



Konzepte des Motivs und der Motivforschung in der Filmwissenschaft¹

Hans J. Wulff, Kiel

Von Motiven zu sprechen, heißt, sich zwischen Terminologien und Wissenschaften zu bewegen. Dabei könnte man die Orientierung verlieren. Und die Bereitschaft, den Terminus aufzugeben, steigt, je vertrauter man mit seinen Beschreibungen wird.²

I. Motive als kulturelle Einheiten

Stoffe und Motive

Nein, der Gesamtkomplex der ‚Zigeuner im Film‘ ist kein Motiv, sondern ein *Stoffkreis*. Stoffkreise werden in Erzählungen erschlossen. *Stoffe* sind vorgefunden, Fragmente aus den Bereichen des Realen. Sie sind Material und Produkt der symbolisierenden Tätigkeit der Menschen. Sie werden kondensiert, komprimiert und kombiniert, aus ihnen entwickeln sich *Motive*.³

Die *Zigeunerprinzessin*, das ist ein Motiv. Die Imaginationen der Esmeralda, der Carmen und ihrer Verwandten – Bilder einer selbstgewissen, sexuell selbstbewussten, ebenso leidenschaftlichen wie fremdartig-schönen Frau – bilden einen *Motivkreis* (vgl. Hille 2005: 38-65).

¹ Für Hinweise danke ich Simon Frisch und Patrick Vonderau. Auf eine Diskussion von Konzepten und Modellen, die das Feld des Motivischen anders fassen und es als Feld von Stereotypen, konzeptuellen Modellen, Schematisierungen, kulturellen Einheiten, strukturellen Mustern (*pattern*) u. ä. fassen, muss ich hier verzichten. Es sei aber explizit auf Jörg Schweinitz' umfassende Untersuchung *Film und Stereotyp* (Schweinitz 2006) verwiesen.

² Eine umfangreiche Datenbank mit Sekundärliteratur zu den literarischen Motiven ist das Projekt *LiMoST – Datenbank für literarische Motive, Stoffe und Themen*, das online unter der URL: <http://zs.gbv.de/motive/index.html> zu finden ist. Die Datenbank enthält inzwischen (Stand: 2010) mehr als 6000 Einträge. Nach eigenem Bekunden ist sie „eine literaturwissenschaftliche Datenbank, die der Ermittlung von thematologischer Forschungsliteratur zu Motiven, Stoffen und Themen dient.“ Eine Bibliografie der volks- und literaturwissenschaftlichen Motiv-Indizes findet sich unter der URL: <http://www.folklore.bc.ca/Mibib.htm> (The British Columbia Folklore Society, ed.: *The Motif Index: Bibliography*. 2000, rev. 2008).

³ In diesem Sinne wird *Motiv* des Öfteren synonym mit *Stoff* gebraucht; das ‚Motiv der Stadt‘ (neben zahlreichen Darstellungen einzelner Städte im Film vgl. Lachat 1992), das ‚Motiv der Straße‘ (exemplarisch Csiba 1999) oder das ‚Motiv der Reise‘ (zur Vielfalt der Motive vgl. exemplarisch Deeken 2004, Pauleit 2007) sind so allgemeine Beschreibungen stofflich zusammenhängender Filme, dass sie sich bei genauerem Hinsehen in ganze Reihen von Motiven spezifizieren und ausfalten und keinesfalls als Motive gerechnet werden können.

Man mag tiefer eindringen und dann auf stereotype Muster von Geschichten stoßen, in denen allzu oft ihre Faszination mit ihrem Tod bestraft wird, und man mag fortschreiten, dieses Muster als Manifestation einer bürgerlichen Sexualmoral auszulegen, in der es um die Kontrolle und Unterdrückung des Sexuellen geht, was wieder einen neuen Motivkreis eröffnet (vgl. Berg 2009). Um Verwirrungen vorzubeugen: Die Zigeunerprinzessin in dieser Bezeichnung ist gewissermaßen eine Figur oder ein Typus aus der Tradition des bürgerlichen Romans, Theaters, des volkstümlichen Liedguts usw. An dieser Figur entzünden, verdichten und entfalten sich bürgerliche und volkstümliche Fantasien, Ideologien und Sehnsüchte gleichermaßen. Eine sprachliche Anpassung mit dem Ziel, politische Korrektheit herzustellen, wäre ein grober theoretischer Fehler. Die Zigeunerin in ihrer literarischen Ausformulierung ist keine Zugehörige der ethnischen Gruppen Sinti oder Roma. Sie ist eine Fiktion, eine Kumulationsfigur, die ein Kulturkreis auf eine reale Existenz projizierend entwickelt hat. Das gilt für den gesamten Stoffkreis: Im Feld der ‚Zigeuner im Film‘ finden sich neben der schönen Zigeunerin auch die Stereotypen der hexenhaften alten Zigeunerin, die wahrsagen kann, Beziehungen zur Welt der Geister und Dämonen hat, oft auch über die geheimen Heil- und Zauberkräfte der Naturkräuter Bescheid weiß. Man kennt auch die Bilder und Inszenierungen des Zigeuners als einer hinterlistigen, verlogenen, diebischen und falschen Figur, und kennt zugleich das Bild des freien, stolzen Zigeunerfürsten, zu dem sich manch' arme Seele flüchtet und um Unterschlupf und Hilfe gegen die Herrschenden oder die Verfolger bittet (auch hier mag man weiter hineinhorchen in die Geschichten und das Zigeunerlager als eine Welt außerhalb der gesellschaftlichen Norm ansehen, als Hort von Freiheit und natürlicher Gerechtigkeit), diese sind jeweils zu eigenen Motivkreisen geworden.

Alle Stoffe können heterogen zu Motiven ausentwickelt werden, die ihrerseits miteinander inkompatibel bis zur Ausschließlichkeit sein können: anziehende Verführungskunst, unheimliche Hexerei, hinterlistige Falschheit, edle Gesinnung und Freiheit. Man muss hier jeweils genau sein: oft ist eigentlich von einem Stoffkreis die Rede, der als ‚Motiv‘ ausgewiesen wird.

Kasuistik - Heuristik

Eine Prägnanz unterhalb der Sprache kennzeichnet viele der Motive. Sie treten am Beispiel auf, leben im Exemplarischen, werden dort verstanden und als typifizierte Formen des Erzählens erkannt und erfahren. Die Realität der Motive ist eine *kasuistische*. Man braucht das Beispiel, um das Motiv zu erfassen und es tritt selbst erst hervor aus einer Überlagerung von Beispielen, in denen es realisiert ist. Das Motiv wiederum fasst ein Ensemble von mehreren Beispielen zusammen. Einen eigenen Namen haben Motive daher nicht. Er wird ihnen womöglich in der Analyse zugewiesen und ist meist beschreibend.

