



Sturz und Wiederauferstehung der Sirenen

Motiv als produktive Selbstvergewisserung der Tradition

Mit einer Bemerkung zu einem anderen Konzept von Motiv als Platz der Attraktionen

Simon Frisch, Jena

Christian Strub, Berlin

Es mag sein, dass der artifizielle Charakter des Bildes, das Tipi Hedren im Boot in dem Film *THE BIRDS* (*DIE VÖGEL*, 1963) abgibt, in seiner ausgesuchten Artifizialität nicht besonders ins Bewusstsein des Betrachters dringt. Das Bild steht in dem Film im Kontext einer Verkettung von Ereignissen, die streng der Logik einer Narration gehorchen, welche diese Artifizialität verdeckt (vgl. Frisch 2010). Wir behaupten, dass sie gerade deshalb für den Betrachter in Gänze genossen werden kann und wollen aus der besonderen ästhetischen Konstruktion in diesem Bild einen Vorschlag für ein Motivkonzept herausarbeiten. Dazu müssen wir grundsätzliche Überlegungen zum Motiv voranstellen.

Der Motivbegriff ist für andere Kunstgattungen (Bildende Kunst, Musik, Literatur) bereits konzipiert. Schon hier allerdings ist er umstritten und sehr problematisch (vgl. Daemmrich/Daemmrich 1985, Frenzel 1963/1980/1988). Für den Film steht ein spezifischer Motivbegriff noch aus (vgl. die Texte von Wulff und Engell/Wendler in dieser Ausgabe). Der Motivbegriff hat für den Film noch keine Tradition und man muss sich davor hüten, ihn zu schnell an bestehende Motivkonzepte oder an auf den ersten Blick geeignet erscheinende filmtheoretische Konzepte (wie vielleicht die Genretheorie eines sein könnte) anzuschließen. Wir wollen hier die Bedingungsstruktur und den allgemeinen Handlungsrahmen von Motivforschung – also auch mit Blick auf andere Künste – ausloten und zunächst fragen, was derjenige oder diejenige, der oder die ein Motiv in den Blick nimmt, eigentlich macht und welche Voraussetzungen und Setzungen mit einer motivorientierten Perspektive auf Texte, Filme, Kunstwerke (im Folgenden: „kulturelle Produkte“) einhergehen. Wir wollen dazu grundsätzlich und analytisch (weniger kasuistisch und referierend) vorgehen. Dabei werden wir in aufeinander aufbauenden Abschnitten arbeiten, in denen jeweils ein bestimmtes Problem oder ein bestimmter Aspekt zur Bestimmung und Handhabarmachung eines Motivbegriffs in den Blick genommen wird. Daher wird die Textgestalt eher prozesshaft schichtend und mitunter fragmentarisch ausfallen. Somit wird der

Gedankengang am Prozess der Problemstellung orientiert immer wieder Revisionen unterzogen und zuweilen in Umwege, Sackgassen und Widersprüche führen. Wir hoffen, der spezifischen Problematik in der Vorläufigkeit des Forschungsstandes der filmischen Motivforschung in dieser Form gerecht zu werden.

1.

Motivforschung ist das Affirmative an der Tradition. Sie hat nämlich einen Gegenstand nur um den Preis der affirmativen Behauptung eines Identischen, das sich in allen Wandlungen kultureller Produkte als Kern, Wesentliches, Substanz erhalte. Dabei muss sich der Motivforscher oder die Motivforscherin einerseits einer Rhetorik bedienen, die deutlich auf den historischen Wandel der ‚Anwendung‘, ‚Bearbeitung‘, ‚Aufnahme‘ eines Motivs hinweist und seine teilweise geradezu gegenläufigen ‚Ausprägungen‘ in kulturellen Produkten aufzeigt. Der Begriff des Motivs scheint andererseits dennoch geradezu definitiv zu implizieren, dass es einen identischen Kern in allen diesen kulturellen Manifestationen geben muss.

Nun kommt kein kultureller Raum ohne grundlegende Strategien der Selbstvergewisserung aus – ja, man kann sagen, dass dieser Raum erst durch solche Selbstvergewisserungen aktuell existiert. Natürlich sind Subvertierungen derselben ebenso beteiligt. Man sollte in der Motivforschung nicht zu früh darauf drängen, kreative und reaktionäre Verfahren von kulturellen Selbstvergewisserungen zu unterscheiden, also Affirmation und Subversion zu unterscheiden auf Grundlage einer Dichotomie von Tradition und Innovation (oder Invention). Allerdings kann man darauf hinweisen, dass es neben den Strategien der Selbstvergewisserung bereits seit dem Beginn der europäischen Kultur auch Strategien ihrer Parodierung und Subvertierung gibt und dass beide – Selbstvergewisserungen und Subvertierungen – über motivische Zusammenhänge arbeiten. Eine der frühesten Parodien, die freilich später an Unheimlichkeit kaum überboten wurde, ist Odysseus’ Verballhornung des eigenen Namens gegenüber Polyphem:

Als aber nun dem Kyklopen der Wein den Verstand überschwemmte, // Sprach ich endlich zu ihm in schmeichelnden Worten und sagte: // „Kyklops, du fragtest nach meinem ruhmvollen Namen? Ich will dir // Eben ihn melden; doch gib du auch mir die versprochene Gabe! // ‚Keiner (Oudeis)‘ ist mein Name, mit ‚Keiner‘ ruft mich heut noch // Vater sowohl wie Mutter und alle andern Gefährten. (Od. 9, 362-367)

Als Oudeis („niemand“) macht Odysseus sich buchstäblich zum Antagonisten des Polyphem (wörtl.: „dem, der in aller Munde ist“) und so entfaltet sich das Paradox in dem Wortsinn, der sich aus motivischen Verschiebungen im Lautbild ergibt:¹ Dem, der in aller Munde ist, macht Niemand den Garaus.

¹ Vgl. hierzu den Kommentar aus der *Dialektik der Aufklärung* von Adorno/ Horkheimer: „Im Griechischen handelt es sich um ein Wortspiel; in dem einen festgehaltenen Wort treten Namen – Odysseus – und Intention – Niemand – auseinander. Modernen Ohren noch klingt Odysseus und Udeis [sic!] ähnlich, und

2.

