



## **Bild-Motiv-Geschichten**

Überlegungen zu einer motivorientierten Filmanalyse

*Simon Frisch, Universität Hildesheim*

In cinephilen Erinnerungen an Henri Langlois, den Leiter und Gründer der *Cinémathèque Française*, wird immer wieder besonders hervorgehoben, dass er in seinem Kino am selben Abend hintereinander unterschiedliche Filme ohne Rücksicht auf Gattungen, Genres oder Epochen zeigte. Das mag insofern überraschen, als eine solche Programmgestaltung in Programmkinos völlig üblich ist. Filmgeschichtliche Relevanz bekam Langlois' Programmation erst dadurch, dass cinephile Zuschauer in den 40er und 50er Jahren den ganzen Abend im Kino blieben und daraus Schlussfolgerungen für ihren Blick auf den Film zogen. Sie versuchten nämlich nicht, die einzelnen Filme als geschlossene Artefakte auseinanderzuhalten, sondern suchten nach assoziativen Beziehungen, die sich in einer Non-stop-Kinosession zwischen den verschiedenen Filmen ergaben (vgl. Frisch 2007: 104ff.). Der Filmkritiker Dominique Païni beschreibt eine solche Veränderung des Blicks in Erinnerung an einen Abend in der *Cinémathèque* vom 28. Oktober 1956, an dem er nacheinander die Filme DR. JEKYLL AND MR. HYDE von Rouben Mamoulian (1931), BLONDE VENUS von Josef Sternberg (1931) und DESIGN FOR LIVING von Ernst Lubitsch (1933) gesehen hatte:

Der Zuschauer wird zu einer anderen Lesart der drei Filme aufgefordert. Können die zwei lebenswürdigen Figuren von Lubitsch, die um dieselbe Frau streiten, nicht eine verdrehte Variation des Themas von Jekyll und Hyde sein? Noch weiter kann man gehen, wenn man bedenkt, dass Miriam Hopkins in beiden Filmen spielt! (nach Olmeta 2000: 94)<sup>1</sup>

Wie aus Païnis Beschreibung hervorgeht, verlagerte sich die Wahrnehmung der Cinephilen in den 50er Jahren von der Handlung auf andere Ebenen der Filme. François Truffaut schreibt über seine ersten Jahre im Kino:

---

<sup>1</sup> « le spectateur est invité à une lecture différente de ces trois films. Les deux personnages charmants de Lubitsch, qui disputent la même femme, ne seraient-ils pas une variation perverse du thème de Jekyll et Hyde? On peut d'ailleurs rêver en remarquant que Miriam Hopkins interprète les deux films! » Übersetzung Simon Frisch.

Es kam vor, daß ich einen Film innerhalb eines Monats sechs oder siebenmal sah, ohne daß ich deshalb seine Handlung korrekt hätte wiedergeben können: in einem bestimmten Moment berauschten mich ein Musikeinsatz, eine nächtliche Verfolgung, die Tränen einer Schauspielerin, entrückten mich und rissen mich mehr hin als der Film selbst. (Truffaut 1979: 12)

Als Kritiker behielt Truffaut später, auch wenn er nun die Handlung wiedergeben konnte, seinen Blick bei und kam so mitunter zu ungewöhnlichen Beobachtungen. So schrieb er etwa in einem Text über *LADRI DI BICICLETTA*, entgegen landläufiger Einschätzungen werde in dem Film

das Problem der Arbeitslosigkeit gar nicht wirklich behandelt; dieser schöne Film zeigte [...] einfach einen Mann, der unbedingt sein Fahrrad wieder finden muß, genauso wie die Dame der Gesellschaft in *MADAME DE...* unbedingt ihre Ohringe wiederfinden muß. (Truffaut 1979: 14)

In ganz ähnlicher Weise schrieb er zu *NIAGARA* vor allem über die Unterwäsche von Marilyn Monroe (vgl. Truffaut 1953). Sein Freund und Kollege Jean-Luc Godard stellte 1952 eine Ähnlichkeitsbeziehung her zwischen dem Jäger Nanook in *NANOOK OF THE NORTH*, der auf seine Beute lauert, und einem Mörder, der in einem Hitchcock-Film seinem Opfer auflauert (vgl. Godard 1998: 85). Solche und ähnliche Beispiele sind zahlreich in jener Zeit.

Indem sie unterschiedliche Filme in kurzem Abstand hintereinander ansahen, verlagerte sich der Blick der Cinephilen auf ikonische, strukturelle oder dramaturgische Aspekte und so fiel ihnen auf, dass in unterschiedlichen Filmen bestimmte Szenen einander ähnelten und dass ähnliche Handlungen oder Teilhandlungen unterschiedlich aufgelöst wurden. Die Darstellung einer bestimmten Handlung in der einen oder anderen Form transportiert eine ikonische oder atmosphärische Note und bringt somit eine bestimmte Haltung oder Positionierung für den Film mit sich.<sup>2</sup> In den *Cahiers du cinéma* entwickelte sich in den 1950er Jahren quasi folgerichtig eine Debatte um die Frage nach dem Zusammenhang von Ethik und Ästhetik, die unter dem Stichwort der „Kamerafahrt als Frage der Moral“ bekannt geworden ist (vgl. Moullet 1959, Collet 1983, Bergala 2006). Diese Wendung nimmt Jacques Rivette 1961 in einer Kritik zu dem Film *KAPÒ* auf:

[H]äufig hat man, bei jeder sich bietenden Gelegenheit und zumeist ziemlich einfältig, einen Satz von Moullet zitiert: *Die Moral ist eine Sache der Kamerafahrt* (oder die Version Godards: *Kamerafahrten sind eine Sache der Moral*); man wollte darin den

<sup>2</sup> Truffaut und seine Kollegen, so die geläufige Wendung, gelangten zu ihrem Blick auf Filme vor dem Hintergrund der *politique des auteurs*, die darin bestand, zwischen allen Filmen eines Regisseurs, auch wenn sie auf der Ebene der Handlung keine Gemeinsamkeiten hatten, auf der Ebene des *auteurs* Verbindungen herzustellen. Womöglich aber ist die umgekehrte Richtung auch denkbar, nämlich dass Truffaut auf die Ebene des *auteur* erst kam, weil er schon immer zwischen Filmen Verbindungen sah, die auf der Handlungsebene keine Gemeinsamkeiten hatten, und zwar vor dem Hintergrund seiner cinephilen Praxis, in der er die Handlung eines Films nicht nacherzählen konnte, auch wenn er den Film fünf oder sechsmal gesehen hatte. Der *auteur* wäre also eine nachträgliche Versicherung oder Erklärung eines bestimmten Blicks auf den Film. An anderer Stelle habe ich die Prinzipien der autororientierten Filmkritik in diesem Sinne dargelegt. Vgl. Frisch (2007a).

Gipfel des Formalismus sehen [...]. Sehen Sie sich indessen in *KAPÒ* (Gilo Pontecorvo, 1960) die Einstellung an, in der Riva<sup>3</sup> sich umbringt, indem sie sich in den elektrischen Stacheldraht stürzt; der Mensch, der sich in diesem Augenblick zu einer Kamerafahrt vorwärts entschließt, um den Kadaver in Aufsicht zu rekadrieren, wobei er es sich angelegen sein lässt, die erhobene Hand in einem bestimmten Winkel seiner endgültigen Kadrage zu fixieren, für diesen Menschen kann man nur tiefste Verachtung empfinden.