Das Motiv wehrt sich gegen das Begriffliche. Die Erfahrung der Motive ist angewiesen auf die Erfahrung seiner Instantiationen.⁴ Jede Realisation eines Motivs hat einen Überschuss gegenüber jedem Versuch der Nomination. Die Realisation ist im strengen Sinne ein *Beispiel*, kein ‚Fall-von‘. Die Figur der Esmeralda und die mit ihr verbundene Schönheit, die ihr eigene Bewegung ihres Tanzes usw., droht, wenn ich versuche, dem Motiv, für das sie ein Beispiel realisiert, zu fassen, in viele Elemente zu zerfallen: ihre Erscheinung, der Tanz, die Exotik, die Erotik, die Berührbarkeit, die Gefahr, die Selbstbestimmtheit usw. Keines der Elemente ist aus sich heraus ein Motiv, in einer bestimmten Verbindung werden sie in Esmeralda ein Motiv. Aber welche sind es?

Geht man noch weiter hinein in die Konkretion des Beispiels ‚Esmeralda‘, etwa wie sie 1939 von Maureen O’Hara oder 1956 von Gina Lollobrigida gespielt wurde, verschiebt sich das Motiv. Ein subjektiver Wissensimpuls kommt ins Spiel. Nicht für jeden ist jedes Beispiel gleich prägnant, nicht jeder Fall vermag das Motiv mit gleicher Deutlichkeit zu vertreten. Und umgekehrt: Der stolze Zigeuner, den Johnny Depp in *THE MAN WHO CRIED* und ähnlich in *CHOCOLAT* gespielt hat, hat gegenüber Fällen, in denen andere die Figur gespielt haben, etwas, das sich gegen die Einreihung unter das Motiv sperrt. Was sperrt sich?

Die bevorzugten Beispiele wandeln sich historisch und sie variieren sozial – auch in der eigenen Erfahrung. Gefragt nach der Figur der verführerischen Zigeunerin mag manchem die Figur der Esmeralda, anderen die der Carmen als Idealfassung des Motivs in den Sinn kommen. Und hier wieder dem einen die Instantiationen aus dem Roman von Victor Hugo, dem anderen aus dessen Verfilmungen (sei es Dieterle, Delannoy oder Disney), einem dritten fällt die Carmen aus der Novelle von Prosper Mérimée oder aus Bizets Oper ein, wieder anderen erscheinen Rita Hayworth (*THE LOVES OF CARMEN*) oder Julia Migenes (aus Francesco Rosis Adaption *CARMEN*), oder Maruschka Detmers (*PRÉNOM CARMEN*). Und für nochmals andere sind es andere Figuren, Randfiguren möglicherweise, wie die kämpfenden Zigeunerinnen aus dem James Bond-Film *FROM RUSSIA WITH LOVE*.

Weil das Motiv sich nur in seinen Beispielen darstellt, verfährt auch das Gedächtnis kasuistisch. Das Beispiel fällt ein, wenn nach dem Motiv gefragt wird, zugleich sperrt sich etwas im Beispiel gegen das Motiv. Richtet sich die Frage auf die verführerische Zigeunerin, kommt die Esmeralda-Figur in ihren Instantiationen in den Sinn – bei jedem möglicherweise andere. Das Beispiel entfaltet Motivkreise, die Nennung des Motivs zieht Beispiele an. Motive sind oft Heuristiken, die Gruppen von Texten zusammenziehen. Das Motiv tritt aus deren Überlagerung hervor. Wogegen sperrt sich das Beispiel?

⁴ Das Konzept der *Instantiation* (oder auch: *Instantiierung*) ist der philosophischen Diskussion darüber abgelauscht, dass manche Charakteristiken, Eigenschaften, Ideen usw. einer Manifestation an oder durch ein Objekt bedürfen. Eine Farbe kann nur an Farbobjekten auftreten. Alle Abstrakte können nur exemplarisch realisiert oder illustriert werden, weshalb manchmal auch vom „Prinzip der Exemplifikation“ die Rede ist.

Zeichenhaftigkeit, Semiotizität

Der gleiche Stoff mündet also in verschiedene Motiv-Bildungen ein. Das Motiv ist nicht für sich gegeben, sondern ist eine relationale Einheit, die ein Bezeichnendes mit einem Bedeuteten verbindet – wie in einer Zeichenrelation. Man könnte darum auch von der solidarischen Beziehung zwischen einem Zeichenkörper (= Ausdruck) mit einem Bezeichneten oder Angezeigten (= Inhalt) sprechen. Nicht immer ist, wie wir gesehen haben, ein Zeichenkörper mit dem immergleichen Angezeigten verbunden. Mit Polysemie beziehungsweise Homonymie ist zu rechnen.

Motive sind das Resultat symbolischer Aneignung. Ihr Zentrum ist die explizite und meist auch bewusste Aufladung des Stofflichen mit Spannung und Bedeutung. Motive gehören zum erworbenen Wissenszusammenhang. Ihre Kenntnis, ihre passive und aktive Beherrschung ist Teil der allgemeinen kulturellen Kompetenz. Die Bedeutung vieler Motive ist labil, diffus und schwebend, sie haben keinen eigenen Namen, oft keine feste, ausschließliche Erscheinungsform. Gleichwohl sind sie als prägnante Einheiten oder Komplexe des Wissens zugänglich, handhab- und beschreibbar. Motive sind ein Wissen über den Zusammenhang von unterschiedlichen Geschichten in unterschiedlichen Medien und sie bilden Ordnungslinien darin. Sie eröffnen Zusammenhänge und Anknüpfungspunkte zwischen Texten und Artefakten.⁵

Motive als Bestandteile des kulturellen Wissens tragen Bedeutungen über die Grenzen des einzelnen Textes hinaus. Sie referieren oft nicht auf einzelne, abgeschlossene Texte, sondern auf nur schemenhaft konturierte Geschichten (Sagen, Anekdoten, Redewendungen, Metaphern usw.). Motive lösen sich manchmal von ihren Geschichten, sie gewinnen eine Selbständigkeit, die an das *Symbol* gemahnt. Motive stehen somit zwischen Realität und kulturellem Wissen. Sie verwandeln Vorgefundenes in kulturell verfügbares, in Bedeutsames und Narrativisierbares. Sie geben dem Amorphen des Stofflichen eine Prägnanz, die es für das kulturelle Gedächtnis erschließt. Die Hütte ist kein Motiv, als Doppel ‚Hütte und Palast‘ entsteht ein Motiv. Ein Gebäude gewordenes Bild von Macht und Klassengegensätzen, eine bildhafte Bezeichnung der Spannung zwischen Armut und Reichtum. Dieses Motiv gehört zum Symbolvorrat der europäischen Kulturen.⁶ Erfragt man Geschichten, die das Motiv konkret bildlich realisieren, ist die Fülle der Erinnerungen meist nur schmal. Und fällt einem ein Beispiel ein, dann geht es oft nicht um die tatsächliche Realisierung von

⁵ Mehrere Sachverhalte machen die Sache kompliziert: Möglicherweise ist es bedeutsam, dass TIME OF THE GIPSIES wahrscheinlich nicht zuerst für Instantiationen der Zigeunerprinzessin in den Sinn kommt. Die Zigeunerprinzessin Esmeralda hält ihrerseits als Motiv eine Fülle von Anknüpfungspunkten bereit, die über die Zigeunerprinzessin hinausgehen, so etwa auch die Schöne, die das Biest liebt. Die Figur der schönen Jüdin, wie sie etwa in der Figur der Rebekka in Sir Walter Scotts Roman *Ivanhoe* (1820) beschrieben und z.B. von Elizabeth Taylor in der 1952er Adaption IVANHOE dargestellt wird, kommt heute nicht mehr automatisch in den Sinn (und nur historisch Beschlagene wissen, dass ihr die sexuelle Offensivität der Motiv-Zigeunerinnen gerade nicht zukam).

