

Christine N. Brinckmann, Britta Hartmann, Ludger Kaczmarek (Hg.)

# Motive des Films

## ein kasuistischer Fischzug

**SCHÜREN**

# Inhalt

<i>Christine N. Brinckmann / Britta Hartmann / Ludger Kaczmarek</i> <b>Hans J. Wulff zum Sechzigsten: Ein Kompendium der Motive</b>	9
<i>Hans J. Wulff</i> <b>Konzepte des Motivs und der Motivforschung in der Filmwissenschaft</b>	13
<i>Margrit Tröhler</i> <b>Wenn das Spurenlesen auffällig wird oder: Dem Motiv auf der Spur</b>	33
<i>Thomas Kuchenbuch</i> <b>Eisenbahn</b> <b>Zu einem Gestaltungsmotiv des frühen Films</b>	43
<i>Wolfgang Beilenhoff</i> <b>Wunschmaschinen</b> <b>Traktoren und Traktoristen im sowjetischen Kino</b>	52
<i>Roy Grundmann</i> <b>Der Dampfer im Film</b>	62
<i>Ingo Lehmann</i> <b>Das Fahrrad</b>	71
<i>Claus-Michael Ort</i> <b>Automobil-Oldtimer im westdeutschen Spielfilm der 1950er Jahre</b>	78
<i>Jan Tilman Schwab</i> <b>«Let's see who the real chicken is...»</b> <b>Das Ordal des <i>chicken race</i> im Film</b>	84
<i>Frank Kessler</i> <b>Der Straßenkötter im frühen Film</b>	90
<i>Claus Tieber</i> <b>Der «böse» Hund</b>	95

<i>Christine N. Brinckmann</i> <b>Das Aquarium</b>	100
<i>Jörg Türschmann</i> <b>Insekten</b>	109
<i>Albert Meier</i> <b>Walt Disneys animierte Bären</b>	116
<i>Jens Eder</i> <b>DNA und Gene</b>	120
<i>Heinz-B. Heller</i> <b>«Smoke Gets in Your Eyes» Einige Bemerkungen zum Rauchen im Film</b>	128
<i>Heinz-Jürgen Köhler</i> <b>«Liebkose die Oberfläche der Suppe mit den Spitzen der Esstäbchen»</b>	137
<i>Eggo Müller</i> <b>Das Bier: Heimat auf Stufe sieben</b>	142
<i>Stephen Lowry</i> <b>«Norddeutsches» im populären Fernsehen</b>	152
<i>Willem Strank</i> <b>Die «missglückte Vermählung» von Fußball und Bildhauerei in DER NACKTE MANN AUF DEM SPORTPLATZ</b>	158
<i>Jan-Christopher Horak</i> <b>Die Unschuld vom Lande</b>	163
<i>Hans Beller</i> <b>Schlafende im Dokumentarfilm</b>	167
<i>Thomas Koebner</i> <b>Barfuß im Film</b>	180
<i>Angela Keppler / Martin Seel</i> <b>Türen</b>	189

<i>Karl Prümm</i> <b>Treppauf und treppab</b> Zum Motiv der Treppe in den visuellen Künsten und im Film	194
<i>Gottlieb Florschütz</i> <b>Spiegel und Spiegelungen: Illusion und Desillusionierung</b>	206
<i>Alexandra Schneider / Vinzenz Hediger</i> <b>Auf der Schaukel</b>	212
<i>Knut Hickethier</i> <b>Mauern. Ein deutsches Filmmotiv</b>	223
<i>Tobias Hochscherf</i> <b>Katastrophen, blühende Landschaften, Musik und Uniformen: Deutsche Gründungsmythen im historischen «Eventfernsehen»</b>	228
<i>Bodo Traber / Hansjörg Edling</i> <b>Geschlossene Räume</b> Überlegungen zur Motivik des Gefangenseins	236
<i>Julian Hanich</i> <b>Fall und Rauch: der Höllensturz</b>	243
<i>Maurice Lahde</i> <b>«It always stops at one on the show»</b> Erzählmotiv und Dramaturgie des Countdown	251
<i>Patrick Vonderau</i> <b>Dinge, die jeder weiß: Was Immobilienmakler tun</b>	258
<i>Norbert Neumann</i> <b>Der Lehrer</b>	266
<i>Ursula von Keitz</i> <b>«The pen is truly mightier than the sword!»</b> Schreibzeug und Schreibszenen im Film	273
<i>Norbert M. Schmitz</i> <b>Die Schreibmaschine oder: «die Industrialisierung von unten»</b>	283