Für unseren Zusammenhang sind die Erläuterungen und Schlussfolgerungen Rivettes von großer Bedeutung, in denen er in einer in den damals kursierenden Schriften seltenen Nachvollziehbarkeit erläutert, wie weitreichend eine auf die Darstellungsform konzentrierte Filmbetrachtung sein kann oder besser wie weit sie gehen muss:

Seit einigen Monaten schon fällt man uns auf die Nerven mit den Scheinproblemen von Form und Inhalt, Realismus und Märchenhaftigkeit, Drehbuch und *„misenscène“*, freiem und fremdbestimmtem Schauspieler und sonstigem Gefasel; sagen wir, es ist denkbar, dass alle Sujets frei und gleich geboren werden; was zählt ist der Ton, oder der Akzent, die Nuance, wie immer man es nennen mag – d. h. der Standpunkt eines Menschen, [...] und die Haltung dieses Menschen zu dem, was er filmt, und folglich zur Welt und allen Dingen: was sich ausdrücken kann in der Wahl der Situationen, der Konstruktion der Intrige, den Dialogen, dem Spiel der Darsteller oder ganz einfach der Technik [...]. Es gibt Dinge, die man nur scheu und zitternd angehen darf; der Tod gehört zweifellos dazu, und wie soll man sich, wenn man etwas so Geheimnisvolles filmt, nicht wie ein Schwindler fühlen? Besser wäre in jedem Fall, sich diese Frage zu stellen und sie auf irgendeine Weise in das, was man filmt einzubringen [...]. (Rivette 1989: 148)

Es wird einleuchten, dass die moralische Beurteilung eines Films nach der Bewertung seiner ästhetischen Form ein geschultes Auge erfordert. Alain Bergala befasst sich viel später mit Rivettes Wut über die Kamerafahrt in *KAPÒ*, und schreibt, das Gefühl des Ekels habe Rivette nur empfinden können, „weil er schon viele Filme gesehen und sich schon lange mit der Frage einer Ethik der kinematografischen Form beschäftigt hatte“ (Bergala 2006: 37). Es bedarf also einer breiten Kenntnis von Filmen und der Fähigkeit, diese sinnvoll miteinander in Verbindung zu bringen, um daraus Schlüsse ziehen und Urteile bilden zu können:

Kamerafahrten sind durchaus eine Frage der Moral, aber um die Moral einer Kamerafahrt zu erfassen, muss man schon sehr viele verschiedene Kamerafahrten gesehen und sich das geschaffen haben, was man Filmbildung nennt. (Bergala 2006: 39)

Der Cinephile sieht im Kino mit dem „Film selbst“ (Truffaut 1979: 12) immer auch die Wahl der Situationen, die Konstruktion der Intrige, den Dialog, das Spiel der Darsteller oder die Technik vor dem Hintergrund seiner Filmbildung. Es wäre jedoch ein Irrtum, so Bergala noch einmal,

---

<sup>3</sup> Gemeint ist Emanuelle Riva. Rivette benutzt in seinen Filmkritiken konsequent die Namen der Darsteller anstatt die der Figuren.

zu meinen, Rivette hätte die Verwerflichkeit dieses Films tatsächlich nur aus der Analyse der berühmigten Kamerafahrt in *KAPÒ* abgeleitet. So spielt sich das beim Zuschauer nie ab. Ich nehme an, er hat zunächst vor allem Ekel und Scham empfunden, einen Film anzuschauen, der das Grauen ästhetisiert. Die kritisierte Einstellung kam dann ‚wie gerufen‘ um eine Meinung, die sich schon im Lauf des Films gebildet hatte, auf den Punkt zu bringen. (Bergala 2006: 37)

Es stellt sich nun die Schwierigkeit, dass es nahezu unmöglich ist, die Seherfahrten der Cinephilen in kurzer Zeit nachzuholen oder zu vermitteln. Geschmacksbildung lässt sich nur schwer beschleunigen (vgl. Bergala 2006: 40).

In der Orientierung an den Texten aus den *Cahiers du cinéma*, in denen die Filmkritiker zu jeder Szene eines Films mindestens zwei bis drei Szenen aus anderen Filmen zum Vergleich heranzogen, habe ich in den vergangenen Jahren in Seminaren und Vorträgen einen motivorientierten Ansatz für die Filmanalyse erarbeitet. Dank der DVD ist es heute viel leichter, zwischen Filmen Beziehungen herzustellen, als wenn man Filme ausschließlich im Kino zu sehen bekommt.<sup>4</sup> Ich habe diesen Ansatz an anderen Stellen anhand der Rolle attraktiver Bilder und des Wetters im Film erörtert<sup>5</sup> und möchte hier am Beispiel des Schauplatzes (wahrscheinlich am ehesten das, was Rivette mit „Situationen“ beschreibt) die Reichweiten des motivorientierten Ansatzes erörtern.

Die Analyse von Schauplätzen kann intertextuell – derselbe Schauplatz in unterschiedlichen Filmen im Vergleich – oder kontextuell – unterschiedliche Schauplätze im selben Film im Vergleich – ausgerichtet werden. Im ersten Fall wird ein Schauplatz zum Suchmotiv (Telefonzelle, Ruderboot, Bahnhof, Aufzug, Schwimmbad, usw.), zu dem Szenen aus unterschiedlichen Filmen herangezogen werden. Für den zweiten Ansatz habe ich von Studenten sehr gute Arbeiten der Analyse von Schauplätzen in den Filmen *THE LAST KING OF SCOTLAND* und *PÜNKCHEN UND ANTON* (von Charlotte Link, 1999) bekommen. Das Bild- und Raumprogramm eines Films eröffnet sich schlüssig über eine schauplatzorientierte Analyse, und unweigerlich stellen sich neben 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.

Ich möchte mich hier auf die intertextuelle Variante beschränken und die weiteren Überlegungen an konkreten Beispielen erarbeiten. Hierfür habe ich die Schauplätze ‚Restaurant‘, ‚Zug‘ und ‚Aufzug‘ als Ausgangspunkt ausgewählt. Ich muss vorausschicken, dass meine Beispiele assoziativ und spontan gewählt sind. Wahrscheinlich fallen jedem Leser zahlreiche andere Beispiele ein. Auch sind meine Beschreibungen der Szenen und Deutungsvorschläge als exemplarische Denkrichtungen zu lesen, die sich aus einer motivorientierten Perspektive auf den Film ergeben.

---

<sup>4</sup> Und umso erstaunlicher erscheint im Rückblick die enorme Filmkenntnis der Cinephilen (vgl. hierzu den Aufsatz von Volker Wortmann in dieser Ausgabe: Wortmann 2009).

<sup>5</sup> Frisch (2009a) und (2009b).

## Motivorientierte Filmanalyse am Beispiel Schauplatz

Zur allgemeinen Voraussetzung: Ein Film zeigt und bespielt einen Ort so, wie er ihn braucht, sei es hinsichtlich der Handlungsgestaltung, der Figurenzeichnung, der Bild- und Rhythmusgestaltung und anderer bildgebenden Aspekte. Ein Film rekurriert dabei auf innerfilmische und außerfilmische Kontexte. Viele Schauplätze sind aus unserer Alltagserfahrung mit einem Erwartungs- oder Erfahrungspotenzial ausgestattet, dazu kommen Seherfahrungen aus anderen Filmen und schließlich Bildtraditionen aus populärer Kultur sowie anderen Künsten. Auf all diese Kontexte und Intertexte reagiert jeder Film oder vielmehr jeder Filmemacher affirmativ oder kontrastiv und zwar bewusst sowie unbewusst.<sup>6</sup>

### Restaurant

Für die Analyse werden Filmausschnitte aus völlig unterschiedlichen Filmen herangezogen, in denen eine Szene in einem Restaurant gezeigt wird: LES BONNES FEMMES von Claude Chabrol (1960), LEAVING LAS VEGAS von Mike Figgis (1995), POUSSIÈRE D'ANGE von Edouard Niermans (1987), IDIOTERNE von Lars von Trier (1998) und LE CHARME DISCRET DE LA BOURGEOISIE von Luis Buñuel (1972).