⁶ Vgl. Frenzel (1963: 48), die die „kontrastierende Metapher Palast-Hütte“ auf Horaz zurückführt.

Hütten und Palästen, sondern um Geschichten, die den vermeinten Gegensatz auf einer anderen Ebene manifestieren (wie Mark Twains vielfach auch im Film adaptierte Geschichte vom Prinzen und vom Bettlerknaben, man denke an *THE PRINCE AND THE PAUPER*).

Motive tragen den Impuls in sich, eigene Kasuistik zu erzeugen, eine Klasse möglicher und unmöglicher Texte zu evozieren, in denen man ein Motiv beobachten kann. So lösen sie sich zuweilen durchaus von der Bindung an ihre Beispiele, werden dann zu symbolischen Namen für Komplexe des Wissens und können dann selbst zu symbolischem Material umgeformt werden, das in die diskursive Auseinandersetzung mit Realem überführt – „Nieder mit den Hütten, Paläste für alle!“ spielt genau auf die Opposition von ‚arm und reich‘ an und interpretiert die Klassengegensätze als ‚falsche Verteilung der Reichtümer‘ neu. Der *Hessische Landbote* aus dem Jahre 1834 forderte noch: „Friede den Hütten! Krieg den Palästen!“. Doch stellt sich die Frage: Ist ‚Hütte und Palast‘ ein Motiv? Oder ein rhetorischer *Topos* (der natürlich auch narrativisiert werden kann)?

Ob Motiv oder *Topos* – derartige kulturelle Einheiten können eine ganz eigene semiotische Produktivität entfalten. ‚Hütte und Palast‘ ist als kulturelle Einheit anspielungsaktiv geblieben und kann in politische Slogans wie auch in Geschichten einmünden.⁷ Die Wendung oszilliert zwischen Sinnspruch, Symbol und Motiv, weil die Grenzen nicht scharf gezogen sind. Sie sind unscharf im Historischen und im Textuellen, grenzen aneinander und können ineinander übergehen. Motive als Elemente des kulturellen Wissens sind gegenüber dem einzelnen Text selbständig.

In Variation eines Titels von Dirk Eitzen möchte man fragen: „Wann ist Motiv?“ (vgl. Eitzen 1998). Nicht jedes Stereotyp, nicht jedes Pattern ist auch ein Motiv. Motive finden sich auf allen Ebenen des Textes, im Erzählerischen, in der Figurenanlage, im Environment der Handlung, in der filmischen Realisierung oder auch in Musik und Sound. Doch vieles, was klischee- oder musterhaft ist, ist auch nicht-motivisch. Eine Handlungsszene oder einen ganzen Film mit einem *establishing shot* einzuleiten: kein Motiv, sondern eine Strategie der Eröffnung. Möglicherweise umfassen *Genres* ganze Gruppen von Motiven, die zusammenhängen und auffallend oft im gleichen Rahmen realisiert werden. *Genres* sind keine Motive, sondern sie enthalten sie. Aber sie enthalten sie auf spezifische Weise.

Strukturelle Einheiten

Motive können sich im Narrativen herausbilden ebenso wie im Ikonografischen. Nach weithin geltender Auffassung sind Motive *strukturelle Einheiten* der Erzählung⁸ und umfassen

⁷ Zur Verwandtschaft von *Topos* und Motiv sowie zur Produktivität kultureller Einheiten vgl. Wulff 2002: 211 ff.

⁸ In Anlehnung an eine Korpusanalyse russischer Zaubermärchen, die Vladimir Propp in den 1920er Jahren durchführte. Er isolierte insgesamt 31 von ihm sogenannte *Funktionen*, die eine Art Grundbestand der Märchen ausmachen und die miteinander kombiniert werden können. Er fasste sie in formalistischer Tradition als kleinste narrativ relevante Einheiten, deren weitere Zerlegung zu Einheiten führt, die nicht mehr textkonstitutiv sind. Vgl. Propp 1975.

bildhafte Entitäten nur im absoluten Sonderfall. Die *Pietà* ist ein ungemein stabiles Bildmotiv, das ein Moment der Klage und der Trauer in alle möglichen Kontexte hineintragen kann und dabei nicht auf den ursprünglichen Zusammenhang der Leidensgeschichte Christi beschränkt bleibt (sofern sie überhaupt noch im Gedächtnis vorhanden ist). Doch gilt die Überlegung für alle Bilder?

Nicht alle *Bild-Stereotypen* haben auch den Status von Motiven – dazu fehlt ihnen oft das Moment der semantischen Aufladung und textuellen Eigenständigkeit unabhängig von den Verwendungen im jeweiligen Text.⁹ Die Überlegung betrifft eine Unschärfe, die das Motiv als Einheit des kulturellen Wissens von anderen Elementen desselben Wissens unterscheidet. Auch wenn *Ikonität* (oder *Ikonizität*, also: Bildhaftigkeit) in manchen Bestimmungen des Motivs als notwendige und eigenständige Bestimmungsqualität derartiger Einheiten genannt wird, ist nicht jede bildaffine oder bildaktive Wissenseinheit auch als Motiv zu bestimmen – dafür fehlt die Evokation narrativer oder dramatischer Konstellationen oder ist zu schwach ausgeprägt. Sicherlich gehört eine bildhafte Vorstellung des ‚Beduinen‘ zum kulturellen Wissen; und sicherlich gehört der gewusste ‚Beduine‘ in ein semantisches Feld, das auch Größen wie Kamel, Zelt, Lederschlauch, *Handschar* (Krummdolch) umfasst und zugleich diffus auf den Wissenshorizont der Wüsten- oder Beduinengeschichten zurückverweist (von den orientalischen Karl-May-Filmen bis zu Filmen wie *THE WIND AND THE LION*). Allerdings ist die *narrative Valenz* des ‚Beduinen‘ nur schwach ausgeprägt, beschränkt sich auf die Evokation eines diegetischen Raums, vielleicht eines historisch umgrenzten Handlungsfeldes. Das Vorstellungsbild der schönen Zigeunerin geht darüber hinaus: Sie ist eine Inkarnation eines sexuellen und ästhetischen Sehnsuchtszentrums; und sie evoziert auch die Geschichten von fatalen Bindungen, an deren Ende sie selbst zum Opfer wird. Schwankend ist die Sicherheit, mit der jenes narrative Schema aufgerufen wird, aber auch hier.

