



Motiv und Geschichte

Lorenz Engell & André Wendler, Weimar

1. Einleitung

Wir haben bereits an anderer Stelle unsere Vorschläge und Ideen zu einer medienwissenschaftlichen Erforschung kinematografischer Motive dargelegt (vgl. Wendler/Engell 2009). Wir werden die dort entwickelten Argumente zunächst kurz zusammenfassen und dann eines von ihnen weiterentwickeln und vertiefen. Unsere Untersuchung ging zunächst vom Motivbegriff aus, wie er als Analysekatgorie in anderen Wissenschaften längst eingeführt, diskutiert und unterschiedlich konturiert ist. Die drei zentralen Aspekte des kinematografischen Motivbegriffs gewannen wir aus der Abgrenzung zu einem je spezifischen Motivbegriff. So begreift die Literaturwissenschaft das Motiv als primäre Handlungseinheit, die ausdrücklich nicht an Gegenstände oder Dinge geknüpft ist (vgl. Frenzel 1978: 29). Für das bewegte Bild würde diese Konzeption eine problematische Beschränkung des Motivs auf seine narrative Funktion ergeben. Ihre Reichweite ließe sich nur für die Filmdiegeese beschreiben. Die wichtige zeigend-darstellende, die indexikalisch-ikonische Funktion des Filmbildes bliebe dann jedoch völlig unberücksichtigt. Sie sorgt dafür, dass jede Handlung im Film sich an visuell und akustisch präsente Körper und Dinge binden muss, um überhaupt wirksam werden zu können. Deshalb sind kinematografische Motive stets als filmisch dingfeste Objekte gegeben. Der Beantwortung der filmtheoretisch alten und wichtigen Frage, was ein kinematografisches Ding ist (vgl. Cavell 1984) und in welchem Verhältnis die Licht-Dinge auf der Leinwand zu denjenigen stehen, deren meist fotografische Erfassung sie sind, lässt sich mit dem Begriff der kinematografischen Motive näher kommen. Sie sind dadurch definiert, dass sie konkret sicht- und hörbar sind und damit einen nicht zufälligen oder natürlichen, sondern vom jeweiligen Film explizit organisierten Zusammenhang zwischen konkretem Ding und menschlicher Wahrnehmung installieren, der wahlweise als Errettung der äußeren Wirklichkeit oder Rückerstattung des Glaubens an die Welt, wie sie wirklich ist, gedeutet wurde (vgl. Kracauer 1960; Deleuze 1997: 224).

Kinematografische Motive können also mehr, zeitigen Wirkungen über die Diegeese eines Filmes hinaus. Damit ist der zweite Aspekt des kinematografischen Motivbegriffs berührt. Sie sind nämlich nicht nur diegetisch, sondern auch ästhetisch handlungsmotivierend. Die

dingförmigen Motive sind zum Beispiel verantwortlich für bestimmte Lichtkonstellationen (ohne Jalousie kein *Film-Noir*-Licht), Einstellungsgrößen (ohne Revolver keine amerikanische Einstellung) oder Einstellungslängen (die Zigaretten in James Bennings TWENTY CIGARETTES). Damit beeinflussen sie aber auch die Wahl bestimmter Scheinwerfer oder Drehorte und mithin filmischer Dinge, die nicht im engeren Sinn mit der Diegese eines Filmes zu tun haben, aber die Struktur oder Qualität des filmischen Bildes maßgeblich beeinflussen. Wenn kinematografische Motive Handlungen in Bewegung setzen, dann sind sie neben der diegetischen Bewegung auch für die Bildhandlung, die Bewegung und Aktion des Bildes selbst verantwortlich und haben Konsequenzen für diejenigen handfesten Handlungen, Operationen und Entscheidungen, die auf dem Set, im Studio und in der Produktion vollzogen werden müssen. Sie ziehen damit quer zur Unterscheidung von *Champ* und *Hors Champ*, von Erzählhandlung und erzählter Handlung und letztlich sogar von sichtbar und unsichtbar. Schließlich können kinematografische Motive sogar die Grenzen des Mediums überwinden und in andere Medien eindringen. Sie werden dort transformiert und bisweilen sogar vom Film wieder erneut angeeignet (vgl. Wendler/Engell 2009: 38-49). Ein so verstandener Motivbegriff ermöglicht schließlich das Erschließen des bewegten Bildes in allen seinen Dimensionen von einem in ihm selbst begegnungsfähigen, sicht- und/oder hörbaren Ding aus.

Diese beiden Aspekte der kinematografischen Handlung und des kinematografischen Dings lassen sich nicht unabhängig voneinander beantworten. Sie verweisen fortwährend aufeinander und haben ihren gemeinsamen Fluchtpunkt im kinematografischen Motiv.

Es fehlt hier aber noch ein dritter Aspekt. Kinematografische Motive, man denke nur an Objekte der Mode, sind nicht nur instabil in der Zeit, sondern sie entstehen, tauchen auf, sie verändern sich, sie nehmen veränderte Funktionen an und geben ältere wieder auf, sie verschwinden fortwährend und tauchen dann wieder auf, als Replik, Reprise oder Zitat, kurz: sie sind historisch und können nicht unabhängig von ihrer Geschichte gedacht werden. Diese Beobachtung reicht weiter als es auf den ersten Blick scheint. Wenn kinematografische Motive im Hinblick auf ihre Entwicklung innerhalb der Geschichte bewegter Bilder und das heißt natürlich auch innerhalb der Kinogeschichte – untersucht werden müssen, so steht dem ihre Mikrozeitlichkeit gegenüber. Bewegte Bilder existieren nur im Vergehen von Zeit und zeitgebundener Wahrnehmung. Eine Bestimmung ihrer Zeitlichkeit und damit Historizität muss also aus beiden Richtungen unternommen werden.

Das führt schließlich zu der Frage, welche Konsequenzen eine Betrachtung bewegter Bilder am Leitfaden ihrer Motive für die Film-, Kino- oder Bewegtbildhistoriografie ganz allgemein hat.

2. Geschichte der Motive

Historische Pragmatik der Motive

Kinematografische Motive sind also selbst historisch, das heißt ein gegebenes Motiv verändert sich im Laufe seines Auftretens innerhalb der Filmgeschichte. So lassen sich etwa Hüte in Filmen aus allen Teilen der Kinogeschichte finden. Hüte in Filmen aus den Zwanzigerjahren allerdings sehen anders aus, treten in anderer Häufigkeit auf, werden anders verwendet und tun anderes, als Hüte in zeitgenössischen Filmen. Will man behaupten, dass der Hut aus den zwanziger Jahren dasselbe, nämlich dasselbe Motiv, wie der zeitgenössische Hut ist, dann sind die Unterschiede nicht beliebige, sondern spezifische, nämlich historische Unterschiede: Wandel oder Veränderung.