#### LES BONNES FEMMES

Die Szene wird mit einer Nahaufnahme von einer Kaffeemaschine eröffnet, danach sehen wir die Drehtür, durch die drei der Protagonistinnen in das Restaurant hereinkommen. Die Kamera verfolgt die drei zu ihrem Tisch, ihr Weg führt vorbei an einer Kollegin, die mit ihrem Verlobten, wie sich später zeigt, auf dessen Eltern wartet. Wir bekommen auf diese Art den ganzen Raum gezeigt und hören typische Restaurantgeräusche. Es ist ein alltägliches französisches Restaurant in Paris. Eine ganze Reihe von Eigenschaften eines Restaurants wird in dieser Szene entfaltet: Das Restaurant ist ein öffentlich zugänglicher Raum. Jeder kann dort jederzeit – innerhalb der Öffnungszeiten – hineingehen. Die Menschen im Restaurant werden in der Regel nicht zu einer großen Gruppe verbunden, sondern der Raum ist parzelliert in Tische, die relativ intime Einheiten bilden. Diese Einheiten werden im Wesentlichen konstituiert durch Konventionen, etwa die, dass man sich in der Regel kommunikativ auf die Gruppe am eigenen Tisch beschränkt. Das alles erzählt der Film, beziehungsweise er führt es vor. Die Mädchen am Nachbartisch bekommen die Vorstellung ihrer Freundin bei den künftigen Schwiegereltern natürlich mit und rahmen die Situation so auf besondere Weise. Sie interagieren aber praktisch nicht mit dem Nachbartisch, abgesehen davon, dass Bernadette Lafont ein wenig lauscht. Ein Mann mit Schnurrbart dagegen, der alleine an einem Tisch sitzt, schaut immer wieder zu den Mädchen herüber und durchbricht die Konvention der intimen Tischeinheiten und nutzt die räum-

---

<sup>6</sup> Die autororientierte Perspektive darf nicht in eine Rückfrage an den Autor gewendet werden, in denen bewusste von unbewussten Prozessen unterschieden werden. Der Autor als Person ist gar nicht relevant, nur als Konvergenzpunkt.

lich-physisch gegebene Beschaffenheit des Restaurants. Indem er in die Tischgemeinschaft der Mädchen mit seinem Blick eindringt, und zwar so sehr, dass die Mädchen es bemerken und sich darüber unterhalten, wird der Zuschauer zusätzlich zur Gestaltung der Montage auf den Mann aufmerksam gemacht und es entsteht eine bestimmte dramaturgische Dichte, die dazu führt, dass der Mann hier aus vorangegangenen Szenen wiedererkannt oder auf ihn in einer späteren Szene zurückgegriffen werden kann (was auch geschieht).

Ein weiterer dramaturgischer Aspekt der Restaurantszene in *LES BONNES FEMMES* ist der, dass ein Treffen im Restaurant zwar eine private und relativ intime Atmosphäre entfalten kann, diese jedoch verschieden ist von der Intimsphäre etwa einer Privatwohnung. Das kann für einen Film wichtig sein hinsichtlich der Figurenzeichnung und der Dramaturgie in Bezug auf die Frage, wie nahe sich die Figuren sind oder wie nah sie sich kommen können. In *LES BONNES FEMMES* wird das Restaurant etwa als ein neutraler Boden für unterschiedliche Gelegenheiten gezeigt: Kolleginnen essen gemeinsam, künftige Schwiegereltern und Schwiegertöchter lernen sich kennen. Insofern stellt die Szene in vieler Hinsicht Beziehungen zu lebensweltlichen Aspekten her.

#### **LEAVING LAS VEGAS**

In die Szene im Restaurant wird mit einem Song von Sting aus der vorangegangenen Einstellung übergeleitet. Die Protagonisten werden fast nur in Nahaufnahmen in alternierender Montage gezeigt. Nur wenige Male sieht man beide zugleich am Tisch. Im Hintergrund sind ab und zu unscharf Bewegungen von Leuten zu sehen. Insgesamt ist die Beleuchtung dämmerig. Hinter Nicholas Cage befindet sich fast bildfüllend ein großes Aquarium. *LEAVING LAS VEGAS* spielt fast ausschließlich die relative Intimität im Restaurant aus. In der Szene wird der intime Charakter des einzelnen Tisches hervorgehoben, um der Verabredung des Paares Intensität zu verleihen. Fast nur über die Tonebene wird der Ort Restaurant vermittelt. Im Dialog wird sogar mit dem Eindruck gespielt, als sei man gar nicht im Restaurant, wenn sie sich erkundigt, ob das Essen nicht gut sei. Im Vergleich ist in *LES BONNES FEMMES* viel mehr von dem Restaurant zu sehen, wodurch eine stärkere Beziehung zur äußeren Alltagswirklichkeit erzeugt wird. Die Szene in *LEAVING LAS VEGAS* ist konzentriert auf den Tisch mit den beiden Protagonisten, es gibt nur etwas Bewegung im Hintergrund, ein Aquarium, Musik und Geräusche. Insgesamt sind dies alles eher Signale, die die Szene *lokalisieren*, als dass das Restaurant *zeigt* würde. Die Charakterisierung des Raumes und des Restaurants ist so nebensächlich inszeniert, dass es fast schon auffällt. Durchaus plausibel wäre in einer Stadt wie Las Vegas, besonders attraktive oder originelle Inneneinrichtungen zu zeigen, und zwar wäre es so plausibel, dass es den Anschein hat, dass eine Kulissenshow regelrecht vermieden wird. Das Restaurant ist hier nur Stimmungsraum und Rahmen mit einem bestimmten Handlungspotenzial, das dazu dient, die Begegnung zweier Menschen in einer bestimmten Weise zu erzählen. Essen macht die Situation stabil, weil es einen stark codierten Handlungsrahmen liefert. Das Essen selbst wird hier zur Charakterisierung der Beziehung der Figuren genutzt. Ein Teil des Dialogs

vermittelt über das Essen die Beziehungsentwicklung: Das versalzene Essen rechtfertigt das Trinken, ist aber auch Metapher für Verliebtsein. Die intime Situation zwischen beiden bleibt durch das Restaurant innerhalb bestimmter Grenzen, die bei einer Einladung zu Hause nicht gegeben gewesen wären. Hier muss sich keiner um irgendetwas kümmern, aufstehen oder herumlaufen. Keiner ist für die Situation verantwortlicher als der andere, wie es bei einem der beiden zu Hause wäre. Zudem sind der Entwicklung der Nähe zwischen den Figuren im Restaurant Grenzen gesetzt.