Narrative Motive lassen sich unter Umständen in einer binnentextuellen Beschreibung gar nicht erfassen – sie entfalten sich durch den ganzen Text, werden erst in Reihen von Texten greifbar. Ein Film wie *THE THIRTY-NINE STEPS* erzählt zwar die Geschichte eines Mannes, der unter falschen Verdacht gerät, aber er ist gegenüber dem Korpus der ‚Unschuldig-Beschuldigt-Geschichten‘ selbstständig, weist seine Zugehörigkeit zum Motivkreis nur in einem Korpus ähnlicher Filme auf (vgl. Elling/Möller/Wulff 1981; Wulff 1990). Auch für die narrativen Motive gilt aber: Erst in der Wiederholung erlangen sie die Präg-

⁹ Die Frage nach dem textsemantischen Status der Bilder kann hier nicht diskutiert werden, zum einen, weil die Verwendung des Motiv-Konzepts in der Kunstwissenschaft eine ganz eigene Tradition hat und in die Überlegungen zur Ikonografie resp. Ikonologie zurückweist, zum anderen, weil die *Kontextvalenz* – die Fähigkeit einzelner Bilder, narrative oder diskursive Kontexte zu evozieren – eigene Aufmerksamkeit verdient. Wendler/Engell greifen auf Panofskys (1978) Überlegungen zur Ikonografie zurück und setzen die von ihnen sogenannten „kinematografischen Motive“ in eine Reihe mit dessen „vorikonografischer Beschreibung“ (Wendler/Engell 2009: 43), koppeln aber mit Panofsky das Motiv „an das Phänomen der ästhetischen Form“ (ebd.). Vgl. zu einer ikonografisch orientierten Verfahrensweise exemplarisch auch Frisch 2010b: 306 ff.

nanz des Motivischen; allerdings kann sie hier erst in einer Gruppe von Texten entstehen, nicht innerhalb eines einzelnen Textes. Und auch *environmentale Motive* bedürfen ganzer Texte und Reihen von Texten, um ihre signifikative Eigenständigkeit zu erlangen.¹⁰

Ein Motiv ist danach eine ‚bedeutungsvolle Situation‘ (vgl. zum Beispiel die Erläuterungen zum „situationsmäßigen Element“ in Frenzel 1963: 27), die allgemeinere thematische Vorstellungen umfasst (womit ihr oft nur diffus erfassbarer Bedeutungsgehalt gemeint ist). Motive sind danach ‚selbständige Einheiten‘, die ‚verschieden einkleidbar‘ sind. Sie sind in dieser Hinsicht *konventionelle Einheiten*, die das Material für verschiedene Geschichten abgeben (so Bordwell 1989: 187). Konventionalität entsteht aus wiederholtem Gebrauch. Eine einzige Realisierung führt noch nicht zur Herausbildung eines Motivs, auch wenn sie das Zeug dazu hätte, zum Motiv fortentwickelt zu werden. Frenzel spricht von der „keimträchtigen Kraft“ (Frenzel 1980: 36) des Motivs.

Halten wir fest: Motive sind strukturelle Einheiten. Motive tragen aber – auch in der formalistischen Betrachtungsweise – Bedeutung (und tragen deshalb Namen wie ‚Verwechslung‘, ‚Brudermord‘, ‚Kindstötung‘ oder ‚Suche des Sohnes nach seinen Eltern‘). Sie differenzieren Handlungen und tragen gleichzeitig zur Konstitution der Bedeutung der Gesamtgeschichte bei. Sie sind über ihre narrativ-syntaktischen Funktionen hinaus gebunden an die Mengen von Texten, in denen sie verwendet worden sind, wodurch sie den jeweiligen Text, in dem sie realisiert sind, mit diesen Texten verbinden. Sie sind zugleich und daher an den Horizont des Wissens, an Überlieferungen und an die Fähigkeit von Rezipienten und Erzählern gebunden, mit Motiven umzugehen. *Motivkompetenz* umfasst beide Seiten – die Fähigkeit, erzählend auf das Motivwissen zurückzugreifen und Motive neu zu realisieren, sie neu zu kontextualisieren, sie zu variieren, zu parodieren oder zu übersteigern. Und zugleich die Fähigkeit, Motive zu erkennen, sie richtig zu taxieren, Hypothesen über den Verlauf der Geschichte zu generieren. Motivkompetenz hat eine aktive und eine passive Seite, eine produktive und eine rezeptive.

II. Motive als textuelle Einheiten

Gegen die Auffassung von Motiv als *Einheit des kulturellen Wissens* steht eine, in der Motive als *Elemente der textuellen Struktur* angesehen werden. Bordwell und Thompson schreiben in *Film Art*:

It is useful to have a term to help describe formal repetitions, and the most common is the term *motif*. We shall call *any significant repeated element in a film* a motif. A

¹⁰ Gerade die Stereotypen der besonderen Handlungswelten unterscheiden sich hinsichtlich der Klarheit und Enge, mit der sie mit spezifischen Geschichten verbunden sind. Zu den sicherlich ausgezeichneten Fällen gehören die Geschichten der ‚verwunschenen und verfluchten Häuser‘, die fast so etwas wie ein eigenes Genre ausbilden, sodass es sinnvoll erscheint, sie als ‚environmentale Motive‘ den narrativen Motiven gegenüberzustellen; vgl. Curtis 2008. Ob man dagegen auch dem Meer oder Schneelandschaften Motiv-Charakter zuschreiben kann (vgl. dazu Escher/Koebner 2009), erscheint zweifelhaft.

motif may be an object, a color, a place, a person, a sound, or even a character trait (Bordwell/Thompson 2008: 66; Hervorhebung im Original).

Die Autoren wollen die Redeweise ausdehnen bis auf den Einsatz elementarer filmischer Mittel: „We may call a pattern of lighting or camera position a motif if it is repeated through the course of a film“ (ebd.). In eine ähnlich umfassende Richtung geht die Definition im Wörterbuch Königsbergs, der die formalen Mittel des Films zu textspezifischen Motiven verdichtet: Ein Motiv sei ein

subject, idea, object, phrase, musical passage, compositional effects, film technique, or color that reappears throughout a work to form a definite pattern that imposes itself upon the viewer's awareness. Whatever keeps reappearing in this manner takes on symbolic significance because of the special attention it receives; its reappearance becomes a shorthand method of evoking within the viewer certain ideas and emotions (Königsberg 1988: 217).