Der Begriff des Motivs ist in Hinblick auf seine Verwendungsweise zur Beschreibung bestimmter Konstellationen von bedeutungstragenden Elementen innerhalb eines kulturellen Produkts insofern ein gleichsam ‚mittlerer‘ Begriff, als er einerseits nicht eindeutig definiert werden kann, andererseits seine ‚Streuung‘ durchaus kontrollierbar ist. Wendler und Engell haben in ihrem Beitrag zur Motivforschung in der Filmwissenschaft eine kurze Skizze verschiedener Motivkonzepte in der Literatur-, Kunst- und Musikwissenschaft geliefert (vgl. Wendler/Engell 2009). Diese verschiedenen Motivbegriffe können auf einen Unterschied hinweisen, der für den ersten Teil unserer Überlegungen zentral sein soll: den Unterschied zwischen diachronem und synchronem Gebrauch des Motivkonzepts.

3.

Mit dem diachronen Gebrauch des Motiv-Konzepts meinen wir Folgendes: Sprechen wir von dem, sagen wir, Sirenen-Motiv in, sagen wir, der Literatur der Romantik, so sind damit notwendigerweise folgende Faktoren impliziert:

a) Es gibt ein (in diesem Fall sogar textuell) festmachbares relevantes erstes Vorkommnis dieses Motivs, Od. 12, 158-200. Dies ist ein Glücksfall, aber die Suche nach einem Motivursprung extrapoliert, falls eine textuell festmachbare Eindeutigkeit ausgeschlossen werden muss, so etwas wie ‚den‘ Mythos, ‚die‘ Erzählung, ggf. mit verschiedenen Varianten – die jeweils das Ursprungsszenario nicht beeinträchtigen dürfen.

b) Das Motiv darf daher nicht singulär sein. Es muss in mehreren kulturellen Produkten vorkommen, um es als Motiv identifizieren zu können.

c) Dazu müssen zunächst einige Merkmale angegeben werden, die in den verschiedenen Vorkommnissen des Motivs identisch bleiben. Im Fall der Sirenen etwa darf man die Merkmale der (erotischen und todbringenden) Verführung durch hörbare und/oder sichtbare Reize einer oder mehrerer weiblicher Personen nicht streichen, sonst würde man kaum noch vom Sirenen-Motiv sprechen können. Alle anderen Merkmale – die Mensch-Tier-Gestalt, die Verheißung von Wissen, die Strategie des Odysseus – können durchaus wegfallen.

d) Es kommt nicht darauf an, ob es genau diese Merkmale sind oder andere sein sollen; es kommt auch nicht darauf an, dass der Motivforscher sich zur Abgrenzung seines Forschungsgegenstandes immer eine solche Merkmalliste erstellen muss. Worauf es ankommt, ist die Denkfigur von wesentlichen und unwesentlichen Merkmalen. Die frühe Variante bei Apollonios Rhodios etwa (Argonautica 4, 891-919) scheint auch die unwiderstehliche und notwendig todbringende Macht der Sirenen aufzuheben: Orpheus bricht mit seinem

man mag sich wohl vorstellen, dass in einem der Dialekte, in denen die Geschichte von der Heimkehr nach Ithaka überliefert war, der Name des Inselkönigs in der Tat dem des Niemand gleichlautete.“ Adorno/Horkheimer 1987: 91.

Gesang die Macht der Sirenen und diese stürzen sich ins Meer. Jedoch bleibt die Todes*drohung* erhalten.

e) Das durch die skizzierten Punkte a) – d) bestimmte identitätslogische Konzept von Motiv findet sich vor allem in der Kunst- und Literaturwissenschaft. Man kann ihm entgegen, wenn man einen schwächeren Identitätsbegriff – am erfolgversprechendsten ist hier der wittgensteinsche Begriff der Familienähnlichkeit (Philosophische Untersuchungen § 67) – benutzt. Die Familienähnlichkeit ist eine klassenbildende Äquivalenzrelation. Unter dieser sind verschiedene Vorkommnisse eines Motivs nicht dadurch verbunden, dass sie genau ein Merkmal gemeinsam haben oder mindestens ein Merkmal aus einer festgelegten Menge von Merkmalen aufweisen müssen, sondern allein dadurch, dass sie ein Merkmal aufweisen, das mindestens ein anderes Vorkommnis des Motivs aufweist. „Und die Stärke des Fadens liegt nicht darin, daß irgend eine Faser durch seine ganze Länge läuft, sondern darin, daß viele Fasern einander übergreifen.“ (Ebd.)

f) Nach 3 e) allerdings müssen wir die Idee des „textuell festmachbaren relevanten ersten Vorkommnisses“ aus 3 a) hier noch einmal revidieren. Dieses erste Vorkommnis erweist sich nun als nachträgliche Beobachtung. Es markiert lediglich historisch, und nicht strukturell ein „erstes Vorkommnis“ eines Motivs und besitzt von sich aus nicht unbedingt besondere Relevanz (etwa ‚Prägnanz‘, ‚Reinform‘ o. ä.) gegenüber zeitlich späteren Vorkommnissen. Motivforschung geht nicht notwendig von einem historisch „ersten Vorkommnis“ aus. Der Motivforscher oder die Motivforscherin hat im Gegenteil meist bereits eine Vorstellung von dem Motiv, wenn er oder sie dessen „erstes Vorkommnis“ identifiziert (der ‚Urahn‘ einer Familie kommt erst von der Kenntnis der Familie her in den Blick). Möglicherweise deutet sich hier eine Parallele von der wittgensteinschen Familienähnlichkeit zu Levi-Strauss’ Mythenanalyse an, nach der die Überlagerung der Gesamtheit aller Versionen eines Mythos den Ursprungsmythos bildet und nicht eine „textuell festmachbare“ historische Ursprungsversion (Lévi-Strauss 2008: passim). Insofern wäre der familientypische ‚Urahn‘ gar nicht historisch und auch gar nicht persönlich markierbar. Motivforschung unterscheidet sich darin von Genealogie.