### **POUSSIÈRE D'ANGE**

In *POUSSIÈRE D'ANGE* haben wir alle Aspekte aus unseren vorherigen Beispielen noch einmal, jedoch anders aufgebaut. Der Protagonist, gespielt von Bernard Giraudeau, läuft von der Eingangstür eines offensichtlich gehobeneren Restaurants ein wenig geduckt, aber zielstrebig, zu einem ziemlich zentral im Saal positionierten Tisch, wo ihn eine Frau, gespielt von Fanny Cottençon, erwartet, er trinkt sichtlich zu viel, es entspannt sich ein Gespräch, in dem deutlich wird, dass sie ihn verlassen hat, und er versucht herauszufinden, ob sie einen neuen Liebhaber hat, indem er den harmlos Interessierten spielt. Als sie es schließlich eingesteht, rastet er völlig aus, wirft den Tisch um und stürzt sich auf Fanny Cottençon. Kellner eilen herbei und halten ihn fest und sie flieht aus dem Raum. In dieser Szene bekommen wir zuerst das ganze Restaurant gezeigt, wie in *LES BONNES FEMMES*. Am Tisch jedoch konzentriert sich die Szene auf die beiden Figuren, wenn auch zunächst etwas mehr aus dem Raum im Hintergrund zu erkennen ist als in *LEAVING LAS VEGAS*. Je intensiver sein Forschen wird, umso näher wird der Bildausschnitt. Insgesamt wird in der Szene eine gewisse Fallhöhe aufgebaut, um die Hauptfigur zu charakterisieren und zugleich einen ‚Knalleffekt‘ im Film zu erzeugen. Dass das Restaurant einer gehobenen Kategorie zugehört, verstärkt zum einen den Knalleffekt, zum zweiten ist für eine beiläufige Zeichnung der Figuren die gehobene Kategorie des Restaurants gut geeignet: Sie scheinen beide einen solchen Ort gewohnheitsmäßig zu besuchen, zugleich lässt er sich von der Szenerie nicht abhalten, derart auszurasen. So wird seine Verzweiflung erzählt, sein Charakter und seine Situation. Der plötzliche Aufriss der Kameraperspektive in die Vogelperspektive, die den ganzen Raum, durch den das Mobiliar fliegt, von oben zeigt, reißt die Szene aus ihrer Intimität und folgerichtig wird sofort Ordnungspersonal aktiv, das dafür sorgt, dass der Schauplatz ein Restaurant bleibt und sich nicht in einen Kampfplatz verwandelt. In der Anschlusszene ist Bernard Giraudeau dann in einer Eckkneipe zu sehen. Dieser Anschluss kann auf der Grundlage des vorher gezeigten Restaurants zusätzlich wie eine Strafversetzung oder Rückstufung in eine niederklassigere Gastronomie gelesen werden: Hier ist einer aus seiner Rolle gefallen. Dass der Schauplatz Restaurant für die Szene gut gewählt ist, zeigt sich, wenn man Alternativschauplätze zum Vergleich erwägt: Zu Hause wäre der Gewaltausbruch des Mannes bedrohlich geworden, da niemand zu Hilfe eilen könnte, beziehungsweise wäre der dramaturgische Aufwand für ein Ende der Sequenz größer gewesen.

### IDIOTERNE und LE CHARME DISCRET DE LA BOURGEOISIE

Viel direkter mit den Konventionen eines Restaurantbesuchs selbst arbeiten die Filme IDIOTERNE und LE CHARME DISCRET DE LA BOURGEOISIE.

In der Eingangsszene in IDIOTERNE tritt stark in den Vordergrund, dass das Restaurant ein in hohem Maße codierter Ort ist, der von den Leuten, die diesen Ort betreten, bestimmte Kompetenzen verlangt. Man nimmt seinen Platz ein, man läuft nicht herum, man hält Abstand zu den anderen Tischen, zu fremden Tellern sowieso, und auch das Verhältnis zum Personal ist geregelt. Der Film IDIOTERNE legt diese Regeln dadurch offen, dass er zwei absolut ortsinkompetente Akteure einbaut, die diese Regeln nahezu alle brechen und damit zum Thema machen. Die Szene hat darin eine gewisse Nähe zum Slapstick, etwa zur Restaurantszene in CITY LIGHTS, in der Chaplin als hochtrunkener Tramp – also als doppelter Kontrast – mit verschiedenen Aspekten im Ablauf eines Abenddiners in einem gehobenen Restaurant konfrontiert wird, dort allerdings mit dem vorrangigen Ziel der Gagproduktion. Den Verfahrensweisen des Slapstick ähnlich funktioniert die Konfrontation der ortsinkompetenten ‚Idioten‘ mit dem Restaurant, durch die der Ort Restaurant in seinen ihn konstituierenden Grenzen ausgelotet wird. Es ist wie eine ausschließlich verfahrenende Analyse des Ortes. Dramaturgisch gesehen schafft eine derartige Anlage einer Szene – Konfrontation eines Ortes mit ortsinkompetenten Figuren – Konfliktpotenzial, das Handlung ermöglicht oder notwendig macht. Genau genommen ist der ganze Film nach diesem Prinzip aufgebaut: Die ‚Idioten‘ konfrontieren verschiedene Schauplätze mit deren Konventionen und Grenzen.

Obwohl ganz ähnlich konstruiert wie IDIOTERNE, geht LE CHARME DISCRET DE LA BOURGEOISIE das Problem aus der entgegengesetzten Richtung an. In dem Film von Luis Buñuel werden ebenfalls die Elemente des Restaurants und des Essengehens einer Analyse unterzogen, jedoch bekommen wir eine Gesellschaft gezeigt, die mit allen Aspekten des Besuchs eines gehobenen Restaurants hochkompetent umzugehen weiß, das gilt ebenso für das Personal wie auch für die Gäste. Begrüßung, Platzwahl, Entledigung der Mäntel, Kartenstudium, die Wahl der Speisen und der Getränke, die Bestellung sowie die Kommentare – alle zeichnen sich als *schauplatzkompetente* Akteure aus. Wurden in den vorangegangenen Beispielen vor allem Handlungsmomente ausgelöst oder für die Handlung relevante Situationen erzeugt, so tritt in LE CHARME DISCRET DE LA BOURGEOISIE die Handlung eigenartig auf der Stelle durch eine schauplatzaffirmative Ausrichtung des Geschehens. Das Verhalten der Figuren läuft nicht auf eine Konfrontation von Schauplatz und Handlung hinaus. Der Restaurantbesuch wird zur zentralen Handlung und das Restaurant ist nicht Raum mit spezifischem Potenzial für eine inhaltlich über den Restaurantbesuch hinausgehende Szene. Dabei verlagert sich die gesamte Perspektive des Films: Virtuos wird hier gezeigt, dass ‚Essengehen‘ ein spezifisches kulturelles Wissen, eine Kulturtechnik verlangt, über die sich hier eine bestimmte kulturelle Gruppe definiert, und diese Gruppe setzt sich über Aufführung und Auspielen dieser Techniken genussvoll in Szene und ins

Daseinsrecht. Die Sequenz endet konsequenterweise in einem Konflikt, der nicht über die Figuren läuft. Der Film konfrontiert vielmehr zwei Schauplätze miteinander: ein Restaurant und eine Leichenhalle. Die Auflösung der Szene erfolgt aus der Kollision der Verhaltenskonventionen, die die beiden Orte jeweils erfordern. Weil es sich in Buñuels Film um ein in bestimmter Weise hochkompetentes Figurenpersonal handelt, das nie mit sich in Konflikt oder in Zweifel über die eigenen Kompetenzen gerät, verlassen sie den Ort – ohne gegessen zu haben. Auch hier können wir wie in *IDIOTERNE* die Szene auf den ganzen Film beziehen. Immer wieder versucht die hier vorgestellte Gruppe, sich zum Essen zu verabreden und immer wieder scheitert das Essen durch eine Verschiebung eines Parameters, die die Contenance und das Beharrungsvermögen des bourgeoisen Habitus auf die Probe stellt, diese jedoch nie in eine fundamentale Krise bringen kann.