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

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

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

- (1) *Schein*: Darunter verstehen die Autoren zum einen die Anschaulichkeit und Konkretheit von Motiven, zum anderen ihre Position in „Relationsfeldern (Handlung/Reaktion: Struktureinheiten), deren Signalfolge in Bildfügungen und Handlungsabläufen wahrnehmbar ist“ (ebd.: 231). Damit ist ihr kontextueller Funktionswert bezeichnet, ähnlich wie
- (2) *Stellenwert* die Funktion des ‚Schaltelements‘ bezeichnet, die Motiven zukommt. Sie treten linear im Text auf und haben dabei die Aufgabe, zwischen den verschiedenen Sinnschichten des Werks Verbindungen zu etablieren, Assoziationen einzurichten und verschiedene Sinnebenen miteinander zu koppeln.
- (3) *Polarstruktur*: Motive sind prägnante Formeln zur Darstellung eines Inhalts – leicht fasslich, bereits bekannte Informationen ansprechend, reduzierte Bilder oder Modelle komplizierter Sachverhalte. Die Organisation des Inhalts benutzt häufig das Prinzip der Polarisierung, des Gegensatzes, des Kontrastes.

(4) *Spannung* hängt nach den beiden Autoren eng mit der Polarisierung zusammen: „Da jede Zuordnung [eines individuellen Textelements zu einem Motiv] prinzipiell eine der individuellen Textlösung widersprechende Aussicht anklingen läßt, entstehen Erwartungen, die zu angestrenzter, geistiger Auseinandersetzung anregen“ (ebd.: 232).

(5) *Schematisierung* bezeichnet die Tendenz insbesondere von narrativen Motiven, fixierte Handlungsfolgen auszubilden, denen immer wieder gefolgt werden kann.

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

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

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

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

- In Orson Welles' CITIZEN KANE bildet das mehrfach wiederholte Wort „Rosebud“ ein Motiv, das die Suche des Journalisten strukturiert und motiviert sowie die Aufmerksamkeit des Zuschauers organisiert.¹¹

¹¹ Beide Beispiele stehen in der Nähe eines in der Literaturwissenschaft *Dingsymbol* genannten Zeichen- oder Signifikationstypus. Gemeint ist dabei ein Gegenstand von sinnbildlicher oder symbolhafter Bedeutung, der an bedeutsamen Stellen eines Werkes in fast leitmotivischer Manier wiederholt erscheint. Meist handelt es sich dabei um leblose Gegenstände oder Tiere oder Pflanzen. Ein ebenso groteskes wie allegorisches Beispiel ist THE GODS MUST BE CRAZY, in dem einem jungen Buschmann eine *Coca-Cola*-Flasche an den Kopf fliegt, die jemand achtlos aus einem Flugzeug geworfen hatte; die Flasche wird zum geheimnisvollen und handlungsleitenden Objekt, sie repräsentiert die so ferne Konsumgesellschaft, die Welt der Marken und der entfremdeten Bedürfnisse usw. Das gleiche Objekt wird zum Schnittpunkt einer ganzen Reihe semantischer Belegungen, die alle die Tiefendimensionen der Geschichte betreffen. Die Cola-Flasche wird zum symbolischen Objekt; sie bildet aber kein Motiv.

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

- In Nicolas Roeg's DON'T LOOK NOW formiert die Wiederholung von ‚Rot‘ ein Motiv, das auf die Rolle des Todes, die zunehmende Gewalt und auf den Zwerg, der am Ende auf den Helden wartet und der ihn umbringen wird, verweist.

Natürlich stellt sich die Frage, ob damit die Rede vom ‚Motiv‘ nicht sogar sinnlos wird. Jedes *planting* führt zur Herausbildung eines Motivs, jede Vorankündigung, jedes wiederholt auftretende Ereignis. Doch ist ein Motorradfahrer, der ohne jede Beziehung zu den Figuren der Handlung und ohne jede Bindung in die Struktur des Textes mit mörderischem Tempo durch die Gassen des Ortes der Handlung braust, bereits ein Motiv? Beispiele für derartige textuell weitestgehend desintegrierte Figuren finden sich in Fellinis AMARCORD und Frederick Forsyths LOCAL HERO. Beide treten in diesen Filmen mehrfach auf, beide stehen in scharfem Kontrast zu der sozialen Nähe oder sogar Ende der diegetischen Dorf- oder Stadtrealtäten; beide könnte man als *comic sidekicks* dramaturgisch einstufen. Doch bilden sie deshalb schon ein ‚Motiv‘?

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

- das *narrativ* bearbeitet wird (es gilt, den Hai zu stellen und zu töten),

- von dem *thematisch* gehandelt wird (die Machtprobe zwischen Hai und Quintt, abstrakter: zwischen Natur und Mensch)

- und das *atmosphärisch* als zunehmende Intensivierung von Spannung, als ein NÄHER-ANEINANDER-GERATEN von Hai und Jäger, von Antagonist und Protagonist erzählt und inszeniert ist.

Wissend um den Charakter der Geschichte – die kein Geheimnis aus dem dramatischen Konflikt macht und auch die Rollen, die die Figuren in der Abarbeitung des Konfliktes spielen werden, schon früh klärt oder gar vereindeutigt – werden auch in die von Korte

„Vorverweise“ genannten Objekte und Bilder in unmittelbaren Bezug zur textuellen oder szenischen Narration gesetzt. Die Elemente, die Korte aufführt, gehören zur thematischen Strategie des Films und könnten unter das Prinzip der *Redundanz* subsumiert werden, das im Hollywood-Kino ja in vielerlei Gestalt gilt. Wenn in JAWS etwa die Thematik der ‚Haie‘, der ‚Fischjagd‘, der ‚Großwildjagd zur See‘ bearbeitet wird, ist die dichte Charakteristik Quindts als eines obsessiven Hai-Jägers Teil der thematischen Struktur. Und auch die erwähnte Kadrierung ist eine Bezugnahme auf dieses Thema, zugleich ein atmosphärisch wirksames Detail, das die Grundsätzlichkeit des Kampfes, der geführt wird, unterstreicht. Dagegen gehören die Sauerstoffflaschen, mit deren Hilfe Brody den Hai schließlich töten kann, der Dramaturgie der Geschichte eher an als dem innertextuellen Motiv des ‚Haijägers‘ (werden die Flaschen am Ende als tödliche Waffen eingesetzt, wird ‚gerettet‘, was die Dramaturgie so pünktlich ‚gepflanzt‘ hatte).

III. Kinematografische Motivforschung

Der Einwand gilt auch gegen eine aktuelle Diskussion, die ‚kinematografische Motive‘ als eigenen Motivtypus zu definieren sucht, der sich auf die Vorgängigkeit audiovisueller Dinge und Dingzusammenhänge vor aller Handlung resp. Erzählung beruft.