<i>Wolfgang Struck</i> <b>Film aus Fotografie: INGENJÖR ANDRÉES LUFTFÄRD</b>	291
<i>Simon Frisch</i> <b>Regen als filmisches Motiv</b>	295
<i>Susanne Marschall</i> <b>Licht und Schatten im Film</b>	302
<i>Britta Hartmann</i> <b>Aufräumen im Dokumentarfilm</b>	311
<i>Ludger Kaczmarek</i> <b>«Iris lässt grüßen» Bitzer – Herr, Hund, Hommage in SHAUN THE SHEEP</b>	320
<i>Gerhard Schumm</i> <b>Montagearbeit – Zeigegeste und gezeigte Geste</b>	327

# Hans J. Wulff zum Sechzigsten:

## Ein Kompendium der Motive

«Wir sind jetzt an den Motiven als dem zweiten nach dem gegebenen Sujet: nur durch Motive kommt es zur inneren Organisation», schreibt Goethe am 17.10.1797 an Schiller in dem Bestreben, den Begriff des Motivs, den er durch italienische und französische Musiklehre und Kunstkritik kennengelernt hatte, auf eine theoretische Grundlage zu stellen, die ihn für die Erschließung weiterer Erzeugnisse menschlicher Darstellungs- und Erzählkunst brauchbar machen sollte. Goethe zielte auf Erfassung von Literatur und deren Gattungen – uns geht es in den hier versammelten Artikeln und Essays um die Exploration eines Motivbegriffs in seinen Schattierungen und Differenzierungen, wie er in der Filmwissenschaft heute anzutreffen ist.

Um es vorwegzunehmen: Dort herrscht keineswegs Einigkeit darüber, was ein Motiv ist. Verlockend praktikabel erscheint auf den ersten Blick, sich solchen, insbesondere von Richtungen der angelsächsischen Filmforschung erwogenen Ansätzen anzuschließen, die zum «Motiv» all das erklären, was in irgendeiner Weise Ding- oder Sachcharakter besitzt und von der Kamera erfasst werden kann: Motive als schlichte Objekte oder Gegenstände im Bild. Die damit einhergehende Gleichsetzung von Bild- und Dingmotiven, die ihre eigene Heredität und Anciennität aus kunstwissenschaftlichen Quellen zu schöpfen meint, führt allerdings in ihrer sich ambitioniert gebenden Extremform zu Forderungen nach Motivkatalogen, die an verdienstvolle Unternehmungen in der Sprachwissenschaft wie etwa Dornseiffs *Der deutsche Wortschatz nach Sachgruppen* (zuerst 1934, online 2010) erinnern. Dabei wird schnell vergessen, dass zum einen zahlreiche solcher «diegetischen» Motive nicht anders als «blind» hinsichtlich der geforderten Textorganisationskraft, der funktionalen Einbindung in die Narration oder gegenüber der übergreifenden Thematik genannt werden müssen; zum anderen sind Ding *motive* in den überwiegenden Fällen zugleich Dingsymbole – mit erheblichen Konsequenzen, die sich für die kognitive Verarbeitung wie auch für die semiotische Bewertung ihrer komplexen Signifikate ergeben.

