensabläufe eine Komposition eine mehrfache Wiederholung erfahren, die handlungsübergreifend organisiert ist“ (1993, 119); ein Beispiel ist die Nervosität und Vergeblichkeit der Handlungsdurchführung in einem Film wie *POPIÓL I DIAMENT* (ASCHE UND DIAMANT, Polen 1958, Andrzej Wajda). Topikreihen bleiben oft unter der Wahrnehmungsauffälligkeit, stehen aber deutlich in einer für die Erzählung relevanten Funktion.

Auch Wendler/Engell kommen auf das hier nur kurz angeschnittene Problem zu sprechen, wenn sie tatsächlich das handlungsfunktionelle Objekt vom rein environmentalen scheiden und ersteres „Akteur“ nennen; vgl. 2009, 46. Die *Figuration von Objekt und Figur* sei entscheidend für die funktionale Differenz der beiden Typen: „Diese Figuration, die aus einem Mann und einer Vase einen Mörder macht, entscheidet darüber, was ein Motiv und was nur ein einfaches Ding im Film ist“ (ebd.). Damit wird die vorher behauptete Unabhängigkeit der „kinematographischen Motive“ von den narrativen Motiven unter der Hand also wieder aufgegeben.

## Literatur

Baughman, Ernest Warren (1966) *Type and Motif-Index of the Folktales of England and North America*. The Hague: Mouton (Indiana University Folklore Series. 20.).

Berg, Jan (2009) Asta Nielsen. Darstellung von Weiblichkeit und Weiblichkeit als Darstellung. In: Mathias Mertens, Volker Wortmann (Hrsg.): *Medien - Diskurs - Geschichte*. Festschrift für Jan Berg. Bad Salzheimendorf: Blumenkamp, S. 55-78.

Bordwell, David (1989) *Making meaning. Inference and rhetoric in the interpretation of cinema*. Cambridge, Mass./London: Harvard University Press (Harvard Film Studies.).

Bordwell, David / Thompson, Kristin (2008) *Film art. An introduction*. 8th ed. Boston, Mass. [...]: McGraw-Hill.

- Brinckmann, Christine Noll (2000) Die Rasur: eine ikonographische Reihe. In: *Über Bilder Sprechen: Positionen und Perspektiven der Medienwissenschaft*. Hrsg. v. Heinz-B. Heller [...]. Marburg: Schüren, S. 169-182 (Schriftenreihe der Gesellschaft für Film- und Fernsehwissenschaft.).
- Cessari, Michela Fabrizia (2008) *Mona Lisas Enkelinnen. Reflexionen über die femme fragile*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Csiba, Antonia (1999) *Die Straße in Malerei, Grafik und Plastik des 20. Jahrhunderts. Unter Berücksichtigung des Films und der Literatur*. Diss. Aachen, Techn. Hochsch.
- Curtis, Barry (2008) *Dark places. The haunted house in film*. London: Reaktion Books (Locations.).
- Daemmrich, Horst S. / Daemmrich, Ingrid (1985) *Themen und Motive in der Literatur*. Tübingen: Francke (UTB. Große Reihe.).
- Debatin, Bernhard / Wulff, Hans J. (Hrsg.) (1991) *Das Telefon im Spielfilm*. Berlin: Spiess (Telefon und Gesellschaft. Telefon und Kultur. 4.).
- Deeken, Annette (2004) *Reisefilme. Ästhetik und Geschichte*. Remscheid: Gardez!-Verl. (Filmstudien. 38.).
- Demonsablon, Philippe (1956) Lexique mythologique pour l'oeuvre de Hitchcock. In: *Cahiers du Cinéma* 11,62, S. 18-29, 54-55. Auszugsweise dt. in: *Alfred Hitchcock. Eine Bildchronik*. Hrsg. v. H.P. Manz. Mit Texten v. Alfred Hitchcock [...] u.a. Zürich: Sanscoussi 1962, S. 79-85 (Galerie Sanscoussi.).
- Dorsch, Friedrich [...] (Hrsg.) (1994) *Psychologisches Wörterbuch*. Bern [...]: Hans Huber.
- Drux, Rudolf (2000) Motiv. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. 2. [...] Hrsg. v. Harald Fricke. Berlin/New York: de Gruyter, S. 638-641.
- Elling, Elmar / Möller, Karl-Dietmar / Wulff, Hans J. (1981) Propositionsgefüge und Erzähltexte. Semiotische Aspekte der Narrativik. In: *Semiotik und Massenmedien*. Hrsg. v. Günter Bentele. München: Ölschläger, S. 280-297 (Schriftenreihe der Deutschen Gesellschaft für Publizistik- und Kommunikationswissenschaft. 7.).
- Erlich, Victor (1973) *Russischer Formalismus*. Frankfurt: Suhrkamp (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft. 21.).
- Escher, Anton / Koebner, Thomas (Hrsg.) (2009) *Todeszonen. Wüsten aus Sand und Schnee im Film*. München: Ed. Text + Kritik.
- Frenzel, Elisabeth (1970) *Stoff-, Motiv- und Symbolforschung*. 3., durchges. u. erg. Aufl. Stuttgart: Metzler (Sammlung Metzler. 28.).
- Frisch, Simon (2010a): Bild-Motiv-Geschichten. Bausteine zu einer Motivorientierten Filmanalyse. In: *Rabbit Eye – Zeitschrift für Filmforschung*, 1, S. 1-18, URL: [http://www.rabbiteye.de/2010/1/frisch\\_bildmotivgeschichten.pdf](http://www.rabbiteye.de/2010/1/frisch_bildmotivgeschichten.pdf).
- (2010b) Motivorientierte Perspektiven in der Filmgeschichte. In: *Medien - Texte - Kontext*. [...] Hrsg. v. Stephanie Grossmann u. Peter Klimczak. Marburg: Schüren, S. 298-314.
- Gfrereis, Heike (1999) *Grundbegriffe der Literaturwissenschaft*. Stuttgart/Weimar: Metzler (Sammlung Metzler. 320.).
- Hanson, Helen (ed.) (2010) *The femme fatale – images, histories, contexts*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Heckhausen, Heinz (1989) *Motivation und Handeln*. 2., völlig überarb. und erg. Aufl. Berlin [...]: Springer.
- Hille, Almut (2005) *Identitätskonstruktionen. Die "Zigeunerin" in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts*. Würzburg: Königshausen & Neumann (Epistematika / Reihe Literaturwissenschaft. 518.).
- Konigsberg, Ira (1987) *The complete film dictionary*. New York: New American Library (NAL Books.).
- Korte, Helmut (1987) DER WEISSE HAAR (1975). Das lustvolle Spiel mit der Angst. In: *Action und Erzählkunst. Die Filme von Steven Spielberg*. Hrsg. v. Helmut Korte & Werner Faulstich. Frankfurt: Fischer Taschenbuch Vlg., S. 89-114.
- Kracauer, Siegfried (1985) *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. Frankfurt: Suhrkamp (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft. 546.).
- Lachat, Pierre (1992) Das Motiv der Stadt im Schweizer Film. In: *Filmbulletin* 34,1, S. 51-59.
- Lotman, Jurij M. (1973) *Die Struktur des künstlerischen Textes*. Frankfurt: Suhrkamp (Edition Suhrkamp. 582.).
- Meringer, Rudolf (1904) Wörter und Sachen. In: *Zeitschrift für indogermanische Sprach- und Altertumskunde* 16,1-2, S. 101-166.
- Panofsky, Erwin (1978) Ikonographie und Ikonologie. Eine Einführung in die Kunst der Renaissance. In seinem: *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*. Köln: DuMont, S. 36-67.
- Pauleit, Winfried (2007) *Traveling shots. Film als Kaleidoskop von Reiseerfahrungen*. Berlin: Bertz und Fischer.
- Propp, Vladimir (1975) *Morphologie des Märchens*. Frankfurt: Suhrkamp. [Zuerst russ. 1928.]
- Riese, Brigitte (2000) *Seemanns kleines Kunstlexikon*. 2. Aufl. Leipzig: Seemann.