Bleiben wir für einen Augenblick beim Hut. Das Tragen eines Hutes ist sowohl für Männer wie Frauen in den Zwanzigern soziologischer Normalfall, heutzutage jedoch eher eine Ausnahme, deren Auftreten stärker von der Mode als vom *Comme-il-faut* reguliert wird. Wenn also Murnaus LETZTER MANN 1924 nach seiner Degradierung barhäuptig auf der Straße steht, dann fehlt ihm der Hut anders als Christian Bale als Bruce Wayne in BATMAN BEGINS im Jahr 2005. Setzte dieser nun einen Hut auf, wäre das ein ähnlich starkes Zeichen wie dessen Fehlen bei Emil Jannings. Über diese symbolische und narrative Funktion des Hut-Motivs hinaus hat es aber weitreichende filmische Konsequenzen, ob für die Mehrzahl der Filmfiguren mit einem Hut gerechnet werden muss oder nicht. Hüte mit breiten Krempe können bei entsprechender Beleuchtung Gesichter verschatten. Das kann gewollt sein und Sam Spade noch zwielichtiger um die Ecke schielen lassen, es kann aber auch ausgeklügelte Gegenbeleuchtungen notwendig machen, damit ein heldenhaftes Hutgesicht wie das von Indiana Jones im rechten Licht erstrahlen kann.

Es ist weiter zu überlegen, ob die berühmte *Low-Key*-Beleuchtung des *Film Noir* neben Jalousien nicht maßgeblich von ihren Hüten instruiert ist. Vielleicht ließe sich hierüber die schwierige Abgrenzung zum *Neo-Noir* differenzieren, der zumindest in seinen späten Varianten durchaus auf Hüte verzichten kann und entsprechend bestimmte Beleuchtungsprobleme oder -chancen nicht mehr oder anders hat. Dies ist nur ein Beispiel für eine filmische Funktion, die sich an ein bestimmtes Motiv binden lässt. Entsprechend wäre zu fragen, welche Konsequenzen es hat, wenn Motive außerhalb ‚ihrer‘ bevorzugten Epoche oder ihres bevorzugten Genres auftauchen. Kann ein Bogart-Hut jemals in einem Film auftauchen ohne damit einen historischen Kommentar zu diesem abzugeben? Insbesondere die spezifische historische Gestalt von Remakes lässt sich über Motive fassen, die hier oft verwendet werden, um Kontakt zu den eigenen filmischen Vorfahren zu bekommen. Jüngst ließ sich das eindrucksvoll an Michel Gondrys THE GREEN HORNET sehen, in dem Seth Rogan mit dem gleichen Hut ausgestattet wurde wie Van Williams in der gleichnamigen amerikanischen Fernsehserie von 1966-67. Die historische Spannung zwischen beiden Versionen wird neben dem 1965er Imperial nicht zuletzt durch die nahezu identischen

Hüte hergestellt, die in den blassen Farben frühen Farbfernsehens weit mehr zu Hause sind als in den hyperrealistischen 3D-Bildern Michel Gondrys.

Unsere Konzeption des Motivbegriffs führt unausgesprochen die Annahme mit, es handle sich bei den beiden Green-Hornet-Hüten und dem Indiana-Jones-Hut überhaupt um dieselbe Sache. Alle drei sind zwar nicht dasselbe Ding, wohl aber ein und dasselbe Motiv. Warum ist diese Feststellung wichtig und welche Konsequenzen hat sie für Überlegungen zur Geschichtlichkeit des Films und seiner Motive? Nehmen wir als Beispiel barocke Damenkleider, die sich sowohl als realgeschichtlich existierende (oder zumindest existiert habende) Gegenstände als auch als Filmmotive finden lassen. Während das einzelne Kleid, das sich in dieser oder jener historischen Sammlung noch findet, für sich steht und Objekt verschiedener historischer Disziplinen werden kann, dieser oder jener Dame, diesem oder jenem Atelier zugeordnet, mit Datum und Herkunft versehen werden kann, geschieht mit dem kinematografischen Motiv des Barockkleides etwas ganz anderes.

Dazu zwei Beispiele: Die barocken Kleider in Peter Greenaways *THE DRAUGHTSMAN'S CONTRACT* zeichnen sich vor allem dadurch aus, dass sie stark abstrahiert sind. Aller barocken Farbigkeit beraubt, finden sich im ganzen Film lediglich schwarze oder weiße Kleider, die sonst aber akkurat barocke Schnitte aufweisen. Wie Embleme verweisen diese Kostüme auf tatsächliche Barockgarderobe ohne selbst welche zu sein. Sie strukturieren damit aber maßgeblich die Bilder des Films und leiten durch ihre Schwarz-Weiß-Differenz im immer wieder durch die Montage angestellten Vergleich mit den Zeichnungen Mr. Nevilles weitreichende Reflexionen über die Differenz zwischen fotografischem und gezeichnetem Bild an. Ähnliches gilt für die Garderobe zweier herausragender Barockfilme. Die von Milena Canonero für Kubricks *BARRY LYNDON* und Coppolas *MARIE ANTOINETTE* entworfenen Kostüme beziehen sich vielfältig auf historische Schnitte und barocke Kleiderkonventionen, ohne allerdings exakte Kopien historischer Kleider zu sein. Stattdessen erfüllen diese Kleider spezifisch filmische Funktionen. So etwa in einer bemerkenswerten Szene aus *MARIE ANTOINETTE*, in der die Titelfigur in einem geblühten beigen Kleid vor einer ebenso geblühten Tapete steht um nahezu mit ihr zu verschmelzen.¹ Auf ähnliche Weise lässt sich das Verblühen der Lady Lyndon mit dem Verblässen der Farben in ihren Kleidern in Beziehung setzen, was die Erzähldramaturgie des Films um eine Bild- und Farbdramaturgie ergänzt. In der Kombination mit Kubricks *tableaux vivants*, die größtenteils barocken Gemälden entlehnt sind, drängt sich auch hier die Frage auf, was in diesen Bildern eigentlich erzählt wird: geht es um das fiktive Schicksal einer englischen Lady oder darum, was barocken Gemälden in Zeiten des Kinos geschieht?

Kinematografische Motive jedenfalls, so wie hier die Barockkleider, sind nicht mehr einfache Dinge, sondern sie stehen in all ihrer geschlossenen Dinghaftigkeit dennoch in

¹ Vgl. The Costumer's Guide to Movie Costumes. URL: <http://www.costumersguide.com/ma13.shtml>, Zugriff: 24.1.2011.