Geltung verschafft der Film den Dingen, indem er ihnen Operationsmacht im kinematografischen Zusammenhang zuweist. Solche im Zusammenhang wirksamen, operativen Objekte wollen wir als kinematografische Motive erforschen,

heißt es programmatisch bei Wendler/Engell (2009: 38 f.). Am Ende soll die Überlegung in das Projekt einer großen Datenbank der kinematografischen Motive einmünden, zu denen „Hüte, Vasen, Zigaretten, Wind, Regen“ zählen.¹²

Dass Objekte oft signifikant in die Handlung eingebunden sind, dass sie funktionalisiert und manchmal mit essenziellen Bedeutungen aufgeladen werden, ist unstrittig.¹³ Es gilt aber innezuhalten, nachzufragen, aus welcher Überlegung eine derartige Überbetonung der Objekte gegenüber allen anderen signifikativen Qualitäten von Filmen entstanden sein mag. Frisch macht völlig zu Recht und interessanterweise darauf aufmerksam, dass die

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

¹³ Vgl. Frisch (2010b: 304) zur Problematik der Verallgemeinerung einzelfilmbezogener Interpretationen. Gehört der erstere Typus der Motivanalyse einer Narratologie des Films an, steht letzterer im Horizont einer Theorie der filmischen Inszenierung. Vgl. dazu auch Brinckmann (2000), die die Rasur als Szene eines *private moment* untersucht, die narrativ oft nicht eingebunden ist und so eine Zwischenstellung zwischen den beiden Typen der Motivuntersuchung einnimmt.

Anhebung der Objekte zu Elementen der künstlerischen Inszenierung dem Modell des *auteurs* entsprungen sei, weshalb noch das kleinste Detail als bewusst gesetzter Bedeutungsträger angesehen und mit großer Emphase gedeutet werden müsse (vgl. Frisch 2010a). Sein Beispiel ist Demonsablons Hitchcock-Motivlexikon (vgl. Demonsablon 1956). Objekt-Exegese als Verfahren, die Inszeniertheit und ihre Bedachtheit herauszuarbeiten, ist letztlich immer gebunden an eine Autorentheorie und feiert die Raffinesse der Inszenierung und die Tiefe der Geplantheit, mit der die Darstellung bis in scheinbar nebensächliche Details durchgestaltet wurde.

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

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

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

Nochmal zu Wendler/Engells programmatischem Artikel: Eine narrativ (oder diskursiv) dominierte Auffassung des filmischen Textes vernachlässige „Größen wie das Bild, das Licht und die Zeit“ (Wendler/Engell 2009: 42), heißt es da: „Besonders der Zusammenhang zwischen dem Motiv [gemeint ist: das Objekt], der innerdiegetischen Handlung und

der Handlung des bewegten Bildes selbst oder der Kamerahandlung wird auf diese Weise kaum sichtbar gemacht werden können“ (ebd.: 42 f.). Dem ‚kinematografischen Motiv‘ wird eine Reihe von Bestimmungselementen zugewiesen: Es sei „unhintergebar, dinghaft, begegnungsfähig [?], im Film [...] sicht- und hörbar“ (ebd.: 45).

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

Ein Swimming-Pool kann nicht weiter auffallender Bestandteil einer filmisch-diegetischen Handlungsumgebung sein; er kann als Ort des Erotischen aufgeladen werden (wie in LA PISCINE oder in THE PHILADELPHIA STORY) oder der Ort sein, an oder in dem eine Figur den Tod findet (wie in Billy Wilders Anfangssequenz in SUNSET BOULEVARD oder eben auch LA PISCINE), ein de- und im Verlauf der Handlung refunctionalisierter Ort wie in CHAPEAU CLAUQUE, der zudem noch der Ort einer zentralen Begegnung ist (wie in A GOOD YEAR), vielleicht auch zum symbolischen Ort der Ausagierung einer Figurenbeziehung wird (wie in SWIMMING POOL). Es sind mehrere Tausend Filme, in denen Swimming-Pools zum Environment der Handlung gehören; aber nur in einem Bruchteil ist der Pool auch handlungsfunktionell genutzt. Wie sollen in einem stoff- oder objektgeführten Motiv-Zugang Kriterien gefunden werden, um die Größe des Korpus einzugrenzen? Und wie soll man mit der Vielfalt der Nutzungen umgehen? Und welchen Aufschlusswert haben dann Sammlung und Analyse für eine Text- oder Kulturtheorie des Films?

Die vorgeschlagene Erforschung der ‚kinematografischen Motive‘ erinnert methodisch an die zu Beginn des 20. Jahrhunderts in der deutschen Sprachwissenschaft verbreitete deskriptiv orientierte *Wörter-und-Sachen-Forschung*, die sich der Untersuchung der wechselseitigen Beziehung zwischen den Wörtern einer Sprache und den von ihnen bezeichneten Gegenständen und Sachverhalten widmete (vgl. Meringer 1904; Schmidt-Wiegand 1981). Sie verstand sich als Teil einer allgemeinen Kulturgeschichte. Der Forschungsrichtung (sowie der aus ihr entwickelten *Onomasiologie*) wurde entgegengehalten, dass sie ausschließlich von den Sachen her nach den Wörtern frage, die Sachen als der Sprache gegenüber vorgängig ansetze; Sprache werde dann zur reinen Bezeichnungslehre, die grammatischen und semantischen Qualitäten der Sprache dagegen als nachrangig angesetzt. In einer

Gegenkonzeption geht die *semasiologische* Forschung vom Wort aus und zeigt dessen Bedeutungen auf. Sie gilt als Vorform der linguistischen Semantik.

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

Natürlich ist eine filmische Erzählung nicht verstehbar ohne ihre Realisierung als Film. Allerdings scheint die Behauptung, dass das „filmische [= kinematografische] Motiv [...] anders als das literarische [...] keine Kern- oder Elementarhandlung“ – soll sagen: eine textkonstitutive Struktur – sei, sondern „vor aller Handlung in den audiovisuellen Dingen [liege], sofern sie Beziehungen eingehen mit anderem Sicht- und Hörbarem und darin Handlung produzieren“ (Wendler/Engell 2009: 44), einigermaßen irreführend zu sein: Wie soll das Bild einer Jalousie „Handlung produzieren“? Der Raum, der in ein durch eine vor dem Fenster hängende Jalousie verursachtes gerastertes Licht getaucht ist, ist vielleicht erkennbar als ein typischer Handlungsort des *Film Noir*; das Bild und seine Atmosphäre bietet sich an für eine mehr oder minder typifizierte Szene einer Geschichte, die dem Noir-Film zugehören könnte. Aber die Jalousie (bzw. das durch sie erzeugte Lichtmuster) produziert keine Handlung – jene ist erst zu erschließen, wenn ein Zuschauer das Bild als typisches Bild einer Stil Tendenz erkennt, der ihrerseits Geschichten und Szenen einer gewissen Art zugehören. Ohne den Rekurs auf kulturelles Wissen wäre der Schluss auf jenen narrativen Horizont des Bildes nicht möglich; und, wichtiger noch: das Bild hängt zusammen mit dem Wissen über Geschichten, ist auch im Erkennen als Bild taxierbar, das einer solchen Geschichte zugehört.¹⁴ Konstituieren kann das Bild die Geschichte aber keinesfalls.