Für Motivforschung, so lässt sich also bereits festhalten, ist weder ein ‚prägendes‘ Urvorkommnis noch eine geteilte Menge von bestimmten Elementen notwendig. Hier berührt Motivforschung ähnliche Probleme wie die Genretheorie. Jörg Schweinitz hat ebenfalls mit Berufung auf die wittgensteinsche Familienähnlichkeit (vgl. Schweinitz 1994: 114) vorgeschlagen, die Konzeption von Genrekategorien auf der Basis von einer konkreten Menge geteilter Merkmale aufzugeben (vgl. ebd.: 110). Stattdessen schlägt er vor, die Entstehung von „Genrebewußtsein“ eher auf der Basis von „außerlogischen Kategorienbildung“ (ebd.: 112) nach dem Muster des kindlichen assoziativen Denkens in Komplexen nachzuvollziehen. Damit wären Filme einem bestimmten Genre zuzuordnen, wenn sie mit wenigstens einem Merkmal mit mindestens einem der Filme, die diesem Genre zugehören, verbunden

sind.² Logisch läuft das auf eine Tautologie heraus, aber es löst die Suche nach einer Motivdefinition von der Idee, dass Motivbildungen auf geteilten Merkmalen beruhen.

4.

Hinsichtlich der diachronen Verwendungsweise des Motiv-Konzepts kann mit den bisher entwickelten Parametern eine Skala der Motivverwendungen beschrieben werden: Deren eines Extrem sind die Verwendungsweisen, die den in (3) beschriebenen identitätslogischen Kriterien gehorchen. Es sind Verwendungsweisen, die ‚sich in eine Tradition stellen‘, die nichts anderes wollen als eine – oft sogar von den Verwendern selbst erfundene – Tradition zu affirmieren (auch wenn solche Verwendungsweisen *contre cœur* manchmal völlig neue Ergebnisse hervorbringen). Das andere Extrem wären die parodistischen Verwendungen des Motivs: Verwendungen, die explizit die schon existierenden Verwendungsweisen verhöhnen, für scheinheilig und verlogen erklären. Auch hier gilt: Parodien können *contre cœur* Selbstvergewisserungen verstärken. ‚Die Kontinuität des Stils‘, heißt es bei Proust, ‚wird durch die unablässige Stilerneuerung nicht beeinträchtigt, sondern gesichert‘ (Proust 1992 b: 478).³

So gesehen wird eine bestimmte Konstellation von Elementen in einem kulturellen Produkt durch Erfindung einer Tradition durch einen ‚Verwender‘ zum Motiv, also durch Wahl. Motivforschung ist dann eine Perspektive, die (Traditions-)Linien durch die (Kunst-)Geschichte zieht. Auch innerhalb von Werkzusammenhängen, ja innerhalb einzelner kultureller Produkte lassen sich motivische Linien ziehen.

Nun wird verständlich, weshalb es wichtig ist, nicht zu schnell auf eine Unterscheidung von Affirmation und Subversion zu drängen: diese ist eher nachgeordnete Bewertung einer

² Schweinitz stützt sich hier auf Beobachtungen des Psychologen Lew Wygotski zum kindlichen Denken in Komplexen: ‚Die Form des von Wygotski beobachteten Kettenkomplexes bietet zudem, kombiniert mit der ersten Komplexform, einen elementaren Erklärungsansatz, warum auch beim filmkulturellen Paradigmenwechsel die Einheit des Genre-Bewußtseins nicht zusammenbrechen muß. Für den Kettenkomplex (der in seiner reinen Form ohne Zentrum auskommt) gilt: ‚Das erste und das dritte Element brauchen miteinander in keinerlei Verbindung zu stehen, außer daß beide, jedes nach seinem Merkmal, mit dem zweiten verbunden sind‘ (ibid., 129 [Wygotski, (1971)]. Sicher nicht so abrupt, also nicht innerhalb einer Kette von nur drei Filmen, aber über längere filmkulturelle Zeiträume hinweg kann sich – letztlich auf diese Weise funktionierend – ein Genrebewußtsein gravierend verschieben, ohne daß diese Verschiebung bewußt als grundlegende Veränderung reflektiert wird.‘ (Schweinitz 1994: 112)

³ Die Begründung: ‚[I]ch glaube, daß alle wirkliche Kunst klassisch ist, doch die Gesetze des Geistes gestatten es selten, daß sie bei ihrem Auftreten als solche erkannt wird. [...] Diese großen Neuerer [Prousts Beispiel: Manet und Baudelaire] sind die einzigen wahren Klassiker und bilden eine fast kontinuierliche Reihenfolge. Die Nachahmer der Klassiker gewähren uns in ihren schönsten Augenblicken nur ein Vergnügen an Bildung und Geschmack, das keinen großen Wert hat. Daß die Neuerer, die würdig sind, eines Tages Klassiker zu werden, einer strengen inneren Disziplin gehorchen und vor allem Erbauer sind, läßt sich nicht bezweifeln. [...] Jene noch nicht anerkannten Klassiker und die alten üben so sehr die gleiche Kunst aus, daß die ersteren oft diejenigen sind, die die beste Kritik über die letzteren hervorgebracht haben. [...] Kurz, die großen Künstler, die Romantiker, Realisten, Décadents etc. genannt wurden, solange man sie nicht verstand, eben diese würde ich Klassiker nennen [...].‘ (Proust 1992 a: 434 f.)

Wirkung. Viel relevanter ist die Frage nach der Dichotomie von Tradition und Innovation (bzw. Invention), also die Frage nach der Möglichkeit einer *lebendigen Tradition*.

Bei dieser Beschreibung der Verwendungsweisen ist eines vorausgesetzt: dass sie die Tradition auch wirklich fortschreiben. Ein Problem mit einer solchen Beschreibung des Motivs liegt auf der Hand: Offensichtlich ist dann nicht jede bloße Wiederverwendung eines Motivs traditionsbildend. Gibt es Kriterien dafür, welche Wiederverwendungen eines Motivs relevant, also traditionsbildend, sind und welche nicht?

5.

In der Musikwissenschaft handelt es sich bei einem musikalischen Motiv um eine Elementkonstellation innerhalb eines Musikstücks, die nicht in Hinblick auf diachrone Prozesse thematisiert wird. Ein Motiv ist hier vielmehr eine Konstellation von musikalischen Elementen, die zur Produktion neuer musikalischer Elemente anreizt – im Ausnahmefall sie mitunter determiniert. Motive bieten in der Musik Ausgangsmaterial, mit dem im Verlauf des Stückes weitergearbeitet wird. In diesem Sinn verstehen Wendler und Engell Motiv (wir blenden ihre mit Einschränkung unnötige Einengung auf materielle Dinge aus): Motive „veranlassen Bewegungen“ (Wendler/Engell 2009: 45), sie sind – mit Latour – „Akteure“, „konstituierendes Moment für wirkliche, tatsächliche Operationen des [Musikstücks]“ (ebd.: 46). Das Entscheidende am Motiv ist also das auslösende Moment für weitere musikalische Operationen.