Funktions- und Verweisungszusammenhängen mit anderen Dingen und innerhalb ganzer Ensembles von Dingen (sowie Personen und Zeichen), eingeschlossen solche Dinge, die gar nichts mit der diegetischen Welt, sondern der technischen Herstellungswelt des Films selbst zu tun haben. Befragt man sie auf ihre Geschichtlichkeit, so haben sie ein Problem bereits gelöst, das für die Dinge der historischen Welt immer erst noch – und zwar von der Historiografie – gelöst werden muss. Sie befinden sich bereits in einer durch das bewegte Bild angelegten zeitlichen Struktur. Anders als alle anderen Objekte sind kinematografische Motive – ja sogar schon die bloßen Dinge, aus denen sie hervorgehen – immer schon temporalisiert. Das steht ihrer Dingfestigkeit eigentlich entgegen und macht ihren eigentümlichen und problematischen ontologischen Charakter aus. Diese temporalen Strukturen, die die kinematografischen Dinge immer schon ergriffen und in sich eingelassen haben, können durchaus vielfältig sein. Sie ergeben sich jedenfalls aus der Struktur des bewegten Bildes selbst. Die zeitliche Grammatik kinematografischer Motive ergibt sich aus ihrer Organisation in der realen Zeit des projizierten Bewegtbildes. Die historischen Objekte hingegen „sind auf den ersten Blick kurios, nichts als Objekte einer historisch-wissenschaftlichen Neugierde. Es handelt sich hier um kontingente Gegenstände.“ (Schmidt-Biggemann 2003: 31f.) Ihren Grund und Sinn erhalten diese Objekte erst in der Deutung durch die Historiografie, die sie dazu vor allem und traditionell mit einer Chronologie versieht. Die Historiografie bedient sich dazu der Sprache, die durch grammatische Zeitformen und narrative Verfahren, kurz ihre Poetik, die kontingenten Objekte der Vergangenheit zu sinnhaften historischen Objekten werden lässt (vgl. Ricœur 1983-86). In diesem Prozess werden aus irgendwelchen bewaffneten Auseinandersetzungen Schlachten, aus beliebigen Personen historische Figuren und aus Orten der Vergangenheit historische Schauplätze. Das parallele Verfahren im Bereich der bewegten Bilder macht aus beliebigen Dingen kinematografische Motive, die so ihren Status als Dinge, ihre Handlungsrelevanz und ihre Geschichtlichkeit geändert haben. Die damit aufgerufenen Operationen kinematografischer Motive unterscheiden sich von denen literarischer oder musikalischer Motive. Sie sind nicht auf immaterielle, bloß bedeutete Bewegungen festgelegt und beschränkt. Vielmehr zeichnet sich der Film dadurch aus, dass er Zeit (im Bild) durch echte, materiell wirksame Zeit (seiner Vorführung) wiedergibt.

Anachronistische Motive

Lässt sich genaueres dazu sagen, in welcher Zeitform uns kinematografische Motive gegenüber treten? Wenn diese also weder im bloß vorhandenen Gegenständlichen (der Hut, das Fahrrad) noch im Symbolischen (als mehr oder weniger entzeitlichte Bedeutungsträger, die dann Macht, sozialen Rang oder psychische Dispositionen meinen), sondern als filmische Dinge im tatsächlichen Vergehen von Zeit anwesend sind, so muss dem Umstand der Projektion bewegter Bilder besondere Beachtung zukommen. Das Auftauchen kinematografischer Motive erschöpft sich keineswegs darin, dass sie irgendwo, quasi abstrakt, auf einem Filmstreifen als fotografische Spur gespeichert sind. Diese Bilder werden nur in der

Projektion zu kinematografischen Motiven. Das bleibt nicht ohne Konsequenzen für ihre Zeitlichkeit und damit auch ihre Historizität. Die Geschichtlichkeit eines Motivs lässt sich nämlich nicht nur über das Datum seines Eintritts in die Welt der bewegten Bilder bestimmen. Es genügt also nicht, als Datum für den Hut des letzten Mannes 1924 anzugeben. Vielmehr muss immer seine Dauer angegeben werden, die im Hinblick auf seine Projektion zu bestimmen ist und dann eine Vielzahl historischer Spuren tragen kann: Abnutzungerscheinungen des Filmstreifens, historisch spezifische Verfahren der Tonaufzeichnungen, die Übertragung von Zelluloidbildern in andere (etwa digitale) Bewegtbildmedien. Der Hut des letzten Mannes, den wir heute im Kino sehen, unterscheidet sich aber auch von dem Hut aus dem Jahr 1924, der im Museum liegt. Während die Präsenz dieses Hutes in seiner bloßen Dinglichkeit liegt, die wir als ‚alt‘, ‚fremd‘ oder was auch immer interpretieren mögen, tritt der kinematografische Hut immer in einer doppelten Zeitlichkeit auf: er erscheint im Perfekt seiner Produktion *und* im Präsens seiner Projektion. Der Hut im Kino ist niemals nur ein alter Hut, sondern als vor unseren Augen bewegtes Bild immer auch neu, präsent.

Diese doppelte Zeitlichkeit kinematografischer Motive lässt sich auf den Begriff des Anachronismus² bringen. Ihre Zeit ist immer zugleich eine andere. Zudem ist die Zeit der kinematografischen Motive niemals statisch, sie ist kein schlichtes Datum, sondern formiert sich als doppelte mit jeder Projektion aufs neue und wird sich selbst immer unähnlicher, ist in stetigem Wandel begriffen, in dem ihre Bezugspunkte neu relationiert werden. Genau das aber, die Relationierung unterschiedlicher Zeiten und Zeitformen ist das Hauptgeschäft der neuzeitlichen Historiografie gewesen und ist es in Teilen noch immer. Insofern ist das Nichtgelingen dieser Operation, der Fehler in der Datierung, immer der große unheimliche Schatten der Historiografie gewesen, vor dem sie sich zu hüten hatte. Bei Lucien Febvre heißt es, der Anachronismus sei für die Historiografie „die schlimmste, die unverzeihlichste aller Sünden“ (Febvre 2002: 17). Ohne große Not lässt sich zeigen, dass Febvres Überlegungen zum Anachronismus selbst nicht frei von eben diesem sind und dass sein unbedingter Aufruf zu dessen Vermeidung vielmehr als Bestätigung seiner zentralen Rolle für die Historiografie gelesen werden muss. In diese Richtung argumentieren Georges Didi-Huberman und Jacques Rancière (vgl. Didi-Huberman 2000; Rancière 1996). Der Anachronismus, so heißt es dort, ist die unausweichliche Aufgabe, an der sich jede Historiografie abzarbeiten hat.² Positiv gewendet heißt das nichts anderes, als dass dem Anachronismus eine grundlegende und bedeutende Funktion für die Historiografie zukommt. Und zwar nicht nur, weil er als Störung jener Motor ist, der die historiografische Wahrheitsmaschine in Gang hält, sondern weil sich in ihm deren innerstes Problem kristallisiert und in gewisser Weise löst. Rancière beschreibt Historiografie als die praktische Lösung eines philosophischen Problems, das im Anachronismus sichtbar wird: das Verhältnis von

² „Il n’y a d’histoire qu’anachronique.“ – „Jede Geschichte ist anachronistisch.“ (Didi-Huberman 2000: 33)

chronologischer Zeit und Ewigkeit, die sich logisch ausschließen, in der Historiografie aber fortwährend zusammen gedacht werden müssten.³

Dieses Problem insistiert, technologisch und diskursiv, im Kino auf mehreren Ebenen, die sich im Motivbegriff schneiden. Erstens zeigt es sich grundlegend auf der Ebene des Bildes. Die Differenz von Ewigkeit und Chronologie erscheint im Gegensatz von fortdauerndem, aber nie erscheinendem Einzelbild und flüchtigem, seriell ablaufendem, aber sichtbarem bewegten Bild wieder. Gilles Deleuze hat mit Henri Bergson genau von diesem Paradox aus seine Überlegungen zur Zeitlichkeit des kinematografischen Bildes entwickelt. Daraus folgend, besteht das Problem der Filmzeit zweitens in der zeitlichen Differenz aus Filmproduktion und Projektion, die sich als Spur in Bild und Ton selbst einschreibt und die wir oben als doppelte Zeitlichkeit des Motivs angetroffen haben. Schließlich und drittens erkennen wir in kinematografischen Motiven unausweichlich Anachronismen, weil in ihnen die Differenz insistiert zwischen dem je einmaligen Ding, welches zum Aufnahmemoment vor der Kamera gewesen ist (dieses eine Requisit, das der Schauspieler Harrison Ford während der Dreharbeiten auf dem Kopf hatte) und dem historisch relativ stabilen Motiv, zu welchem es im Filmbild dann wird und das sich von dem einen Requisit abzulösen beginnt, ohne das es aber nicht vorhanden wäre: das Motiv des Hutes.