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

Wiederum stellt sich die Frage nach der Textkonstitution. In der Narratologie wird allgemein angenommen, dass eine Erzählung eine die Ganzheit von Texten regierende Struktur ist. Natürlich muss sie in einem jeweiligen Ausdrucksmedium (Sprache, Film, Comic Strip o. ä.) realisiert werden. Die verschiedenen Strategien der Realisierung (Diskursivierung) sind aber der Ganzheitlichkeit der Erzählung subordiniert. Kristin Thompson spricht in der Monografie über IWAN GROSNY dem Motiv eine Mittlerposition zwischen der filmischen Ausdrucksfläche und textsemantischen beziehungsweise makrostrukturellen Bezugsgrößen zu: „Something beyond repetition is necessary to create a motif as such“ (Thompson 1981: 158). Die pure Wiederholung muss also vermittelt sein, die Reihe der Instantiationen von Elementen muss an mindest einer Stelle zurückgewiesen sein auf umfassendere und tiefer liegende Textstrukturen: „At least one occurrence of an element must be marked by a narrative motivation“ (ebd.). Geschieht diese Rückbindung nicht, bleibt die Wiederholung Teil einer nur hintergründig wirksamen Inszenierung, das wiederholte Element wird für die Hervorbringung der Textbedeutung nicht oder nur marginal genutzt. Folgt man Thompsons Argument, ist die Fundierung von Motiven mit den Prozessen einer semantischen *Motivation* zusammen zu sehen, die die narrative Struktur mit ihrer Realisierung als Film verknüpfen. Die Wiederholung betrifft das Spiel der Motive an der filmischen Oberfläche; ihre narrative Signifikanz dagegen erst kann sie begründen und fundieren („while narrative significance confirms and foregrounds the motif“, ebd.). Ein *Motiv* auch in jenem mikrostrukturellen Sinne ist ein textuell gebundenes Element, das aus dem Kontext hervorsticht und sich als eigene Gestalt aufdrängt. Dieser Typus von Motiven umfasst *Oberflächenelemente in Repräsentationsfunktion*, die Motivhaftigkeit der Mittel und elementaren Inszenierungen bleibt an das Darstellungsverhältnis gebunden. Eine eigene Rede von ‚kinematografischen Motiven‘ erübrigt sich dann.

IV. Praxis

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

Und die zum Bild gewordene schöne Zigeunerin ist Gegenstand diverser Bilder geworden, die massenhaft gefertigt und in Kaufhäusern verkauft werden. Sie hängen in Wohnzimmern, als sollte das Bild eine erotische und ästhetische Energie aufbewahren, die einst im Kino durchlebt worden war.

Über den Autor

Hans J. Wulff, Dr., Professor für Medienwissenschaft an der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel; zahlreiche Veröffentlichungen zur Film- und Fernsehtheorie, zu filmischen Motiven, zur Bildtheorie des Films und zur Filmmusikforschung, u. a. *Die Erzählung der Gewalt* (Münster 1985), *Psychiatrie im Film* (Münster 1995) und *Darstellen und Mitteilen* (Tübingen 1999); Mitherausgeber von *Film und Psychologie I* (Münster 1990), *Das Telefon im Spielfilm* (Berlin 1992), *Suspense* (Hillsdale, N.J. 1996), *Film und Psychologie - nach der kognitiven Phase?* (Marburg, 2002) und *Der Abenteuerfilm* (Stuttgart 2004). Leitung mehrerer Online-Projekte, darunter das *Lexikon der Filmbegriffe* (Mainz 2003 ff.), Initiator und Mitarbeiter eines Portals zur Filmmusikforschung sowie der Datenbank zu *Rockumentaries* (Kiel 2010 ff.).

Filme

AMARCORD (Italien 1974, Federico Fellini)

CARMEN (Frankreich/Italien 1984, Francesco Rosi)

CHAPEAU CLAUQUE (BRD 1974, Ulrich Schamoni)

CHOCOLAT (CHOCOLAT... EIN KLEINER BISS GENÜGT, Großbritannien/USA 2000, Lasse Hallström)

CITIZEN KANE (USA 1941, Orson Welles)

DON'T LOOK NOW (WENN DIE GONDELN TRAUER TRAGEN, Großbritannien 1973, Nicolas Roeg)

FROM RUSSIA WITH LOVE (LIEBESGRÜSSE AUS MOSKAU, Großbritannien 1963, Terence Young)

THE GODS MUST BE CRAZY (DIE GÖTTER MÜSSEN VERRÜCKT SEIN, Südafrika 1980, Jamie Uys)

A GOOD YEAR (EIN GUTES JAHR, USA 2006, Ridley Scott)

THE HUNCHBACK OF NOTRE DAME (DER GLÖCKNER VON NOTRE DAME, USA 1939, William Dieterle)

INTOLERANCE (USA 1916, David W. Griffith)

IVANHOE (IVANHOE – DER SCHWARZE RITTER, USA 1952, Richard Thorpe)

JAWS (DER WEISSE HAI, USA 1975, Steven Spielberg)

LOCAL HERO (Großbritannien 1986, Frederick Forsyth)

THE LOVES OF CARMEN (LIEBESNÄCHTE IN SEVILLA, USA 1948, Charles Vidor)

THE MAN WHO CRIED (IN STÜRMISCHEN ZEITEN, Frankreich/Großbritannien 2000, Sally Potter)

NOTRE-DAME DE PARIS (DER GLÖCKNER VON NOTRE DAME, Frankreich/Italien 1956, Jean Delannoy)

PHILADELPHIA STORY (DIE NACHT VOR DER HOCHZEIT, USA 1940, George Cukor)
 LA PISCINE (DER SWIMMINGPOOL, Frankreich 1969, Jacques Deray)
 PRÉNOM CARMEN (VORNAME CARMEN, Frankreich 1983, Jean-Luc Godard)
 THE PRINCE AND THE PAUPER (DER PRINZ UND DER BETTELKNABE, USA 1937, William Keighley)
 LA STRADA (DAS LIED DER STRASSE, Italien 1954, Federico Fellini)
 SUNSET BOULEVARD (BOULEVARD DER DÄMMERUNG, USA 1950, Billy Wilder)
 SWIMMING POOL (Frankreich 2003, François Ozon)
 THE THIRTY-NINE STEPS (DIE 39 STUFEN, Großbritannien 1935, Alfred Hitchcock)
 TIME OF THE GIPSIES (DIE ZEIT DER ZIGEUNER, Jugoslawien 1988, Emir Kusturica)
 THE WIND AND THE LION (DER WIND UND DER LÖWE, USA 1975, John Milius)