Wir haben in unseren Beispielen bislang nur Szenen, die im Speiseraum eines Restaurants spielen, betrachtet. Doch neben dem Gastraum hält das Restaurant noch weitere Teilräume bereit, die jeweils zu einem eigenen Schauplatz werden können: die Küche, der Flur, ein eventueller Außenbereich, die Toilette. Um also dem Verdacht vorzubeugen, das Restaurant sei ein besonders filmaffiner Ort, möchte ich nun den ‚Schauplatz‘ wechseln.

## **Zug**

Ich möchte diesmal schon vor der ersten Beispielszene grob umreißen, was der Schauplatz Zug allgemein bereithält: ein röhrenförmiger Raum, in dem man sich frei, jedoch nur in zwei Richtungen bewegen kann. Der Bildrahmen ist einigermaßen festgelegt, es sind meist enge Bilder, die auf den Gängen stark in die Tiefe gehen, im Abteil eher flach gestaltet sind. Bilder der Weite sind im Zug umständlicher zu erzeugen. Dieser Raum, der Zug selbst, ist in Bewegung, auf Schienen, die seinen Weg vorbestimmen. Außerdem überwindet er große Distanzen. Ein Bild von Weite und Landschaft bekommt eine Szene die im Zug spielt nur, wenn die Kamera aus dem Fenster blickt oder wenn man den ganzen Zug in der Totalen zeigt. Der Innenraum, der ziemlich komfortabel ausgestattet sein kann, ist unübersichtlich und ausgesprochen kleinteilig in Abteile und Sitze unterteilt. Der Zugang ist nicht voraussetzungslos: Man benötigt eine Fahrkarte, um mitfahren zu dürfen. Zusteigen kann man nur, wenn der Zug hält. Wie im Restaurant treffen unterschiedliche Menschen aufeinander, jedoch werden sie im Zug in große physische Nähe gebracht. Das daraus resultierende hohe Kommunikationspotenzial bleibt in der alltäglichen Lebenswelt meist unentfaltet. Es ist daher plausibel, dass Menschen im selben Abteil während einer ganzen Reise kein einziges Wort miteinander wechseln. Zugleich aber ist es plausibel – und zwar viel plausibler als im Restaurant –, dass Fremde im Zug miteinander ins Gespräch kommen, und es ist darüber hinaus auch noch plausibel, dass die kurzen Gespräche sehr persönlich werden (und Folgen haben können). Neben Gesprächen sind die unterschiedlichsten Tätigkeiten im Zug möglich, denn die Figuren haben – anders als im Restaurant – keine durch den Schauplatz bestimmte Tätigkeit. Der Personenkreis teilt sich prinzipiell wie auch im Restaurant in zwei Gruppen: Dienstleistende und Dienstleistungsnehmer. Wenn der Zug fährt,

ist der Raum verschlossen, es kann niemand herein und niemand hinaus, und so werden die Personen im Zug möglicherweise temporär zu einer Gemeinschaft (etwa durch Bedrohung von außen).

Wir wählen folgende Filme: NORTH BY NORTHWEST, THE GENERAL, NARROW MARGIN.

### **NORTH BY NORTHWEST**

Unser Beispiel spielt im Zugrestaurant. Die beiden Schauplätze Zug und Restaurant sind hier kombiniert und der Film nutzt die Möglichkeiten des kombinierten Schauplatzes geschickt. Das Zugrestaurant kann wie ein normales Restaurant betreten oder verlassen werden, mit dem Unterschied, dass man sich davor bereits und danach immer noch im Zug befindet. Ein fahrender Zug kann den Figurenkreis einschränken. Eine Person, die im Zugrestaurant eine wichtige Rolle spielt, im weiteren Verlauf einer längeren Handlung in einem Zug aber nicht mehr auftritt, kann eventuell eine Lücke entstehen lassen, da sie noch ‚im Spiel‘ sein muss, also zum Handlungsraum gehört, solange der Zug fährt. Umgekehrt kann niemand, der sich nicht bereits im Zug befindet, in das Restaurant kommen.

Der Protagonist Roger Thornhill hat keine Fahrkarte und gehört somit nicht zu der vorgesehenen zweigliedrigen Ordnung im Zug (was insofern raffiniert konstruiert ist, als somit sein grundsätzliches Problem im ganzen Film zum Ausdruck kommt, das darin besteht, in irgendeiner Weise immer der jeweiligen Ordnung nicht zuzugehören). Er wird von der Polizei gesucht und ist vor ihr im fahrenden Zug sicher. Aber die Polizei ist in der Lage, den Zug außerplanmäßig zu stoppen – eine Kompetenz, zu der nicht jede Figur in der Lage wäre. In einem Zugrestaurant ist es plausibler als in einem normalen Restaurant, dass sich fremde Menschen an einen Tisch setzen und ein Gespräch beginnen. Es ist auch plausibel, dass sie sich einander nicht vorstellen. Ohne Fahrkarte ist Thornhill zwar vor dem Kontrolleur auf der Flucht, zugleich aber ist er in der Not, kein Abteil für die Nacht zu haben. Das ist für Eve Kendall die Gelegenheit, Thornhill in ihrem Abteil zu verstecken, wo sie die Nacht miteinander verbringen. Viele Motive des Films werden hier geschickt verbunden: die Verfolgung Thornhills, die fehlende Fahrkarte, das Kennenlernen, und die gemeinsame Weiterreise. Wie geschickt das hier erzählt ist, wird deutlich, wenn wir uns vorstellen, wie aufwändig es gewesen wäre, den gleichen Verlauf der Begegnung in einem normalen Restaurant und einem Hotel zu erzählen. Was würde beide zueinander zwingen, was würde beide beieinander halten? Bei Eve Kendall ist es ein Auftrag vom Geheimdienst, der noch während der Zugfahrt dem Zuschauer angedeutet wird. Thornhill könnte oder müsste über das Verhalten der Frau skeptisch werden, befände er sich nicht durch seine Notlage in einer Art Stresssituation, in der ihm Eve Kendall als Rettung erscheint.

Noch etwas zeigt der Film: Der Zug hat eine bestimmte ständige Geräuschkulisse und eine spezifische Ikonografie: Man sieht die Welt, durch die der Zug sich bewegt, im Fenster. Anders gesagt: Der Film kann ständig das Hintergrundbild seiner Szene verändern und damit potenziell auf die Stimmung Einfluss nehmen. Noch etwas wird uns gezeigt: Der

Zug besteht aus vielen unterschiedlichen Räumen: Gänge, Abteile, Toiletten, Waschräume, Restaurants u. a. – Hitchcocks Film nutzt sie nahezu alle.

### **THE GENERAL**

Der Film *THE GENERAL* von Buster Keaton arbeitet mit dem Zug vor allem auf den Schienen, nicht so sehr in seinem Innenraum. Dabei entfaltet er nahezu alle Möglichkeiten und Variationen der Gegebenheiten einer Lok auf Schienen: dass er nicht ausweichen kann, dass Weichenstellungen seine Richtung ändern, dass Öl sein Fahrverhalten verändert, dass die Schienen blockiert oder sabotiert werden können, usw.

Weitere Aspekte des Zuges, die für den Film Handlungspotenzial entfalten, sind, dass der Weg den ein Zug nimmt vorgezeichnet ist und daher leicht nachzuzeichnen ist im Raum. Für Verfolgungen und feindliche Handlungen kann dieser Aspekt eine wichtige Funktion bekommen, denn Strecke und Ankunftsort sind leicht zu erkennen, Abfahrts- und Ankunftszeit sind festgelegt und angekündigt. Damit kann Spannungspotenzial geschaffen werden: durch Zeitdruck oder durch eine unausweichliche Bedrohung, etwa wenn Feinde am Bahnhof warten (*HIGH NOON* oder *C'ERA UNA VOLTA IL WEST*).