Das bewegte Bild arbeitet also an einem Problem weiter, welches die neuzeitliche Historiografie und mit ihr die Geschichtsphilosophie seit langem beschäftigt hat, implementiert es aber technisch neu und verändert damit zugleich seinen Zuschnitt. Lang hat sich Historiografie fast ausschließlich im Medium der Sprache ereignet, weshalb Reflexionen über ihre Zeitlichkeit zumeist in Thesen zu ihrer Textualität münden. Das führt spätestens im Laufe des 19. Jahrhundert zu einer tendenziellen Trennung zwischen positivistischen Historikern und Geschichtsphilosophen. Während sich die einen auf die je einzelnen, kontingenten historischen Dinge konzentrieren und versuchen, deren Einzigartigkeit historisch genau und adäquat zu beschreiben, zu datieren und einzuordnen, sind die anderen damit befasst, anzugeben, was Geschichte (nicht) ist, ohne jemals einen einzigen Gegenstand der Vergangenheit anschauen zu müssen. Die Dinge jedoch, die uns als kinematografische Motive begegnen, vereinigen diese auseinanderstrebenden Bewegungen miteinander. Kinematografische Motive sind immer konkret und einzigartig. Sie sind aber gleichzeitig Gegenstände und Agenten eines umfassenden historischen Wandels, der als Filmgeschichte beschreibbar ist. Der Sinn dieser besonderen Geschichte fordert keine Leserinnen und Leser, sondern ergibt sich in den Kinodingen und das heißt den kinematografischen Motiven selbst: „Ästhetik [...], die angewandte Physiologie ist, braucht weder Schulung noch Bildung.“ (Kittler 1985: 195)

³ „L’anachronisme engage donc bien tout autre chose qu’une affaire de chronologie défectueuse. C’est le concept-emblème par lequel l’histoire affirme sa spécificité et sa scientificité.“ – „Vom Anachronismus geht also etwas ganz anderes aus als eine aus dem Takt gekommene Chronologie. Er ist der Schlüsselbegriff, von dem die Geschichtsschreibung ihre Spezifik und Wissenschaftlichkeit bezieht.“ (Rancière 1996: 65)

Nachleben der Motive

Einen Versuch, diese besondere Eigenzeitlichkeit der Bilder zu beschreiben, hat Georges Didi-Huberman mit Bezug auf Warburg unternommen:

Von Warburg zu Panofsky gerät ein Wort in Vergessenheit: das Wort *Nachleben*. Und mit seiner grundlegenden Unreinheit verliert sich ein zweites Wort, das in ihm enthalten ist: das *Leben*. Panofsky hat sich zweifellos lediglich für die Bedeutung (*meaning*) der Bilder interessiert. Warburg dagegen wollte auch ihr Leben verstehen, die Kraft, die unpersönliche Macht, von der er manchmal spricht, gegen deren Definition er sich aber regelmäßig sperrt. (Didi-Huberman 2002: 103)⁴

Das Leben der Bilder zeigt sich bei Warburg am prominentesten in ihrer Fähigkeit, „das Pathos in eine Choreografie fundamentaler Gesten zu übertragen, wie sie im Begriff der Pathosformel theoretisiert wurde.“ (ebd.: hinterer Umschlag)⁵ Immer wieder haben die unterschiedlichsten Autorinnen und Autoren voller Unverständnis festgehalten, dass Warburg angesichts dieser vitalistischen Thesen den systematischen Blick auf das Kino scheute, jene große Affekt- und Pathosmaschine seines Jahrhunderts, die von Bewegung so viel mehr wusste als vielleicht alle andere Bilderkunst vor ihr.

Womöglich lässt sich Warburgs Zaudern gegenüber dem bewegten Bild damit erklären, dass er in ihm eine regelrechte Konkurrenz zu seiner Bilderwissenschaft gesehen haben musste. Der energetische Charakter der Bilder ist nämlich nicht immer schon voraussetzungslos verfügbar, sondern bedarf Medien und Orten der Aufführung, um deren Einrichtung und Konzeption sich Warburg zeitlebens bemühte. Als einen solchen Ort hat man zunächst Warburgs private Bilder- und Büchersammlung und ihre Überführung in die Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg (KBW) gelesen (vgl. Jesinghausen-Lauster 1985: 197 ff.). Es geht hier nicht nur darum, Wissen und Erkenntnisse über die Bilder zu versammeln, sondern diese selbst auftreten zu lassen und ihr Potenzial durch das Prinzip der guten Nachbarschaft freizusetzen: „Gute Nachbarschaft, das heißt enge Verbindung zum nächsten epistemischen Element über Kraftfelder, die das eine im anderen bewegt, die das andere aus dem einen erklärt.“ (Sierek 2007: 39) Schließlich mündet das bei Warburg in die zahlreichen Bilder-Ausstellungen in der KBW und an anderen Orten, die alle auf das letzte unvollendete Projekt des Mnemosyne-Atlas' weisen, das immer wieder als Warburgs Erbe und Aufgabe an die Bildforschung nach ihm gelesen wird.

Es stellt sich aber der Verdacht ein, dass das Kino genau das macht, was Warburgs *théorie sans nom* schmerzhaft und letztlich unvollendet versucht hatte: den Atlas der Bewegung.

⁴ „De Warburg à Panofsky, donc, un mot tombe et s'oublie : le mot *Nachleben*, ‚survie‘. Et tombe avec lui – avec son impureté foncière – un deuxième mot contenu en lui: *Leben*, la ‚vie‘. Panofsky, ce n'est pas douteux, aura voulu comprendre la seule ‚signification‘ (meaning) des images. Warburg, lui, voulait aussi comprendre leur ‚vie‘, cette ‚force‘ ou ‚puissance‘ (Kraft, Macht) impersonnelle dont il parle quelquefois mais qu'il renonce régulièrement à définir.“ (Übersetzung AW)

⁵ „[...] de transmettre le pathos dans une chorégraphie de gestes fondamentaux, que théorise le concept, crucial, de Pathosformel“. (Übersetzung AW)

Und noch mehr: Kinematografie ist nämlich nicht nur die Aufschrift von Bewegung, sondern selbst wiederum bewegt und damit den Bildern, die Warburg im Sinn und auf seinen schwarzen Ausstellungstafeln hatte, um einen Dreh voraus. Wie Ute Holl an den Arbeiten Farockis und Godards so einleuchtend herausgearbeitet hat, besteht der Vorsprung des Kinos darin, nicht nur, wie bei Warburg, spezifische Pathosformeln oder Gesten zu übertragen, sondern den Blick auf die Modi dieser Übertragung selbst freizulegen: „Kino erinnert nicht einfach etwas, sondern ist immer zugleich auch Erinnerung an die unberechenbaren und krummen Wege jedes Erinnerns selbst.“ (Holl 2005: 252) Das Kino kann also in einem sehr spezifischen Sinn das sein, was Warburgs Bilderatlas so gern sein wollte: „Wie Warburgs Atlas die Beziehungen der Bilder auf schwerem, schwarzem Grund eintrug, so verknüpfen filmische Bildatlanten unsere Blicke untereinander und mit der physischen Welt im Dunkel des Kinos.“ (ebd.: 270)

Soll man nun, da auf den Leinwänden Tag und Nacht Warburgs kühnste Hoffnungen übertroffen werden, die Bibliotheken und bildwissenschaftlichen Seminare schließen und die Studierenden ins Kino schicken? Am Horizont des warburgschen Denkens ergeben sich Aussichten in neue Landschaften, die erkundet werden wollen. Es kann also bei dem Versuch, eine von Warburgs Denken inspirierte Motivforschung in Zeiten des bewegten Bildes zu installieren, nicht darum gehen, die einfachen Fragen Warburgs noch einmal an das Kino zu richten. Vielmehr muss überlegt werden, ob es möglich ist, ihre Vektoren durch die Kinobilder hindurchzulegen um über diese etwas zu erfahren, was sie von sich selbst noch nicht wussten: das Prinzip der guten Nachbarschaft zwischen Kino und Kinowissenschaftlern.