Literatur

- Baughman, Ernest Warren (1966): Type and Motif-Index of the Folktales of England and North America. The Hague: Mouton.
- Berg, Jan (2009): Asta Nielsen. Darstellung von Weiblichkeit und Weiblichkeit als Darstellung. In: Mathias Mertens/Volker Wortmann (Hg.): Medien-Diskurs-Geschichte. Festschrift für Jan Berg. Bad Salzheimendorf: Blumenkamp, S. 55-78.
- Bordwell, David (1989): Making meaning. Inference and rhetoric in the interpretation of cinema. Cambridge, Mass./London: Harvard University Press.
- Bordwell, David/Thompson, Kristin (2008): Film art. An introduction. 8th ed. Boston, Mass.: McGraw-Hill.
- Brinckmann, Christine Noll (2000): Die Rasur: eine ikonographische Reihe. In: Heinz-B. Heller et al. (Hg.): Über Bilder Sprechen: Positionen und Perspektiven der Medienwissenschaft. Marburg: Schüren, S. 169-182.
- Cessari, Michela Fabrizia (2008): Mona Lisas Enkelinnen. Reflexionen über die femme fragile. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Csiba, Antonia (1999): Die Straße in Malerei, Grafik und Plastik des 20. Jahrhunderts. Unter Berücksichtigung des Films und der Literatur. Diss. Aachen, Techn. Hochsch.
- Curtis, Barry (2008): Dark places. The haunted house in film. London: Reaktion Books.
- Daemmrich, Horst S./Daemmrich, Ingrid (1985): Themen und Motive in der Literatur. Tübingen: Francke.
- Deeken, Annette (2004): Reisefilme. Ästhetik und Geschichte. Remscheid: Gardez!-Verl.
- Demonsablon, Philippe (1956): Lexique mythologique pour l'oeuvre de Hitchcock. In: Cahiers du Cinéma, Jg. 11, H. 62, S. 18-29, 54-55. (Auszugsweise dt. in: Manz, H. P. (Hg., 1962): Alfred Hitchcock. Eine Bildchronik. Zürich: Sanscoussi, S. 79-85).
- Dorsch, Friedrich et al. (Hg., 1994): Psychologisches Wörterbuch. Bern u. a.: Hans Huber.
- Drux, Rudolf (2000): Motiv. In: Harald Fricke et al. (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Berlin, New York: de Gruyter, Bd. 2, S. 638-641.

- Eitzen, Dirk (1998): Wann ist ein Dokumentarfilm? Der Dokumentarfilm als Rezeptionsmodus. In: *montage/av*, Jg. 7, H. 2, S. 13-44.
- Elling, Elmar/Möller, Karl-Dietmar/Wulff, Hans J. (1981): Propositionsgefüge und Erzähltexte. Semiotische Aspekte der Narrativik. In: Günter Bentele (Hg.): *Semiotik und Massenmedien*. München: Ölschläger, S. 280-297.
- Erich, Victor (1973): *Russischer Formalismus*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Escher, Anton/Koebner, Thomas (Hg., 2009): *Todeszonen. Wüsten aus Sand und Schnee im Film*. München: Text + Kritik.
- Frenzel, Elisabeth (1963): *Stoff-, Motiv- und Symbolforschung*. Stuttgart: Metzler.
- Frenzel, Elisabeth (1980): *Vom Inhalt der Literatur. Stoff, Motiv, Thema*. Freiburg: Herder.
- Frisch, Simon (2010a): Bild-Motiv-Geschichten. Bausteine zu einer motivorientierten Filmanalyse. In: *Rabbit Eye – Zeitschrift für Filmforschung*, Nr. 1, S. 1-18, URL: http://www.rabbiteye.de/2010/1/frisch_bildmotivgeschichten.pdf.
- Frisch, Simon (2010b): Motivorientierte Perspektiven in der Filmgeschichte. In: Stephanie Grossmann, Peter Klimczak (Hg.): *Medien, Texte, Kontext*. Marburg: Schüren, S. 298-314.
- Gfrereis, Heike (1999): *Grundbegriffe der Literaturwissenschaft*. Stuttgart/Weimar: Metzler.
- Hanson, Helen (Hg., 2010): *The femme fatale – images, histories, contexts*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Hille, Almut (2005): *Identitätskonstruktionen. Die „Zigeunerin“ in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Konigsberg, Ira (1987): *The complete film dictionary*. New York: New American Library.
- Korte, Helmut (1987): *DER WEISSE HAI (1975)*. Das lustvolle Spiel mit der Angst. In: Helmut Korte, Werner Faulstich (Hg.): *Action und Erzählkunst. Die Filme von Steven Spielberg*. Frankfurt: Fischer, S. 89-114.
- Kracauer, Siegfried (1985): *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Lachat, Pierre (1992) *Das Motiv der Stadt im Schweizer Film*. In: *Filmbulletin* 34,1, S. 51-59.
- Lotman, Jurij M. (1973): *Die Struktur des künstlerischen Textes*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Meringer, Rudolf (1904): Wörter und Sachen. In: *Zeitschrift für indogermanische Sprach- und Altertumskunde*, Jg. 16, H. 1-2, S. 101-166.
- Panofsky, Erwin (1978): *Ikonographie und Ikonologie. Eine Einführung in die Kunst der Renaissance*. In ders.: *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*. Köln: DuMont, S. 36-67.
- Pauleit, Winfried (2007): *Traveling shots. Film als Kaleidoskop von Reiseerfahrungen*. Berlin: Bertz und Fischer.
- Propp, Vladimir (1975): *Morphologie des Märchens*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Riese, Brigitte (2000) *Seemanns kleines Kunstlexikon*. 2. Aufl. Leipzig: Seemann.
- Schmidt, Kurt/Sellmer, Jan/Wulff, Hans J. (2008): Rauchen im Film. Anmerkungen zur dramaturgischen Funktion. In: Kurt W. Schmidt et al. (Hg.): *Schwierige Entscheidungen. Krankheit, Medizin und Ethik im Film*. Frankfurt: Haag + Herchen, S. 203-223.

Schmidt-Wiegand, Ruth (1981): Wörter und Sachen im Lichte der Bezeichnungsforschung. Berlin: de Gruyter.

Schweinitz, Jörg (2006): Film und Stereotyp. Eine Herausforderung für das Kino und die Filmtheorie. Zur Geschichte eines Mediendiskurses. Berlin: Akademie.

Striedter, Jurij (Hg., 1969): Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa. München: Fink.

Thomalla, Ariane (1972): Die ‚femme fragile‘ – ein literarischer Frauentypus der Jahrhundertwende. Düsseldorf: Bertelsmann.

Thompson, Kristin (1981): Eisenstein's IVAN THE TERRIBLE: a neo-formalist analysis. Princeton: Princeton University Press.

Thompson, Stith (1950): Motif. In Marija Leach (Hg.): Funk and Wagnalls Standard Dictionary of Folklore, Mythology and Legend. 2. Ed. New York: Funk and Wagnalls Co. 1950, S. 753.

Thompson, Stith (1955-58): Motif-Index of Folk Literature. A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books and Local Legends. 1- 6. Rev. & enlarged ed. Bloomington: Indiana University Press.

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

Wicke, Peter/Ziegenrucker, Kai-Erik/Ziegenrucker, Wieland (1997): Handbuch der populären Musik. Zürich u. a.: Atlantis.