Schließlich hat der Zug auch eine Außenseite und ein Dach. Eine Totale als Bild vom fahrenden Zug kann für attraktive Bilder der Weite sorgen, die in Kontrast zur Enge des Inneren der Waggons gesetzt werden. Auf die Außenseite des Zuges kann sich aber auch die Handlung verlagern. Eine Verfolgungsjagd über das Dach eines Zuges wie in *NARROW MARGIN* (1990) kann als action- und rhythmusgestaltende Szene in einem Film eine Rolle spielen. Der Schauplatz ändert sich völlig. Der Aufenthalt und die Verfolgung auf der Außenseite eines fahrenden Zuges unterscheidet nicht mehr verschiedene Räume innerhalb des Zuges, sondern nur noch den Zug und seine Umgebung, die an sich harmlos ist, durch die Zugsbewegung aber tödlich wirken kann. Nun ist in einigen Teilen nicht mehr der Zug Schauplatz, sondern die ganze Landschaft, durch die der Zug fährt.

### **Aufzug**

Eine gewisse Nähe zum Zug findet sich beim Aufzug, zugleich ist er in vielen Punkten unterschieden: Er hat einen Außen- und einen Innenraum. Die Kabine selbst ist meist eng und übersichtlich. Der Aufzug fährt, wenn er von den Passagieren bedient wird, was mittels Knöpfen von außen und von innen aus möglich ist. In jedem Stockwerk gibt es in der Regel eine Tür, über die der Aufzug bestiegen oder verlassen werden kann (in *BEING JOHN MALKOVIC* gibt es ein halbes Stockwerk, das unkonventionell angesteuert werden muss). Es gibt kein dienstleistendes Personal (mehr), das den Aufzug steuert oder für Ordnung sorgt. Es gibt ganze Plotgestaltungen, die auf die Führerlosigkeit des Aufzugs aufbauen (etwa der Horrorfilm *DE LIFT* oder Filme, in denen der Aufzug steckenbleibt). Passagiere eines Aufzugs befinden sich meist in einer Art Wartehaltung, da die Zeit während des Aufenthalts im Aufzug zu kurz ist, um eine eigene Tätigkeit zu beginnen. Sie sind

eher passiv. Sind sie zu mehreren, sind sie sich physisch sehr nah, was dazu führen kann, dass einander fremde Personen vor allem mit Wahrung der Distanz beschäftigt sind.

### **MIRAGE**

Der Protagonist (Gregory Peck) betritt einen Aufzug, eine Frauenstimme fordert ihn auf, das Stockwerk zu wählen. Ein zweiter Mann eilt ihm nach und bittet Peck, ihn mitzunehmen, worauf Peck die Tür des Fahrstuhls aufhält. Der zweite Mann blickt auf die Fahrstuhlknöpfe und sagt: „In den siebten“, Peck erwidert, die habe er bereits gedrückt. Dann stehen beide nebeneinander in der Fahrstuhlkabine und Pecks Mitfahrer spricht ihn plaudernd über die neumodischen Aufzüge ohne Fahrstuhlführer an. Als beide gemeinsam aussteigen, macht der Fremde einen Witz und fragt die automatische Stimme, ob sie später noch Zeit habe. Peck wendet sich seiner Wohnungstür zu, da verändert sich die Situation plötzlich dadurch, dass der Mann einen Revolver aus der Tasche zieht und Peck zwingt, ihn mit in die Wohnung zu lassen.

In der Szene nutzt der Film den Aufzug, um mehrere dramaturgische Fäden zu lösen. Der Verfolger muss, ohne dabei Verdacht zu erregen, herausfinden, wo Peck wohnt. Im Aufzug sieht er das gewählte Stockwerk. Er kann ihn ‚verfolgen‘, indem er einfach mitfährt. Zudem kann er Vertrauen gewinnen, denn es ist ganz natürlich, sich im Aufzug kurz zu unterhalten. Im Dialog wird darauf angespielt, dass Aufzüge (seit kurzem offenbar) keine Führer mehr haben. Oben angekommen kann er den Protagonisten – und den Zuschauer im Kino – mit seinem Überfall überraschen.

### **Weitere Spielarten mit Aufzügen**

Ein Spiel mit der Steuerung des Aufzugs enthält eine Szene in *THREE DAYS OF THE CONDOR*. Durch einen Kinderstreich wurde der Aufzug ‚vorprogrammiert‘, in jedem Stockwerk zu halten. Scheinbar sinnlos öffnet und schließt nun der Aufzug Stockwerk für Stockwerk seine Türen. Doch für den Film ist diese Retardierung von Bedeutung, denn sie erhöht die Spannung: Die beiden Passagiere sind Antagonisten. Der eine ist damit beauftragt, den anderen zu töten. Da er als Profi keine Zeugen haben darf, wird der Killer durch die Begegnung im Aufzug in Schach gehalten, denn jedes Stockwerk kann einen plötzlichen Zeugen in die Szene bringen. Ganz ähnlich ist eine Aufzugsszene in *NORTH BY NORTHWEST* angelegt. Hier sind die möglichen Zeugen allerdings schon alle da: In einem überfüllten Aufzug spricht Tornhills Mutter ganz offen die Killer darauf an, dass sie ihren Sohn umbringen wollen.

Ganz anders spielt der Film *THE ERRAND BOY* von Jerry Lewis mit der Nähe, die in Aufzügen unter fremden Menschen entsteht. Die Menschenmenge, die völlig unvermittelt in den Aufzug stürmt, gehorcht nicht den Regeln außerfilmischer Alltagsplausibilitäten, sondern nur den Gesetzen der Gagkonstruktion. Eingepfercht zwischen zwei Männern entfaltet Jerry Lewis eine ganze Bandbreite von Variationen zu diesem Thema.

Noch einmal anders kommt ein Aufzug zum Einsatz in meinem letzten Beispiel: In einer Art Prolog zur eigentlichen Geschichte des Films *SPEED* spielt ein Aufzug eine Rolle, der mit einer Bombe beschädigt wird. Deutlich wird die schützende Innenwelt der Aufzugskabine und deren Außenwelt, der Aufzugschacht, kontrastiert: eine blaue, kalte Röhre mit einem unwirtlichem Wald aus Stahlträgern, Stahlseilen und Beton, von denen die Insassen des mit warmem Licht gezeichneten Aufzugsinneren nichts ahnen, die plötzlich in ihrer Kabine in die Tiefe rasen. Der eigentliche Film spielt dann aber in einem Bus, der durch den dramaturgischen Kniff einer Bombe, die so programmiert ist, dass sie bei Unterschreiten einer bestimmten Geschwindigkeit explodiert, gezwungen ist, mit hoher Geschwindigkeit durch die Stadt zu rasen. Vom Prolog her drängt sich ein Bildvergleich auf: Der Film *SPEED* verwandelt einen Linienbus in einen abstürzenden Aufzug. Statt durch einen Schacht stürzt der Bus durch eine ganze Stadt.