Wir können unsere Überlegungen zur Historiografie des kinematografischen Motivs so zusammenfassen: Erstens ist das kinematografische Motiv der Ort, an dem die geschichtstheoretisch alte Frage nach dem Verhältnis der chronologischen Zeit, in der kontingente Einzeldinge auftauchen, zur Zeit an sich unter den Bedingungen technischer Medien neu gestellt wird. Entgegen der sich im 19. Jahrhundert ausbreitenden Tendenz, diese beiden Fragen getrennt voneinander zu beantworten und den Anachronismus, der in ihrer Berührung liegt, auszuschließen, bringt das kinematografische Motiv sie wieder unhintergebar anachronistisch zusammen und beantwortet sie damit praktisch.

Zweitens lässt sich die von Hugo Münsterberg formulierte und durch Friedrich Kittler erinnerte These, der Film sei statt Nachahmung eine äußerst exakte technische Implementierung des eigenen Wahrnehmungsprozesses der Zuschauerinnen und Zuschauer, auf die Historizität der bewegten Bilder ausweiten (vgl. Kittler 1986: 240). Auch die Geschichte wird im Film durch das Motiv materiell implementiert. Wenn Münsterberg neben Aufmerksamkeit, Imagination und Emotion mit dem Gedächtnis bereits eine im Kino implementierte zeitschaffende Bewusstseinsfunktion benennt, so lassen sich in der Beobachtung kinematografischer Motive mindestens drei weitere ergänzen. Sie überbrücken die Grunddifferenz von Gedächtnis und Geschichte und führen damit von der bloßen Bewusstseins-

funktion zu den zeitschaffenden materiellen und sozialen Operationen. Dies sind die Referenz des Filmbildes, die stets auf erfahrbare – hier: historische – Objekte geht und etwa die Frage aufwirft, was das Barockkleid im Film – bei Sophia Coppola etwa – mit dem Barockkleid im Museum zu tun hat. Zweitens ist es die Narration, ein je nach Medium verschiedenes, operables Verfahren, das im Film durch das Motiv mit seinen gestischen Zwängen und seiner Handlung motivierenden Kraft das Filmmaterial organisiert. Narration aber ist speziell zur Erzeugung von Geschichte ein zentrales Verfahren. Drittens implementiert der Film stets die Relationalität der Bilder. Er setzt seine Bilder stets in Beziehungen zu anderen Bildern, die er, implizit oder explizit, aufruft. Die Relationalität steht im übrigen in einem Verhältnis der Spannung und des Zusammenwirkens zu Referenzialität und Narration. Nie können wir abschließend entscheiden, ob es bei den zeitschaffenden Motiven – erneut denken wir an das Kostümbild – in Filmen von Coppola, Greenaway oder Kubrick um Erzählungen über das Barock geht oder um Überlegungen zu dessen Bildern. Kinematografische Motive verweisen nicht nur auf diese Fragen, sondern sie sind als Elemente zur ihrer Beantwortung zu verstehen. In ihnen wird der reflektierte und intelligible Umgang des bewegten Bildes mit den Dingen der Vergangenheit wiederum als Ding wahrnehmbar.

3. Historiografie der Motive

Die Verfertigung der (Film-)Geschichte durch Historiografie

Das Motiv trägt also wegen seines konstitutiven Anachronismus, wegen seiner Mobilität in der Zeit und wegen der zeitsetzenden Basisoperationen, die es implementiert, immer schon eine Geschichtlichkeit in den Film ein. Dies nun hat erhebliche Folgen für die Möglichkeiten und Praktiken der Filmgeschichtsschreibung. Vom Motiv aus gesehen, steht einerseits nicht weniger an als ihre völlige Reformulierung und Neuorientierung, die aber andererseits vom Leben der Motive im Film immer schon praktiziert wird. Um dies deutlich zu machen, ist ein Seitenblick darauf hilfreich, wie die praktizierte Filmgeschichtsschreibung Filmgeschichte produziert, um dann im nächsten Schritt die Historizität des Filmmotivs davon abheben zu können. Variantenreichtum in der Art, Filme nicht nur zu produzieren und aufzuführen, sondern zu gestalten und als Filme funktionieren zu lassen, ist in der Entwicklung des Films schon sehr früh nachweisbar. Der Konkurrenzdruck unter Bedingungen der marktorientierten Produktion zwingt dazu. Nicht alle Varianten jedoch setzen sich dauerhaft durch. Die magischen Trickobjekte etwa, die Truhen, Zauberstäbe, Falltüren, die, mindestens als Ensemble, dem Film in der Ära von Georges Méliès das Gepräge geben, werden später, insbesondere im amerikanischen Kino, stark zurückgedrängt. In zahlreichen Varianten, Verfahren und Anläufen werden akustische Objekte – auch als Motive – in den Film eingeführt (vgl. Salt 1992). Lediglich einige wenige werden ausgewählt, beibehalten und zur Anknüpfung, sei es durch Wiederholung, sei es durch neue Variation, freigegeben: aus dem Klangkanon aus der Vorzeit des Ersten Weltkriegs mit den kennzeichnenden Geräuschen, die im Kino bei der Vorführung erzeugt wurden, werden einige wenige

ausgewählt, zusammengestellt und weiterentwickelt. Ein spezielles Verfahren und sein Repertoire an Klangobjekten, das synchrone Lichttonverfahren und mit ihm eine bestimmte Art des Umgangs mit der neuen Technologie, setzt sich schließlich – weitgehend – durch. Diese Selektion führt zu einer Instabilität, beispielsweise weil die Erwartungen von Zuschauern und Zuschauerinnen sich plötzlich ändern, andere Produktions- und Distributionsmodi entwickelt werden müssen. Erst nach einer Irritationsphase gelingt eine Restabilisierung – bis zur nächsten Selektion einer Variante. Dasselbe gilt für die Seherfahrungen der Zuschauerinnen und Zuschauer. Durch Variation, Selektion und Restabilisierung werden sie in ihrer bloßen Verschiedenheit sortiert, codifiziert und in ihrer Komplexität gesteigert (vgl. Engell 1994: 125-140). Sie werden dadurch temporalisiert, frühere werden von jüngeren Seherfahrungen unterscheidbar. Das hat zum Beispiel die Folge, dass Geschmacksbildung und Generationenästhetiken das Publikum gezielter adressierbar machen und, für einige wenigstens, die weitere Steigerung der formalen Komplexität von Filmen – etwa in der einfachen Erscheinungsweise stetig steigender Schnittfrequenzen – neue Gewinnung von Aufmerksamkeit verspricht. Insofern durchlebt der Film eine Evolution.