Im Gegensatz zum Motiv in diachroner Hinsicht kann ein Motiv in diesem synchronen Sinn durchaus singulär sein: Es kann in nur einem musikalischen Werk auftauchen – und sogar innerhalb seiner singulär bleiben!

6.

Gilt das nur für die Musik? Oder kann ein singuläres Motiv auch in den darstellenden und bildenden Künsten wahrgenommen werden? Nicht jedenfalls, wenn wir es weiterhin an die Tradition gebunden konzipieren wollen. In jedem Fall ist die Entdeckung des synchronen Motivs in der Musik hilfreich, denn die strikte Trennung von diachroner und synchroner Verwendungsweise des Motiv-Konzepts hat zunächst einmal Vorteile. Damit kann man sich nämlich darüber verständigen, was man wissen will: wie eine Elementkonstellation innerhalb eines Werkes *wirkt* oder wie sie in verschiedenen Werken – mit welchen Variationen auch immer – *auftaucht*. Freilich ist damit zunächst wenig gewonnen. Denn es scheint trivial zu sein, zu fragen, warum denn eine Elementkonstellation in verschiedenen kulturellen Produkten (immer) wieder auftaucht. Manchmal mögen es Gründe der Konvention sein, doch die interessanten Wiederverwendungen sind diejenigen, die ein kulturelles Produkt *prägen*. Das heißt aber, dass eine Elementkonstellation im diachronen Sinn zum Motiv wird, wenn es sich im synchronen Sinn bewährt, also die Struktur eines kulturellen Produktes prägt. Das Motiv ist nach Elisabeth Frenzel gekennzeichnet durch eine „innere

Spannkraft“ (Frenzel 1988: VII). Das bloße Registrieren eines Elements oder Objekts als reines Vorkommnis macht noch kein Motiv, allein dadurch, dass es in anderen Texten ebenso auftaucht: „Das Auftauchen eines Bruders ist in einer Handlung zunächst nur etwas Alltägliches, das Auftreten eines feindlichen Bruders aber wird in dem entsprechenden Stoff zum brisanten Element“ (Frenzel 1980: 41). Diese Brisanz bestehe darin, so Frenzel weiter „daß Feindschaft hier zwischen Menschen herrscht, die sich, besonders nach religiös- und humanitär-sozialethischer Vorstellung, lieben sollten“ (ebd.). Das Sirenenmotiv ließe sich danach beschreiben als die Brisanz, die aus der Verbindung von unwiderstehlicher Verführung und Todesdrohung entsteht.⁴

Motive sind noch nicht zu Stoffen verbundene bildhafte Elementkonstellationen, denen eine innere Spannung (oder Brisanz) eignet. Aber eine brisante Elementkonstellation wird erst als Motiv fassbar, wenn diese erzählerisch „in dem entsprechenden Stoff“ (wie Frenzel schreibt) entfaltet wird: das Motiv der feindlichen Brüder etwa im Stoff der Kain-und-Abel-Geschichte, das Motiv der unwiderstehlichen, tödlichen Verführung in der Sirenen-Episode der Odyssee, aber auch in der Carmen-Figur, in der Nana von Emile Zola oder in der Conchita von Pierre Louÿs und all den anderen zahllosen *femme fatales* des 19. Jahrhunderts bis in die Romane und Filme der *serie noir*.

Will man den synchronen und den diachronen Sinn des Motivkonzepts verbinden, bietet sich folgende Lösung an: Elementkonstellationen sind im synchronen Sinn nicht einfach innerhalb eines kulturellen Produkts produktiv und damit Motive, sondern sie *reizen* genau aufgrund dieser Tatsache, dass sie produktiv sind, *dazu an*, zeitlich spätere kulturelle Produkte mittels ihrer zu organisieren.

Eine Definition von *Motiv* im Vollsinn müsste dann lauten: Ein Motiv ist eine Elementkonstellation in einem kulturellen Produkt, das aufgrund seiner nachweisbaren Produktivität (Frenzels „Brisanz“ oder „Spannkraft“) in einem solchen auch als produktiv in mindestens einem zweiten, zeitlich späteren kulturellen Produkt zu finden ist (Traditionsbildung mit den angesprochenen Problemkreisen Familienähnlichkeit, Genregruppierung, historische Anordnung der Vorkommnisse). Synchrone Produktivität ist damit eine notwendige, das zweite Vorkommnis (Diachronizität) einer Elementkonstellation als produktiv in einem kulturellen Produkt eine hinreichende Bedingung für die Existenz eines Motivs.

⁴ Natürlich stellt sich sofort die Frage, was eine solche „Spannkraft“ oder „Brisanz“, wie sie Frenzel für die Literatur beschreibt, für den Film sein kann. Im Film sind Sirenen in ihrer Verführungskraft oft nicht besonders glaubwürdig, wenn sie als Figuren dargestellt werden; wahrscheinlich, weil sich die Verführungskraft nicht auf den Zuschauer überträgt. Es wäre zu fragen, ob das Einfluss auf ihren Charakter als Motiv hat, intuitiv würden wir sagen: ja. Demnach wären die Sirenen selbst gar nicht ein Motiv, sondern Instantiation des Motivs *tödliche Verführung*. Der Unterschied für den Film besteht darin, dass die Motive mit Erscheinungen verbunden sind und das, was Frenzel „innere Spannkraft“ nennt, anders gelagert sein muss als in der Literatur. Die Brisanz muss wahrscheinlich in irgendeiner Weise in der visuellen Ebene liegen bzw. erzeugt werden.

Akzeptiert man diesen Zusammenhang, dann ist die in (4.) gestellte Frage, wie denn „bloße“ von „relevanten“ Wiederverwendungen zu unterscheiden seien, gelöst: durch die Anwendung des synchronen Motivkriteriums. Eine *erste* Bedingung dafür, dass eine Elementkonstellation innerhalb eines kulturellen Produkts ein Motiv ist, ist ihre synchrone Effizienz hinsichtlich der Organisation eben dieses Produktes.