- Schmidt, Kurt / Sellmer, Jan / Wulff, Hans J. (2008) Rauchen im Film. Anmerkungen zur dramaturgischen Funktion. In: *Schwierige Entscheidungen - Krankheit, Medizin und Ethik im Film*. Hrsg. v. Kurt W. Schmidt, Giovanni Maio u. Hans Jürgen Wulff. Frankfurt: Haag + Herchen, S. 203-223 (Arnoldshainer Texte. 129.).
- Schmidt-Wiegand, Ruth (1981) *Wörter und Sachen im Lichte der Bezeichnungsforschung*. Berlin: de Gruyter.
- Schweinitz, Jörg (2006) *Film und Stereotyp. Eine Herausforderung für das Kino und die Filmtheorie. Zur Geschichte eines Mediendiskurses*. Berlin: Akademie Vlg.
- Striedter, Jurij (Hrsg.) (1969) *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*. München: Fink (Universitäts-Taschenbücher. UTB 40.).
- Thomalla, Ariane (1972) *Die 'femme fragile' – ein literarischer Frauentypus der Jahrhundertwende*. Düsseldorf: Bertelsmann (Literatur in der Gesellschaft. 15.).
- Thompson, Kristin (1981) *Eisenstein's IVAN THE TERRIBLE: a neo-formalist analysis*. Princeton: Princeton University Press.
- Thompson, Stith (1950) Motif. In: *Funk and Wagnalls Standard Dictionary of Folklore, Mythology and Legend*. 2. Ed. by Marija Leach. New York: Funk and Wagnalls Co. 1950, p. 753.
- (1955-58) *Motif-Index of Folk Literature. A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books and Local Legends. 1-6*. Rev. & enlarged ed. Bloomington: Indiana University Press. [Zuest 1932-36.]
- Wendler, André / Engell, Lorenz (2009) Medienwissenschaft der Motive. In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft*, 1, S. 38-49.
- Wicke, Peter / Ziegenrucker, Kai-Erik / Ziegenrucker, Wieland (1997) *Handbuch der populären Musik*. Überarb. u. erw. Neuausg. o.O.: Atlantis.
- Wulff, Hans J. (1990) Historische Variationen des narrativen Topos' „Unter falschem Verdacht“ im Film. In: 2. *Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium / Berlin '89. Akten*. Münster: MAKS Publikationen 1990, Sp. 265-277 (Film- und Fernsehwissenschaftliche Arbeiten.).
- (1994) Drei Bemerkungen zur Motiv- und Genreanalyse am Beispiel des Gefängnisfilms. In: 6. *Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium, Berlin '93. [Akten.]* Berlin: Gesellschaft für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation 1994, S. 149-154.
- (1995) *Psychiatrie im Film*. Münster: MAKS Publikationen (Film- und Fernsehwissenschaftliche Arbeiten.).
- (2002) Zwischen Phantasie und Diskurs: Motive als Topoi in den Spielfilmen und journalistischen Texten der Gentechnik. In: *Humane Stammzellen: Therapeutische Optionen, ökonomische Perspektiven, mediale Vermittlung*. Hrsg. v. Christine Hauskeller. Lengerich: Pabst, S. 203-219.
- Wuss, Peter (1993) *Filmanalyse und Psychologie. Strukturen des Films im Wahrnehmungsprozeß* Berlin: Sigma (Sigma Medienwissenschaft. 15.).