Eine Geschichte dagegen bildet er erst im Anschluss daran aus. Ein eigenes Subsystem zur Beobachtung der eigenen früheren Zustände und Ereignisse wird ausgebildet, wenn die Selektionskriterien bei der Auswahl der Varianten unübersichtlich geworden sind oder wenn das reine Erfahrungswissen ausstirbt (wie beim Wandel insbesondere der amerikanischen Filmindustrie zu Beteiligungsgesellschaften in den Zwanzigerjahren); oder, wenn die Neuartigkeit neuer Filme nicht mehr evident ist, sondern erst im Vergleich zu früheren Filmen erkennbar wird; oder wenn die Wiederaufnahme früher erfolgreich praktizierter Selektionen die – eben aus Marktgründen – notwendige Produktion von Varianten anzuhetzen verspricht. Unter diesen Bedingungen entstehen dann, schubweise, die geschichtsetzenden Praktiken und Institutionen des Films wie die Filmgeschichtsschreibung, das Filmarchiv, die Cinémathèque, der Filmclub und das Programm kino, die Retrospektive, eine sich nicht mehr auf Tagesereignisse beschränkende Filmkritik, schließlich die historische Filmwissenschaft. Sie alle stellen dem Filmsystem und seinen Akteuren, unter Einschluss der Produzierenden und Kreativen, der ökonomischen Entscheidungsträgerinnen und -träger und selbstverständlich der Zuschauerinnen und Zuschauer, die Vergangenheit des Films im wahlfreien Zugriff zur Verfügung. Erst dann haben wir es mit Filmgeschichte zu tun. Und jetzt erst, aufgeschlüsselt durch die Praktiken der Filmgeschichtsschreibung können wir Film und Filme in einem orthodoxen Sinne „verstehen“ (Luhmann 1984: 256 f.). Zu diesen – ihrerseits kontingent im System der (Film-)Geschichtsschreibung entwickelten – Praktiken und Usancen gehören natürlich die Datierung, die Epochenbildung, die Zurechnung auf Urheber- und Autorinnen und Stile, die Zuschreibung von Kausalität in den Entwicklungsreihen des Films oder im Zusammenhang des Films mit anderen Bereichen der Gesellschaft wie der Wirtschafts- und der Technikgeschichte. Sie alle jedoch sind in gewisser Weise nachträglich, Epiphänomene der Selbstreferenz des Films, des Kinos und schließlich des Systems der bewegten Bilder im Ganzen.

Das Filmmotiv als historiografische Figur des Films

Das alles aber gilt nicht mehr, oder nicht mehr in dieser Form, wenn wir das Filmmotiv ins Zentrum der Betrachtung rücken. Dafür gibt es mehrere Gründe. Der erste Grund ist, dass die Temporalisierung im Fall des Filmmotivs nicht erst nachträglich erfolgt. Das Filmmotiv als unhintergehbare Anachronismus, als Doppelobjekt, das sich materialiter immer schon auf zwei Zeitorde verteilt, ist bereits als urwüchsiges temporalisiert. Das Motiv verkörpert damit bereits die Beobachtung eines Zeitorde durch einen anderen und stellt diese Beobachtung wiederum den Betrachterinnen und Betrachtern zur Beobachtung frei. Dieser Umstand lässt sich in zweierlei Richtung hin theoretisch ausformulieren. Zum einen könnte daraus hervorgehen, dass das Motiv als Epiphänomen der Evolution des Filmsystems auftritt, nämlich als *Re-Entry* der Evolution in das System, als Wiedereintritt des Späteren – der vor meinen Augen erstehenden, licht-, ton- und bewegungsgestützten Filmobjekte – in das Frühere – den Hut, das Fahrrad, das Glas, das Messer – auf dem Set (vgl. Spencer Brown 1997).⁶ Andererseits lässt sich auch vertreten, das Motiv des Films sei überhaupt nicht in den Termini der Evolution beschreibbar. Denn es weist nicht die Nachträglichkeit der Evolution auf, die ja als eine Ausweichbewegung vorzunehmender Komplexität eines zunächst nicht zeitlich gerichteten Variationsgeschehens eintritt. Schließlich handelt es sich um ein immer schon bewegt(bildlich)es Objekt, dem die Bewegung nicht nachträglich hinzugefügt, zugeschrieben oder eigens versetzt werden muss. Es wartet, so ließe sich dann sagen, in seiner Zeitlichkeit weder auf die Evolution, noch gar auf die Praktiken der Filmgeschichtsschreibung. Entscheidend aber für die Filmhistoriografie ist, dass die logische Abfolge, die, wie oben gesehen, von der Evolution zur geschichtssetzenden Beobachtung der eigenen Vergangenheit führt, im Motiv nicht mehr aufrecht erhalten werden kann. Das Motiv ist immer schon die Produktion einer Differenz durch Beobachtung. Es treibt, und zwar durch Beobachtung, aus dem Zeitpunkt einen wenn auch eben nicht im konventionellen Sinne vergangenen, so doch verschiedenen, Zeitpunkt hervor. Die Andersartigkeit des Früheren wird im Motiv also nicht erst in der Evolution produziert und dann, in einem zweiten Bearbeitungsschritt, mithilfe der Beobachtung durch die Geschichtsschreibung anteriorisiert. Geschichtlichkeit und Evolution fallen im Motiv zusammen.

Der zweite Grund dafür, dass das Filmmotiv in seiner Historizität offenbar anders funktioniert als Geschichtsschreibung, wie sie Luhmann und der Großteil der historistischen Geschichtswissenschaft konzipiert, liegt in der Nichtlinearität seiner Zeitdynamik. Schon die oben benannte Eintragung des Späteren ins Frühere durch das Filmmotiv weist darauf hin. Wenn wir daran festhalten, das Motiv als vom Ding aus angestellte Beobachtung eines Zeitorde durch einen anderen zu beschreiben, dann ist damit noch nichts gesagt über die Verteilung der Subjekt- und Objektposition der Beobachtung. Keineswegs erscheint beispielsweise im Motiv einsinnig das Frühere im Licht des Späteren. Die temporale

⁶ Zu Film-Dingen als Wiedereintrittsobjekte siehe auch Engell 2011.