7.

Ein Beispiel für das Nichterfülltsein der ersten – notwendigen – Bedingung: kein Motiv ohne seine synchrone Bewährung – ist Stith Thompsons *A Motif-Index of Folk-Literature* (vgl. Thompson 1955-1958). Dieses sechsbändige Werk ist ein wunderbares Kompendium, denn man macht ganz erstaunliche Entdeckungen, was die kulturelle Streubreite von Motiven angeht. Das Motiv der Sirenen etwa wird weltweit in unterschiedlichsten kulturellen Räumen nachgewiesen.⁵ Man benutzt das Kompendium, zitiert die Belege für die Motive – und glaubt ihm irgendwann kein Wort mehr. Dies liegt offensichtlich daran, dass man sich in den entsprechenden kulturellen Räumen, die durch die gefundenen „Motive“ evoziert werden, überhaupt nicht bewegen kann: Man weiß nichts über die synchronen Bedingungen, unter denen sich in einer bestimmten Kultur ein Motiv als Motiv – also als produktive Elementkonstellation – bewähren muss.

Ein Beispiel für das Nichterfülltsein der zweiten Bedingung: Bis zum Ende der 1960er Jahre etwa glaubte die sogenannte werkimmanente Interpretation von kulturellen Produkten, deren Qualität am besten dadurch auf die Spur kommen zu können, dass sie ‚externe Faktoren‘, die zum allergrößten Teil durch das bestimmt sind, was hier ‚Tradition‘ genannt wurde, rigoros ausblendet: Die Frage nach möglichen zweiten Vorkommnissen produktiver Elementkonstellationen galt – und gilt noch – dem Begreifen der Singularität des jeweiligen ‚Kunstwerks‘ zumindest als abträglich.

8.

Dies impliziert nun doch oder immer noch die in (3e) relativierte Annahme, dass es immer ein erstes Vorkommnis eines Motivs gibt: Unter diachroner Perspektive ist das erste Vorkommnis einer Elementkonstellation in einem kulturellen Produkt, die dieses Produkt prägt, konzipiert als ein zeitlich erstes Vorkommnis des Motivs. Umgekehrt: Findet man in einem kulturellen Produkt eine produktive Elementkonstellation, muss man sich fragen, ob sie die erste ist – also noch kein Motiv – oder ob sie durch ein zeitlich früheres Vorkommnis ebendieser Elementkonstellation als produktiv – also schon als Motiv – zu verstehen ist.

Freilich sollte man hier nicht allzu trennscharf sein. Unter dem Begriff der ‚Vorstufe‘, des ‚Vorläufers‘, des ‚noch nicht recht Entwickelten‘ ist, was die Schilderung der ‚Vorgeschichte‘ eines Motivs angeht, die Angabe der Vorkommnisse von Elementkonstellationen

⁵ Sirenen in Thompson (1955-1958): B53 (Vol. 1, 52); D199.3 (Vol. 2, 26); J672.1 (Vol. 4, 52); M434 (Vol. 5, 71).

zulässig, deren prägende Kraft für kulturelle Produkte man als ‚noch gar nicht‘ oder ‚nur sehr eingeschränkt wahrzunehmen‘ behauptet. Das wirkt einerseits kulant, führt aber andererseits zum konservativen, das heißt selbstvergewissernden Kern einer solchen Definition des Motivs. Motive sind dann die Elementkonstellationen in kulturellen Produkten, die durch die definitorische Behauptung ihrer Produktivität die sogenannte ‚Lebendigkeit der Tradition‘ garantieren. Damit löst sich die Frage nach der Dichotomie von Tradition und Innovation und man hat unter dieser Idee des ‚ersten Motivvorkommnisses‘ dann überhaupt keine Schwierigkeiten, die Möglichkeit von Neuschöpfungen, Neuansätzen, originären Traditionsgründungen zu behaupten. Man darf sich hier aber nicht täuschen und die diachrone Perspektive des Motivforschers oder der Motivforscherin mit den Entstehungsprozessen von Motiven gleichsetzen. Motivforschung arbeitet, wie gesagt, anders als Genealogie, sie zieht Linien und markiert diachron Elementkonstellationen zu Reihen, indem sie sie zeitlich ordnet und aufeinander bezieht, auch wenn sie zum jeweilig historischen Zeitpunkt möglicherweise noch gar nicht zu einem bestimmten Motiv ausformuliert waren. Wenn aus motivorientierter Perspektive von der Untersuchung zum Sirenenmotiv in der Romantik die Odyssee-Episode als „erstes Vorkommnis“ des Sirenenmotivs in den Blick genommen wird, so geschieht das als ‚rückwärtsgewandte Prophetie‘ von der Warte des 19. Jahrhunderts her. Von der homerischen Episode selbst aus gesehen ist in dieser Elementkonstellation möglicherweise gar nicht so sehr das romantische Motiv der Sirenen prägend, als vielleicht ein archaisches Motiv des Seelenvogels, das im Stoff der Odyssee entfaltet wird (vgl. Frisch 2003).

Würden Motivforscherinnen oder Motivforscher sich – auch unter der in (3e) eingeführten schwächeren Identitätsbedingung – darauf beschränken, Vorkommnisse einer Elementkonstellation über die Zeit hinweg aufzulisten, verstünde man kaum den Sinn einer solchen diachronen Erbsenzählerei. Erst dann, wenn eine solche Auflistung normativ verbunden wird mit Behauptungen über die Produktivität der Elementkonstellation im jeweiligen kulturellen Produkt, macht die Bestandsaufnahme einen Sinn: zu zeigen, wie ein Motiv ‚arbeitet‘ – und das heißt: die Tradition lebendig erhält. Im Mittelalter hätte man statt mit ‚arbeiten‘ mit dem Begriff ‚zitieren‘ operiert: Eine Elementkonstellation arbeitet erst dann, ist erst dann ein Motiv, wenn sie zitiert wird, sich fortsetzt.

9.