### Elemente eines Fazits

Die Erzählweise eines Ortes und die Etablierung eines Möglichkeitsraums für die Handlung stellt im Zusammenhang mit dem Schauplatz unweigerlich Fragen der Redlichkeit an die Macher eines Films. Es geht um Weisen der Weltgestaltung, der Plausibilisierung von Vorgängen und um den Umgang mit Figuren und Zuschauern im Film.<sup>7</sup> Wichtig sind bei der schauplatzorientierten Analyse die Fragen: Wie wird der Ort erzählt und gekennzeichnet? Welche Aspekte eines Orts nutzt der Film für seine Szene und welche spielen keine Rolle: in Bezug auf Handlungen, Bilder, Stimmung? Woran schließt die Szene an, welche Anschlussmöglichkeiten eröffnet sie? Was für ein Ort entsteht? Ein Film setzt nicht einfach seine Handlung in einen fertigen Ort, sondern der Ort entfaltet sich und entsteht mit und durch die Handlung. Wenn wir ein Haus sehen und danach direkt einen Umschnitt in eine Wohnung, hat dieses Haus dann ein Treppenhaus? Wenn wir ein Abteil in einem Zug sehen und kein anderes, hat dann der Zug mehr als ein Abteil? Oder eine Stadt wie New York als Handlungsraum: einmal in einem Film von Woody Allen, in der *DIE HARD*-Tetralogie oder in einem Film von Jim Jarmusch. Jedes Mal haben wir die gleiche Referenzgröße, aber in völlig unterschiedlicher Formulierung. Gibt es im New York von Jim Jarmusch das Empire State Building? Gibt es im Paris von Jean-Pierre Jeunet dieselben Gebäude wie in den Filmen der *Nouvelle Vague* oder in denen von Marcel Carné oder René Clair?

Jean-Paul Sartre unterscheidet in seiner Abhandlung über das Imaginäre Wahrnehmungsorte von Vorstellungsorten (vgl. Sartre 1994). Er schreibt (in Bezug auf Literatur):

---

<sup>7</sup> Der Film *NORTH BY NORTHWEST* z. B. kommt für einen Moment in der Zugszene scheinbar sehr an den Rand des Plausiblen, wenn er Thornhill und eine fremde Frau so leicht mal eben ins Bett zusammenführt. Doch setzt er die eine Figur, den Mann, massiv unter Druck durch Kontrolleure und Polizei, so dass er sich es nicht leisten kann skeptisch zu werden, und der anderen, der Frau, schiebt er einen offiziellen Auftrag unter, ihn zu verführen. So verschachteln und verschieben sich die Motivationen der Figuren und entgehen dem Verdacht, vordergründig konstruiert zu sein.

Lesen heißt, *an (sur)* den Zeichen den Kontakt mit der irrealen Welt realisieren. In dieser Welt gibt es Pflanzen, Tiere, Felder, Städte, Menschen: zunächst diejenigen, von denen die Rede ist, und dann eine Menge andere, die nicht genannt werden, die aber im Hintergrund sind und die Dichte dieser Welt ausmachen. (ebd.: 108)

Zur Veranschaulichung zieht er die literarische Schilderung eines Fests heran, auf dem drei Personen eine Rolle spielen und alle anderen Eingeladenen nicht genannt werden. Dennoch sind diese Leute alle da und gehören zu der Szene. Eine Differenzierung zwischen Wahrnehmungsorten und Vorstellungsorten leitet Sartre schließlich ab aus der Erörterung einer Überlegung von Alain, in der dieser schreibt, da es nicht möglich sei, in der Vorstellung vom Pantheon dessen Säulen im Giebel zu zählen, hätten Vorstellungsorte nichts mit dem Sehen zu tun. Sartre rettet den visuellen Charakter des Vorstellungsbildes indem er entgegnet, das Pantheon könne einem vorstellenden Bewusstsein nicht auf dieselbe Art erscheinen wie einem wahrnehmenden Bewusstsein. In der Vorstellung setzen sich nicht Teile zu einem Ganzen zusammen, sondern „als Affektivität gibt sich das Objekt als ein undifferenziertes Ganzes“ (ebd.: 145). Meine These wäre nun: Im Film befinden sich die Dinge eher im vorstellenden Bewusstsein. Die Säulen des Pantheons in einem Filmbild vom Pantheon kann man im Allgemeinen auch nicht zählen (es sei denn das Zählen der Säulen wird zum Filmgegenstand). Eigenartigerweise sind wir beim Film mit dem Paradoxon konfrontiert, dass, um in der sartreschen Unterscheidung zu bleiben, wahrnehmendes Bewusstsein mit dem vorstellenden Bewusstsein konvergiert. Orte und Motive im Film, so scheint es, sind nicht so sehr Orte und Schauplätze aus der Alltagswelt. Sie sehen so aus und sind an ihnen orientiert, aber sie gehören einer anderen Ordnung an und gemäß dieser treten sie vor unsere Wahrnehmung. Wenn eine Szene eines Films in einem Restaurant spielt, dann spielt sie genau genommen nicht in einem Restaurant, sondern an einem Ort, der Handlungsweisen, Stimmungen, Erscheinungsformen und Handlungsmöglichkeiten generieren oder plausibel motivieren kann, die aus unserer Alltagsrealität mit einem Restaurant verbunden oder an dieses rückgebunden werden können. Es ist aber kein Restaurant (wir können darin ebenso wenig essen, wie im Vorstellungsbild vom Pantheon dessen Säulen zählen), sondern in erster Linie ein Ort, der dem Film 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.

Was hier für Schauplätze entwickelt wurde, lässt sich auf andere Motive ausweiten. Unter gewissen Voraussetzungen scheint es sinnvoll zu sein, den Motivbegriff über Gegenstände hinaus zu erweitern und sozusagen technische Motive wie Kamerabewegungen, Schärfelagerungen usw. mit einzubeziehen (was an anderer Stelle ausführlich zu erörtern sein wird). Aus einer solchen Perspektive wird nun nachvollziehbar, wie Rivette ausgehend von der Kamerafahrt in *KAPÒ* kategoriale filmtheoretische Unterscheidungen heranzieht wie „Form und Inhalt“, „Realismus und Märchenhaftigkeit“, „Drehbuch und *misenscène*“ usw. (Rivette 1989: 148). Vor dem Hintergrund des hier Dargelegten können und müssen

möglicherweise ganze Diskursformationen der Filmwissenschaften neu formuliert und ausgerichtet werden. Grundsätzlich zur Debatte stehen in einer motivorientierten Filmanalyse Begriffe und Konzepte wie Diegese, Realismus, Stereotypen, Genre, Gender, Autoren usw.<sup>8</sup> Schließlich weisen Motive immer über die Filme, in denen sie auftauchen, hinaus, in dem Sinne, in dem Hans Belting von Bildern als „Nomaden der Medien“ (Belting 2005: 214) schreibt. Bilder, die wir in Filmen sehen, rühren aus anderen Filmen her, aber auch aus Zusammenhängen und Traditionen, die außerhalb des Kinos liegen. Sie verweisen in unterschiedliche Regionen des Imaginären und des Visuellen. Bei der Analyse geht es daher darum, die Motivketten auch über die Filme hinaus in Bereiche der bildenden Kunst, der visuellen Kommunikation, der Populärkultur oder der Literatur auszuweiten.<sup>9</sup>

\*\*\*

### Über den Autor

Dr. Simon Frisch, geboren 1969 in Erlangen. Studium der Bildenden Kunst in Freiburg und Barcelona und der Kulturpädagogik an der Universität Hildesheim, lehrt dort Filmwissenschaften. Promotion: *Mythos Nouvelle Vague* (Marburg: Schüren, 2007). Tätig als Filmforscher, Künstler, Ausstellungsmacher. Mitbegründer der Online-Zeitschrift *Rabbit Eye*.