Relation beider ist zumindest umkehrbar. Der frühere Zustand – der Hut auf dem Set – ist ein Produkt des Späteren – der Hut auf der Leinwand, wie er heute auftritt – genau so wie umgekehrt. Sie ist aber in Sonderheit multiplizierbar. Zu diesem Hut nämlich, und erst das macht ihn vom bloßen Film-Ding zum handlungsmächtigen Filmmotiv, treten weitere Hüte hinzu, die sich an wieder anderen, früheren wie späteren Zeitorten aufhalten. Noch komplizierter wird es, wenn die Hüte auf den Sets wiederum von Projektionen von Filmen abhängen, wenn sie beispielsweise als Anspielung oder Wiederbelebung Verkörperungen früherer Film-Hüte sind, die ihrerseits als Leinwandobjekte aus Licht, Ton und Bewegung zu – vielleicht unbekanntem – Zeitpunkten aufgeführt werden mussten, um überhaupt auf den Set zu gelangen. Kurz, das Motiv bewegt sich jenseits jeder Linearität. Das Motiv sorgt in seiner Temporalisierung eben nicht für eine Unterscheidbarkeit des Früheren vom Späteren, wie die Evolution, und des Vergangenen vom Gegenwärtigen, wie die Geschichte. Vielmehr zeigt es eine andere Zeitordnung an, die im Prinzip von der Möglichkeit ausgeht, jeden Zeitpunkt an jedem beliebigen anderen Zeitpunkt zu befestigen, und zwar zu jedem beliebigen Zeitpunkt. Das Motiv dient nicht als Ausweichen vor der Komplexität, sondern es ist überhaupt der Kern möglicher Komplexität und Treibsatz ihrer Entfaltung. Und dasselbe gilt dann, da das Motiv in einer schwer formulierbaren Weise stets schon historiografisch – und keineswegs nur historisch – ist, immer schon geschichtssetzend, und keineswegs Objekt irgend einer Geschichtsbeschreibung, auch für die Historiografie des Motivs.

Drittens ist die Funktion der Selektion im Fall des Motivs eine gegenüber dem normalen evolutionären Dreischritt offenbar andere. Denn auch wenn es die Möglichkeit anzeigt, so befestigt das Motiv keineswegs zu jedem Zeitpunkt jeden anderen an jeden dritten. Es verhält sich gegenüber dieser Möglichkeit vielmehr hochgradig selektiv. Aber im Unterschied zur evolutiven Sequenz schließt es die nicht gewählten Möglichkeiten nicht aus. Es knüpft entsprechend auch nicht an diese Selektion eine weitere und an diese wieder weitere Selektionen an, wodurch sich die Linearität des Evolutionsgeschehens ergibt. Vielmehr schließt das Motiv andere, anstelle der getroffenen, ebenfalls mögliche Selektionsentscheidungen an. Es operiert in diesem Sinne nicht syntagmatisch, sondern paradigmatisch. Es fordert dazu auf, neben diesen einen Hut andere Hüte zu stellen, aber nicht, ihn durch neue Hüte zu ersetzen. Das hat Folgen auch für die Ebene der Geschichtsschreibung. Eine Geschichte des Filmmotivs zeichnet keine Kausal- und Wirkungskette nach, in der eins aus dem anderen hervorgeht, sondern erfordert, die anderen Hüte, die anderen Fahrräder und die anderen Türen des Films (und vielleicht asymptotisch sogar jeweils alle anderen Exemplare) nebeneinander zu stellen. Damit wird aber auch von der Erforschung des Wandels des Motivs, von seinem konkreten historischen Anders-Werden, umgestellt auf die Erforschung seiner Wandlungs- und Wanderungsfähigkeit, seines Anders-Werden-Könnens (vgl. Engell 2003: 18 ff.).

Konturen einer Historiografie des Filmmotivs

All dies hat erhebliche Konsequenzen für eine Praxis der Motiv-Historiografie. Eine Motivgeschichte des Films ist gekennzeichnet von einer Umkehr gewohnter Hierarchien. Ein Filmstil beispielsweise – das magische Kino der Méliès-Ära, der Expressionismus, der *Dogma*-Stil – ist aus der Sicht des Motivs einerseits ein Produkt, das im Zusammenspiel und der Zusammenballung benennbarer Motive überhaupt erst entsteht. Andererseits ist er genau als dieses Zusammenspiel auch ein Knotenpunkt, von dem aus dann die verschiedenen Verbindungen zu anderen Verkörperungen eines Motivs nachzuzeichnen sind (vgl. Luhmann 1995: 336-340). Hier, in der Berührung mit anderen Motiven, erhalten Motive oft eine entscheidende Wendung, sie geraten zum Beispiel unter die spezifische Wirkung eines für den Stil paradigmatischen Motivs (wie die Jalousie im *Film Noir*, die Zigarette in der *Nouvelle Vague*). Ähnliches gilt für die Genres. Auch Genres sind, aus der Sicht der Motivgeschichte, Zusammenballungen besonderer Sets von Motiven, die aneinander gekoppelt werden und damit einander stabilisieren und konditionieren. Pferd, Colt, Schwingtür, Landschaft, Hut usw. machen den Western aus; (Maschinen-)Pistole, Zigarette, Mantel, erneut Hut: sie bilden den Gangsterfilm. Entsprechend bilden sich die erzählten Standardhandlungen der Genres aus den möglichen Kombinationen und wechselseitigen Einförmigkeiten heraus, den Gesten und Operationen, die die Motive den Figuren auferlegen; die spezifische Genreästhetik aus den formgebenden Operationen, die die Motive den Apparaturen und Prozeduren der Filmherstellung abverlangen in Kamerabewegung, Ausleuchtung, Kadrierung und Montage. Epochen der Filmgeschichte erscheinen als Effekte temporärer Kopplung der Motive. Und die Zuschreibung der Filme zu Autorinnen und Autoren kehrt sich ebenfalls um. Die nicht-anthropozentrische Lektüre der Filme, zu der der Blick auf die Motive zwingt, angesichts unserer Gewohnheiten und Interpretationsmuster eine der schwierigsten Übungen überhaupt, erweist nicht nur, dass die Filmfiguren mindestens im selben Maße ‚gehandelt werden‘ wie sie handeln. Dasselbe gilt auch für die Filmschaffenden, die ja ebenfalls unter die Maßregel der jeweiligen Motive und ihrer Wechselbeziehungen fallen. Auch die Genese der Filmautorschaft wird zum Epiphänomen des Lebens der Motive, denn nicht diese Autorin oder jener Autor setzen bestimmte Motive ein und das auf besondere Weise, sondern der besondere Einsatz der Motive ist es, der Autorinnen und Autoren macht. So erscheint plötzlich das Geflecht tradierter historiografischer Kategorien (Datierung eines Films und seine Zuordnung zu Genres, Stilen, Epochen, Autorenhandschriften), das noch immer auf eine Linearisierbarkeit und damit auch Narrativierbarkeit der Filmgeschichte hinausläuft, plötzlich als reiner Oberflächeneffekt, der durch das Zusammenspiel verschiedener Kopplungs- und Entkopplungsvorgänge von Motiven in ihrer Überlagerung und Abhebung voneinander erst zustande kommt.

Da die Motive aber auch über den Film hinaus ziehen, über die diegetische Welt und über das Filmbild ohnehin, aber auch über den Bezirk der Produktion und Distribution insge-

samt, kann von einer ‚Wirkungsgeschichte‘ des Films nicht mehr gesprochen werden. Vielmehr handelt es sich bei der Verbindung des Films mit dem, was nicht Film ist, aus der Sicht des Motivs um Trajektorien, auf denen die Motive aus dem Film heraus- und in ihn wieder einziehen. Auch die Diskursgeschichte des Films wäre zu überarbeiten, etwa in dem, was die *New Film History* vor allem in der Frühfilmforschung entwickelt hat;⁷ auch dann, wenn zwischen Motiv- und Diskursgeschichte durchaus enge Beziehungen herrschen. Für die Diskursgeschichte, und das rückt sie in die Nähe der Motivgeschichte, ist der Film stets Effekt, Produkt eines Zusammenspiels diskursiver und nicht-diskursiver Praktiken, die dem Film gewidmet sind und ihn – in verschiedenen Zeitschichten stets verschieden – ausmachen. Dazu gehören Filmtheorie, Filmkritik und Filmgeschichte ebenso wie rechtliche Regularien, Aufführungs- und Verbreitungspraktiken, Werbung und Verwaltung. Aber für die Motivgeschichte des Films ist der Film nicht nur Produkt und Effekt, sondern zugleich auch selbst Artikulation, Praxis und Operation im Feld der Motive, die er versammelt. Er wird nicht nur generiert, er ist selbst generativ.