Interessanterweise macht Elisabeth Frenzel implizit eine produktionsorientierte Perspektive stark, wenn sie schreibt: „jedes aussagekräftige dingliche und personelle Element, kann durch einen Autor im speziellen Fall Motivfunktion übernehmen“ (Frenzel 1980: 37). Hier deutet sich ein Zusammenhang von Motivforschung mit Autorentheorie an: Verfolgt Motivforschung die Spur einer Autorschaft? Das ist sicherlich zu eng und muss übertragen gefasst werden: Motivanalyse ist in der Kunstgeschichte bereits Methode zur (Re-)Konstruktion von Autorschaft (etwa bei unbekanntem ‚Meistern‘; freilich neben anderen Methoden wie Provenienzforschung etc.). Michel Foucault hat genau so den Autor als

Ordnungsfunktion für den Diskurs beschrieben (vgl. Foucault 1969). Durch einen Autor werden – mit Frenzel – Elemente zu Motiven, aber Motive können ihrerseits Autorenschaft markieren und Werkgruppen sortieren.⁶ Motivforschung ist als „das Affirmative an der Tradition“ strukturell einer Autorentheorie verwandt: Textuell rekonstruierbare Autorenschaft entsteht auf Grundlage der Behauptung eines identischen Urhebers, der sich in allen Wandlungen *seiner* (des Autors) kulturellen Produkte als Kern, Wesentliches oder Substanz (das Genie, der Geist, der Stil) erhält. Ähnlich ist eine Vermutung oder die Unterstellung einer Urheberschaft implizite Voraussetzung für Motivforschung – sei es eines Autors oder allgemeiner einer Tradition, das heißt einer irgendwie gearteten Selbstergewisserungsstrategie. So impliziert Motivforschung immer heimlich eine Intentionalität.⁷

10.

Skizziert man das Konzept des Motivs so wie bis hierher geschehen, arbeitet man an dem Projekt der Selbstvergewisserung eines kulturellen Raumes – kurz: an der Erstellung eines affirmativen Begriffs von Tradition. Die Existenzbedingung eines Motivs ist dann – wie gesagt – letztlich daran gebunden, dass es im kulturellen Raum diachron mehr als einmal so auftaucht, dass es seine produktive Qualität unter Beweis stellen kann, dies, wie wir gesehen haben, nicht diachron, sondern nur synchron. Der Beweis selbst freilich dient eben der Konstitution der Tradition. Gibt es noch etwas Anderes?

11.

Von den Sirenen konnte erst Odysseus erzählen, denn vor ihm erlagen alle Menschen, die sie gehört hatten, ihrer Verführungskraft. Das war eine Setzung, die mit den Sirenen faktisch verbunden war. Durch die Warnung durch Kirke verwandelte sich diese Setzung in ein Gesetz. Der entscheidende Punkt an Odysseus' eigener Erzählung (er erzählt seine Abenteuer ja selbst bei den Phäaken) war, dass er die verführerische Kraft der Sirenen

⁶ Interessanterweise ist der Motivbegriff für den Film erstmals in einem Hitchcock-Motiv-Lexikon (vgl. Demonsablon 1956) in der Hochphase der *politique des auteurs* aufgekommen. In dieser radikal autorenorientierten Perspektive wurde noch das kleinste Detail eines Films als Spur der Raffinesse der Inszenierung und durchdachter Geplantheit angesehen und mit großer Emphase gedeutet. Motive und Autorenschaften bestätigen sich in der Logik der *politique des auteurs* gegenseitig auf der Grundlage der autorenorientierten Perspektive der Filmkritik, die genaugenommen mit dem Verweis auf den *auteur* die eigenen Befunde legitimiert (vgl. Frisch 2007 und 2007a).

⁷ Intentionalität muss hier sehr weit und vor allem nicht unbedingt personal gebunden konzipiert werden. Man kann hier an jüdische und christliche Texttradition denken, die davon ausgehen, dass das Geschriebene in jedem Fall richtig ist und dass Auslegung die Anstrengung erfordert, dem Text den richtigen Sinn zu entheben. Motivforschung wäre sozusagen Gesetztheiten auf der Spur, deren Ursprung sie gar nicht interessieren, deren Sinnhaftigkeit sie aber voraussetzt, da diese die Sinnhaftigkeit ihrer Forschung begründet. Ähnlich lässt sich die Psychoanalyse beschreiben: Sigmund Freud hat gewissermaßen in der Tradition jüdischer Textkritik die Seele erkundet und damit sinnvolle Beschreibungen irrationaler Vorgänge geliefert, ohne allerdings explizit auf einen Urheber all dieses Sinns (also einen ‚Sinn-Stifter‘) verweisen zu müssen (oder zu wollen) (vgl. Blom 2011: 78: „[D]ie Parallelen zwischen Freuds analytischer Methode und der talmudischen Gelehrtheit sind frappierend. Beide betrachten ihren Text (die Bibel, den Traum) als unantastbar und trotz seiner scheinbaren Widersprüchlichkeit als zutiefst sinnvoll“. Möglicherweise arbeitet Motivforschung ähnlich. Natürlich stellt sich die Frage, ob die Entdeckung einer Ordnung unweigerlich die Markierung eines ‚Ordnners‘ (also Autors) benötigt.

hegelsch gesprochen ‚aufgehoben‘ habe: 1) vernichtet: die Kraft der Verführung war gebrochen, denn sie endete im Fall des Odysseus nicht mehr tödlich, 2) bewahrt: seine Erzählung vom Gesang der Sirenen ist erst dann etwas wert, wenn sie die Verführungskraft von deren Gesang zumindest andeutend zum Ausdruck bringen kann, und 3) auf ein höheres Niveau gehoben: Die krude Elementkonstellation des Sirenengesangs wird erst in der wiederholenden, zitierenden Erzählung des Odysseus ein Motiv: Erst in ihr ‚arbeitet‘ der Gesang der Sirenen.

Gegen alle späteren produktiven Gebräuche des Sirenenmotivs – vom orpheischen Sieg über die Sirenen bei Apollonios Rhodios bis zu Kafkas Schweigeverdacht (vgl. Kafka 1994) – ist an der homerischen Version festzuhalten, bietet sie doch eine gültige Chiffre dessen, was jede Tradition tut: sie behauptet, die schiere Verführung, die Attraktivität einer Elementkonstellation sei als Krudes zu transformieren in ein produktives Element zukünftiger kultureller Produkte. Das daher tendenziell Todbringende, weil im starren Präsens des Attrahierens Verharrende einer Elementkonstellation, soll als Anreiz für zukünftige kulturelle Produkte seiner todbringenden Unproduktivität beraubt werden. Tradition ist deshalb „lebendig“, weil sie die Singularität der Verführung vernichtet und in diachrone Verwendbarkeit überführt. Ohne diese Verwandlung fügen sich Ereignisse nicht in die Tradition ein, sondern versinken in ihrer Singularität, für die nirgends ein weiteres Vorkommnis existiert als in dem einzigartigen Moment ihres aktuellen Ereignisses.