### Filme

BEING JOHN MALKOVIC (USA 1999, Spike Jonze)

BLONDE VENUS (USA 1931, Josef von Sternberg)

C'ERA UNA VOLTA IL WEST (SPIEL MIR DAS LIED VOM TOD, Italien/USA 1968, Sergio Leone)

CITY LIGHTS (LICHTER DER GROßSTADT, USA 1931, Charles Chaplin)

DE LIFT (FAHRSTUHL DES GRAUENS, Niederlande 1983, Dick Maas)

---

<sup>8</sup> Der Begriff der Diegese dynamisiert sich insofern, als nahezu alle Anteile der für die Figuren wahrnehmbaren Welt immer auch zu Ebenen gehören, die stimmungsbildend, kommentierend, bedeutungsgenerierend oder deutend sich auf die jeweils erzählte Welt beziehen und daher immer auch an den Zuschauer gerichtet sind und damit den Erzählrahmen immer gleichzeitig überschreiten.

<sup>9</sup> Ich habe eine Analyse filmischer Motive über den Film hinaus an anderer Stelle exemplarisch dargelegt (Frisch, 2009b). In der Korrekturphase des vorliegenden Aufsatzes erreichte mich die erste Ausgabe der Zeitschrift für Medienwissenschaft, die dem Schwerpunktthema „Motiv“ gewidmet ist. Darin skizzieren Lorenz Engell und André Wendler das Projekt einer „kinematografischen Motivforschung“. Ganz ähnlich wie hier dargelegt heißt es dort: „Der erste zu erwartende Effekt wäre die Dynamisierung eines ganzen Sets von Begriffen der Filmforschung und der filmischen Lektürepraxis. Filme würden quer zu Genres, quer zu Autoren, quer zu Stilen und Epochen lesbar werden.“ (Engell/Wendler 2009: 48).

DESIGN FOR LIVING (SERENADE ZU DRITT, USA 1933, Ernst Lubitsch)

DIE HARD (STIRB LANGSAM, USA 1988, John McTiernan)

DIE HARD 2 (STIRB LANGSAM – DIE HARDER, USA 1990, Renny Harlin)

DIE HARD: WITH A VENGEANCE (STIRB LANGSAM – JETZT ERST RECHT, USA 1995, John McTiernan )

DR. JEKYLL AND MR. HYDE (USA 1931, Rouben Mamoulian)

EL ANGEL EXTERMINADOR (DER WÜRGEENGEL, Mexiko 1962, Luis Buñuel)

HIGH NOON (ZWÖLF UHR MITTAGS, USA 1952, Fred Zinnemann)

IDIOTERNE (IDIOTEN, Dänemark/Schweden/Frankreich/Niederlande/Italien 1998, Lars von Trier)

KAPÒ (Italien/Frankreich/Jugoslawien 1959, Gilo Pontecorvo)

LADRI DI BICICLETTA (FAHRRADDIEBE, Italien 1948, Vittorio de Sica)

LE CHARME DISCRET DE LA BOURGEOISIE (DER DISKRETE CHARME DER BOURGEOISIE, Frankreich/Italien/Spanien 1972, Luis Buñuel)

LEAVING LAS VEGAS (LIEBE BIS IN DEN TOD, USA 1995, Mike Figgis)

LES BONNES FEMMES (DIE UNBEFRIEDIGTEN, Frankreich 1960, Claude Chabrol)

LIVE FREE OR DIE HARD (STIRB LANGSAM 4.0, USA 2007, Len Wiseman)

MADAME DE... (MADAME DE... – DIE LIEBE IHRES LEBENS, Frankreich/Italien 1953, Max Ophüls)

MIRAGE (DIE 27. ETAGE, USA 1965, Edward Dmytryk)

NANOOK OF THE NORTH (NANOOK, DER ESKIMO, USA 1922, Robert J. Flaherty)

NARROW MARGIN (NARROW MARGIN – 12 STUNDEN ANGST, USA 1990, Peter Hyams)

NIAGARA (USA 1953, Henry Hathaway)

NORTH BY NORTHWEST (DER UNSICHTBARE DRITTE, USA 1959, Alfred Hitchcock)

POUSSIÈRE D'ANGE (ENGEL AUS STAUB, Frankreich 1987, Edouard Niermans),

PÜNKTCHEN UND ANTON (Deutschland 1999, Caroline Link)

SPEED (USA 1994, Jan de Bont)

THE ERRAND BOY (DER BÜROTROTTEL, USA 1961, Jerry Lewis)

THE GENERAL (DER GENERAL, USA 1926, Buster Keaton)

THE LAST KING OF SCOTLAND (DER LETZTE KÖNIG VON SCHOTTLAND – IN DEN FÄNGEN DER MACHT, Großbritannien 2006, Kevin Macdonald)

THREE DAYS OF THE CONDOR (DIE DREI TAGE DES CONDOR, USA 1975, Sydney Pollack)

## Literatur

Baccque, Antoine de (1998a): La morale est affaire de travellings (1). In: Trafic Nr. 25, S. 112-136.

Baccque, Antoine de (1998b): La morale est affaire de travellings (2). In: Trafic Nr. 26, S. 122-138.

Belting, Hans (2005): Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft. Paderborn: Fink.

Bergala, Alain (2006): Kino als Kunst. Filmvermittlung in der Schule und anderswo. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung.

Collet, Jean (1983): Une affaire de morale. In: Jean-Luc Douin (Hg.): La Nouvelle Vague 25 ans après. Paris: du Cerf, S. 39-53.

Frisch, Simon (2007a): ‚Politique des auteurs‘: der subjektive Faktor in Film und Filmkritik. In: Andreas R. Becker et. al. (Hg.): Medien – Diskurse – Deutungen. Marburg: Schüren, S. 158-165.

Frisch, Simon (2007b): Mythos Nouvelle Vague: Wie das Kino in Frankreich neu erfunden wurde. Marburg: Schüren.

Frisch, Simon (2009a): Nicht nur die Sonne war Zeuge. Überlegungen zu einer Topologie des Wetters im Film. Unveröff. Vortrag im Zusammenhang des interdisziplinären Symposiums „Atmosphären“ an der Uni Tübingen (erscheint 2010).

Frisch, Simon (2009b): Ansätze zu einer motivorientierten Perspektive in der Filmgeschichte. Unveröff. Aufsatz (erscheint 2010 in den Akten des FFK 2009 bei Schüren).

Godard, Jean-Luc (1998): Qu'est-ce que le cinéma ? In ders.: Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard. Band 1: 1950-1984. Paris: Cahiers du cinéma, S. 84-85. (Orig in: Les Amis du cinéma Nr. 1, 1952).

Moulet, Luc (1959): Sam Fuller. Sur les brises de Marlowe. In: Cahiers du cinéma Nr. 93, S. 11- 23.

Olméda, Patrick (2000): La Cinémathèque française. De 1936 à nos jours. Paris: CNRS Éditions.

Rivette, Jacques (1989): Über die Niedertracht. In ders.: Schriften fürs Kino. Cicim Nr. 24/25. München: Institut Français de Munich, S. 147-150. (Orig. in: Cahiers du cinéma Nr. 128, 1961).

Sartre, Jean-Paul: Das Imaginäre. Hamburg: Rowohlt 1994.

Truffaut, François (1953) (alias Robert Lachenay): Les dessous du Niagara. (Niagara). In: Cahiers du cinéma Nr. 28, S. 60-61.

Truffaut, François (1979): A Face In The Crowd. In ders.: Die Filme meines Lebens. Aufsätze und Kritiken. München: dtv, S. 109-111. (Orig.: 1957).

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

Wortmann, Volker (2010): DVD-Kultur und ‚Making of‘: Beitrag zu einer Mediengeschichte des Autorenfilms. In: Rabbit Eye – Zeitschrift für Filmforschung, Nr. 001, S. 95-108, URL: [http://www.rabbiteye.de/2010/1/wortmann\\_dvdkultur.pdf](http://www.rabbiteye.de/2010/1/wortmann_dvdkultur.pdf).