Schließlich ist eine Motivgeschichte des Films immer nur möglich als wie immer willkürlich und vorübergehend abgegrenzter Teil einer allgemeineren Motivgeschichte der Medien insgesamt. Denn so wie die Motive aus der kinematografischen Praxis in die außerkinematografische Praxis hinübergreifen und -ziehen, indem sie Gesten, Verhalten und Bedeuten auch in unserem Alltag steuern oder zumindest unter Bedingungen setzen, so durchziehen sie dabei natürlich auch andere Medien, insbesondere vermutlich die Bildmedien. Die Geschichte der Filmmotive, des Hutes, des Fahrrads, der Zigarette, der Waffe, der Tür, der Jalousie, sie alle können nicht an den Grenzen des Films enden, weil sie ihren Motivcharakter ja gerade erst jenseits dieser Grenzen erlangen.

Eine vielleicht entscheidende methodische Wendung solcher Historiografie allerdings wäre die Aufhebung der Dichotomie des Historischen und des Systematischen. Oben schon haben wir gezeigt, dass das Motiv in parataktischen, ungleichzeitigen, paradigmatischen und systematischen Zusammenhängen verfolgt werden muss und dass es gleichzeitig dennoch auf unausgesetzten Wandel und auf Wanderung quer zu allen systematischen und begrifflichen Feldern ausgerichtet ist. Das bedeutet nichts anderes, als dass die Geschichte des Filmmotivs und seine Theorie auf das engste verknüpft sind, denn das Motiv ist nicht nur bereits als vorfindliches immanent historiografischer Natur, sondern es beschreibt auf den zahlreichen Trajektorien und Transformationen, entlang derer es sich bewegt und denen es sich aussetzt, auch immer schon sich selbst als theoretische Figur.

⁷ Vgl. paradigmatisch Elsaesser 1992.

Über die Autoren

Lorenz Engell ist Professor für Medienphilosophie an der Bauhaus-Universität Weimar. Dort ist er ebenfalls Kodirektor des Internationalen Kollegs für Kulturtechnikforschung und Medienphilosophie, IKKM. Zuletzt erschien von ihm *Playtime. Münchener Film-Vorlesungen*. Konstanz 2010.

André Wendler ist Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Internationalen Kolleg für Kulturtechnikforschung und Medienphilosophie der Bauhaus-Universität Weimar. Seine letzte Herausgabe war *Die Medien und das Neue*. Marburg 2009 (gemeinsam mit Daniela Wentz).

Filme

BARRY LYNDON (Großbritannien 1975, Stanley Kubrick)

BATMAN BEGINS (USA 2005, Christopher Nolan)

DER LETZTE MANN (Deutschland 1924, Friedrich Wilhelm Murnau)

MARIE ANTOINETTE (USA 2006, Sofia Coppola)

RAIDERS OF THE LOST ARK (JÄGER DES VERLORENEN SCHATZES, USA 1981, Steven Spielberg)

THE DRAUGHTSMAN'S CONTRACT (DER KONTRAKT DES ZEICHNERS, Großbritannien 1982, Peter Greenaway)

THE GREEN HORNET (USA 2011, Michel Gondry)

THE GREEN HORNET (TV-Serie, USA 1966-67, Larry Peerce)

TWENTY CIGARETTES (USA 2011, James Benning)

Literatur

Cavell, Stanley (1984): What becomes of things on film? In: *Philosophy and Literature* 2, H. 2, S. 249-257.

Deleuze, Gilles (1997): *Das Zeit-Bild*. Kino 2. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Didi-Huberman, Georges (2000): *Devant le temps: histoire de l'art et anachronisme des images*. Paris: Éditions de Minuit.

Didi-Huberman, Georges (2002): *L'Image survivante: Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Éditions de Minuit.

Elsaesser, Thomas (1992): *Early cinema: Space, Frame, Narrative*. London: BFI.

Engell, Lorenz (1994): *bewegen beschreiben. Theorie zur Filmgeschichte*. Weimar: vdg.

Engell, Lorenz (2003): *Bilder des Wandels*. Weimar: vdg.

Engell, Lorenz (2004): *Historizität als Serialität im Zeitalter des Fernsehens*. In: Fabio Crivellari et al. (Hg.): *Die Medien der Geschichte*. Konstanz: UVK, S. 181–194.

- Engell, Lorenz (2011): Macht der die Dinge? Regie und Requisite in Federico Fellinis ACHTEINHALB. In: Friedrich Balke et al. (Hg.): Die Wiederkehr der Dinge. Berlin: Kadmos (im Erscheinen).
- Febvre, Lucien (2002): Das Problem des Unglaubens im 16. Jahrhundert: Die Religion des Rabelais. Stuttgart: Klett-Cotta.
- Frenzel, Elisabeth (1978): Stoff-, Motiv- und Symbolforschung. 4. Aufl. Stuttgart: Metzler.
- Holl, Ute (2005): „Man erinnert sich nicht, man schreibt das Gedächtnis um!“ Modelle und Montagen filmischer Bildatlanten. In: Sabine Flach et al. (Hg.): Der Bilderatlas im Wechsel der Künste und Medien. München: Fink, S. 251-270.
- Jesinghausen-Lauster, Martin (1985): Die Suche nach der symbolischen Form. Baden-Baden: Koerner.
- Kittler, Friedrich A. (1985): Aufschreibesysteme. 1800/1900. München: Fink.
- Kittler, Friedrich A. (1986): Grammophon Film Typewriter. Berlin: Brinkmann & Bose.
- Kracauer, Siegfried (1960): Theory of Film. New York: Oxford University Press.
- Luhmann, Niklas (1984): Soziale Systeme. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Luhmann, Niklas (1995): Die Kunst der Gesellschaft. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Luhmann, Niklas (1998): Die Gesellschaft der Gesellschaft. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Rancière, Jacques (1996): Le concept d’anachronisme et la vérité de l’historien. In: L’Inactuel 6, S. 53-68.
- Ricœur, Paul (1983-86): Temps et récit. 3. Bde. Paris: Éditions du Seuil.
- Salt, Berry (1992): Film Style and Technology: History and Analysis. London: Starwood.
- Schmidt-Biggemann, Wilhelm (2003): Geschichte, Ereignis, Erzählung. Über Schwierigkeiten und Besonderheiten von Geschichtsphilosophie. In: Andreas Speer (Hg.): Anachronismen. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 25-50.
- Sierek, Karl (2007): Foto, Kino und Computer. Aby Warburg als Medientheoretiker. Hamburg: Philo.
- Spencer Brown, George (1997): Laws of Form: Gesetze der Form. Lübeck: Bohmeier.
- Wendler, André/Engell, Lorenz (2009): Medienwissenschaft der Motive. In: Zeitschrift für Medienwissenschaft 1, S. 38-49.