12.

Wir müssen den bis hierher erarbeiteten Motivbegriff unter dem Aspekt des Attraktiven noch einmal überdenken und kommen jetzt unter Hinzuziehung eines weiteren Zitats auf Tipi Hedren in *THE BIRDS* zurück:

Das Bild einer blonden, perfekt geschminkten und gekleideten Frau in Pelzjacke, Rock und Stöckelschuhen in einem Holzboot alleine vor einer riesigen Wasserfläche würde in einem Film ohne Kontextualisierung möglicherweise Gefahr laufen, als ausgesprochen gesucht empfunden zu werden und in der Irritation darüber seine Attraktivität zu verlieren. Aus diesem Grunde wahrscheinlich lässt sich der Handlungsverlauf, der in dem Film *THE BIRDS* zu diesem Bild führt, in einer Motivationskette zurückverfolgen bis in die ersten Szenen des Films. [...] So landet die Lady in dem See, in der Aufmachung, in der sie Mitch in seiner Stadtwohnung überraschen wollte. Das Bild, das der Film dadurch bekommt, übersteigt freilich den Bereich der Story. Durch den Handlungsverlauf ist es entlastet von dem Verdacht auf Konstruiertheit und kann sich nun auf der Leinwand frei entfalten und der Zuschauer kann dessen Extravaganz genießen [...]. (Frisch 2010: 298 f.)

Das Symposion des Xenophon endet mit der Aufführung einer mythologischen Szene:

„Meine Herren, Ariadne wird in ihrem und des Dionysos Schlafgemach auftreten. Dann kommt Dionysos, der sich bei den Göttern leicht angetrunken hat, und tritt zu ihr. Darauf werden sie einander liebkosen.“ Zuerst erschien Ariadne, als Braut kostümiert, und setzte sich auf den Sessel. [...] Dann erschien Dionysos, und als er sie erblickte, tanzte er mit dem Ausdruck der zärtlichsten Zuneigung auf sie zu, setzte sich auf ihren Schoß, umfing sie und küsste sie. Sie schien sich zu zieren,

aber dann umfasste sie ihn ebenfalls zärtlich. Als die Tischgenossen das sahen, klatschten sie sofort Beifall. Zugleich aber riefen sie: „Noch einmal!“ Als aber Dionysos aufstand und Ariadne mit sich aufhob, da konnte man erst recht aus ihrer Stellung sehen, daß sie sich küssten und lieb hatten. Als sie aber sahen, daß Dionysos schön und Ariadne reizend war und daß sie nicht Theater spielten, sondern sich in Wirklichkeit auf den Mund küssten, da schauten sie in größter Spannung zu. [...] Als die Teilnehmer sahen, wie sie dann, sich umschlungen haltend, als wenn sie zu Bett gingen, abtraten, da schwuren die Unverheirateten, sie wollten heiraten, die Verheirateten aber sprangen auf und eilten zu ihren Pferden, um zu ihren Frauen zu kommen. (Xenophon, 1956: 230)

13.

Bleibt man bei der in (11) formulierten These, die letztlich einen Gegensatz von Tradition und Attraktivität behauptet, fasst man also Tradition als „lebendige“ immer produktiv (die das Begehren nur als sublimiert zulassen kann) und Attraktivität als ‚überwältigende‘ immer regressiv („todbringend“), so ist die Wiederkehr der kruden Attraktivität in der Tradition definitiv ausgeschlossen.

Die beiden Zitate in (12) scheinen aber darauf hinzudeuten, dass es Strategien der Legitimation schierer Attraktivität gibt, die in der Tradition durchaus ihren Platz haben: Synchron (THE BIRDS), indem die Story zumindest die krude Semantik einer Elementkonstellation unverdächtig erscheinen und damit deren attraktiven Überschuss passieren lässt (wie in der Einleitung skizziert). Diachron (Xenophon), indem die Behauptung einer durch die Tradition legitimierten unverdächtigen Urszene (in diesem Fall: eine Göttergeschichte) ebenfalls den attraktiven Überschuss passieren lässt (dessen über die Darstellung hinauschießende Wirkung im Text miterzählt wird).

Hier scheint die Tradition plötzlich bestimmte attraktive Elementkonstellationen in ihrer kruden Attraktivität zu decken (im Sinne von schützen, verteidigen).

Dann aber wären Motive etwas ganz anderes als die produktive Avantgarde bzw. Innovation der Selbstvergewisserungsstrategien einer Tradition: Sie wären genau die Elementkonstellationen, in denen es *möglich* wäre, das der Tradition vorgängige und zuwiderlaufende krude Attraktive mit aller Macht in künstlerischen Texten, Kunstwerken zur Darstellung zu bringen, indem sie jenen Überschuss deckten durch die Behauptung seiner synchronen und diachronen Produktivität. Wie der Jahrmarkt lange Zeit der legitimierende Rahmen für das Erleben von sonst Verbotenem war (vgl. Berg 1985), so wäre die Tradition durch Motive legitimierender Rahmen für das, was sie als Tradition eigentlich gerade nicht mehr decken kann: Plötzlichkeit, Sensation, Attraktion.

Adorno weist diesen Bereich bekanntermaßen dem Kitsch zu, allerdings verkennt er nicht dessen insgeheime Verwandtschaft zur ‚Kunst‘:

Am Ende ist die Empörung über den Kitsch die Wut darüber, daß er schamlos im Glück der Nachahmung schwelgt, die mittlerweile vom Tabu ereilt ward, während die Kraft der Kunstwerke geheim stets noch von Nachahmung gespeist wird. (Minima Moralia Nr. 145)

Man stelle sich vor, Odysseus baue in die Erzählung seiner Begegnung mit den Sirenen ihren – seiner Behauptung nach – authentischen Gesang ein – den Gesang, der jedes Begehren befriedigt. (Immerhin behauptet er, den authentischen Anfang wiederzugeben: Od. 12, 184-191). Unweigerlich müsste man sich fragen, ob man dann aus dem Bereich des Epos in den des Kitschs eintrete. Tatsächlich sind daher die wohl meisten kruden Darstellungen von erotischer Verführung gerade nicht attraktiv.

Über die Autoren

Christian Strub, geb. 1960, Studium der Philosophie, Germanistik und des Altgriechischen. Promotion und Habilitation in Philosophie. Seit 2010 PD FU Berlin. Lehrer an einem Berliner Gymnasium. Buchpublikationen: *Kalkulierte Absurditäten. Versuch einer historisch reflektierten sprachanalytischen Metaphorologie*. Freiburg/ München: Alber 1991; *Sanktionen des Selbst. Zur normativen Praxis sozialer Gruppen*. Freiburg: Alber 2005; *Vom freien Umgang mit Gepflogenheiten. Eine Perspektive auf die praktische Philosophie nach Wittgenstein*. Paderborn: mentis 2005; *Petrus Abelardus, Glossae super Perihermenias*, herausgegeben mit Klaus Jacobi (=Corpus Christianorum. Continuatio Mediaevalis, Vol. 206). Turnhout: Brepols 2010; *Weltzusammenhänge. Kettenkonzepte in der europäischen Philosophie*. Würzburg: Königshausen und Neumann 2011.

Simon Frisch, geb. 1969. Studium der Bildenden Kunst, Kunstgeschichte, Literatur-/ Theater- und Filmwissenschaft sowie Philosophie in Barcelona, Freiburg und Hildesheim. Promotion über die Nouvelle Vague. Wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Universität Hildesheim. Seit 2010 wissenschaftlicher Mitarbeiter Universität Jena. 2011 Gastdozent an zwei Universitäten in Medellín. Mitherausgeber der Online-Zeitschrift *Rabbit Eye – Zeitschrift für Filmforschung*. Forschungsschwerpunkte: Transkulturalität, Cinéphilie, Motivforschung, Attraktion und Schaulust. Buchpublikation: *Mythos Nouvelle Vague. Wie das Kino in Frankreich neu erfunden wurde*. Marburg: Schüren, 2011 (2. Aufl.).

Filme

THE BIRDS (DIE VÖGEL, USA 1960, Alfred Hitchcock)

Literatur

Adorno, Theodor W. (1975): *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben.* Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Apollonius Rhodius (1996): *Das Argonautenepos.* Herausgegeben und Übersetzt von Reinhold Gleis und Stephanie Natzel-Gleis. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Berg, Jan (1985): *Phänomenologie der szenischen Darstellung. Zur Geschichte und Theorie des spektatorischen Ereignisses.* Unveröffentlichte Habilitationsschrift. Berlin.

Blom, Philipp (2011): *Der taumelnde Kontinent.* München: dtv.

Daemmrich, Horst S./Daemmrich, Ingrid (1985): *Themen und Motive in der Literatur.* Tübingen: Francke.

Demonsablon, Philippe (1956): *Lexique mythologique pour l'oeuvre de Hitchcock.* In: *Cahiers du Cinéma*, Jg. 11, H. 62, S. 18-29, 54-55.

Foucault, Michel (1969): *Qu'est-ce qu'un auteur?* In: *Bulletin de la Société française de philosophie*, 63e année, n° 3, juillet-septembre, S. 73-104. (dt.: Ders. (1988): *Was ist ein Autor?* In: Ders. (1988): *Schriften zur Literatur*, Frankfurt/M., S. 7-31.)

Frenzel, Elisabeth (1988): *Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon Dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte.* Stuttgart: Kröner.

Frenzel, Elisabeth (1963): *Stoff-, Motiv- und Symbolforschung.* Stuttgart: Metzler.

Frenzel, Elisabeth (1980): *Vom Inhalt der Literatur. Stoff, Motiv, Thema.* Freiburg u. a.: Herder.

Frisch, Simon (2003): *Sirenen.* In: Lutz Walther (Hg.): *Antike Mythen und ihre Rezeption. Ein Lexikon.* Leipzig: Reclam, S. 229-235.

Frisch, Simon (2007): *Politique des auteurs: der subjektive Faktor in Film und Filmkritik.* In: Andreas R. Becker, Doreen Hartmann, Don Cecil Lorey, und Andrea Nolte (Hg.): *Medien – Diskurse – Deutungen.* Marburg: Schüren, S. 158-165.

Frisch, Simon (2010): *Motivorientierte Perspektiven in der Filmgeschichte.* In: Peter Klimczak/Stephanie Grossmann (Hg.): *Medien – Texte – Kontext.* Marburg: Schüren, S. 279-314.

Homer (1955): *Odyssee.* Übersetzt von Anton Weiher. München: Heimeran.

Horkheimer, Max/Adorno, Theodor W. (1987): *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente.* Frankfurt am Main: Fischer.

Kafka, Franz (1994): *Das Schweigen der Sirenen.* In ders.: *Beim Bau der chinesischen Mauer und andere Schriften aus dem Nachlass.* Frankfurt/M.: Fischer, S. 168-170.

Lévi-Strauss, Claude (2008): *Mythologica I-IV.* Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Proust, Marcel (1992 a): *Klassik und Romantik.* In ders.: *Essays, Chroniken und andere Schriften* [= Frankfurter Ausgabe, Werke I, Bd. 3], Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 434-435.

Proust, Marcel (1992b): Umfrage über die Erneuerung des Stils. In ders.: Essays, Chroniken und andere Schriften [= Frankfurter Ausgabe, Werke I, Bd. 3], Frankfurt/M: Suhrkamp, S. 478.

Schweinitz, Jörg (1994) : ‚Genre‘ und lebendiges Genrebewußtsein. In: montage/av 3, H. 2, S. 99-118.

Thompson, Stith (1955-1958): Motif-Index of Folk Literature. A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fables, Jest-Books and Local Legends. Rev. & enlarged ed. 6 vols. Bloomington: Indiana University Press.

Wendler, André/Lorenz Engell (2009): Medienwissenschaft der Motive. In: Zeitschrift für Medienwissenschaft H. 1, S. 38-49.

Wittgenstein, Ludwig (1980): Philosophische Untersuchungen. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Wygotski, Lew S. (1971): Denken und Sprechen. Frankfurt/M.: Fischer.

Xenophon (1956): Die sokratischen Schriften. Übersetzt von Ernst Bux. Stuttgart: Kröner.