«Motiv» ist und bleibt in der Film- wie in der Literaturwissenschaft ein *fuzzy concept* mit fließenden Grenzen zu verwandten Begriffen wie Stoff, Materie, Thema, Figur, Schema und Stereotyp. Einigkeit besteht allenfalls darin, dass Motive auf verschiedenen filmtextuellen Registern wie Bild, Erzählung, Genre, Dramaturgie und Stil wirksam sind und dass auf sie Kategorien der formalen Beschreibung wie Identifizierbarkeit, Isolationsfähigkeit, Rekurrenz, Iteration

und Sequenzbildung, Historizität, Zitierbarkeit und Steigerungsfähigkeit, mediale Tradierbarkeit und tatsächliche Tradierung, aber auch zunächst als entlegener angesehen wie genreaffine Transformier- und Parodierbarkeit (Motive unterliegen dem Zeitgeschmack und unterschiedlichen Wirkungsabsichten) sinnvoll – kohärent, evident, plausibel – angewendet werden können.

Unter einem Motiv verstehen wir ein stofflich-thematisches, Bedeutung tragendes Element von mehr oder weniger fester Grundstruktur, dessen Aufgabe im Textaufbau darin zu sehen ist, dass es filmtextuelle Bedeutungen an Wissensbestände von Interpreten bindet und so das filmische Textverständnis als einen aktiven Prozess tatsächlich *organisiert*, ganz im Sinne jener ästhetischen *idée directrice*, als die Souriau das Motiv bestimmt hat. Im Spielfilm können Motive vorliegen auf der Ebene des Bildes (das Gesicht hinter der Scheibe, der Blick durchs Schlüsselloch, der *top shot* auf das Bett), der Erzählung (der Besuch in der Unterwelt, die drei Prüfungen, Spurensuche und falsche Fährten), der Figuren (die verführte Unschuld, der künstliche Mensch, die *femme fatale*) und ihrer Konstellationen (David gegen Goliath, *ménage à trois*, das Doppelgängermotiv), des Stils (musikalische «Leitmotive», subjektive Kameraführung, Licht, das durch Jalousien bricht) und des Genres (die *frontier* im Western, das *Spukhaus* im Horrorfilm, die *getanzte/gesungene* Liebeserklärung im Musical). Motive binden sich an kulturelle Lerngeschichten, sie sind Einheiten des Wissens, die der inter- und intratextuellen Wiederholung bedürfen, um als signifikante Elemente (der Narration, der Themenentfaltung, der Evokation einer Grundstimmung) erkannt zu werden.

Sie unterliegen dabei auch der Abnutzung und dem historischen Wandel, und sie sind abhängig von den Erzählkontexten, die ihre Bedeutungstendenzen, -differenzierungen und -veränderungen je spezifisch aufgreifen und nutzen. Weil Motive keine unveränderbaren, sondern wandlungsfähige, «nachschleifbare» Bedeutungsfacetten tragen, eröffnen sie die Möglichkeiten von Polysemie, können in verschiedene Richtungen ausgedeutet werden, sind immer wieder neu anschließbar an Veränderungen in der nondiegetischen Welt. Das Motiv des Waldes ist im Heimatfilm anders genutzt als in Verfilmungen des *Robin-Hood*-Stoffs, und die belebte Natur des Märchenwaldes wandelt sich zur Horror-Motivik in Lars von Triers *ANTICHRIST* (DK/D/F/SE/I/PL 2009). Das bereits seit seinen Spuren in der altnordischen *Völsunga saga* dingsymbolisch (rote Kapuze, pelzige Wolfsgestalt) aufgeladene Motiv von Verführer und Verführter wird bekannt und sprichwörtlich seit Perraults in ein Kunstmärchen gekleidete *morality tale* vom allzu vertrauensseligen, unschuldigen Rotkäppchen. Es findet im Film seine Brechung in einer sexuellen Initiations- und Ablösungsgeschichte (*THE COMPANY OF WOLVES*, Neil Jordan, GB 1984) und führt gar zu vertauschten Rollen in einer Adaption als – noch dazu das Motiv wechselnden und auch verkettenden – Rachegeschichte an einem zu Unrecht

Beschuldigten wie in David Slades *HARD CANDY* (USA 2005). Das Motiv der Rückkehr von den Toten ist ein Grund zur Freude in den Märchenstrukturen von *Schneewittchen* oder *Dornröschen*, es wird zum wirklich tödlichen Horror in *NIGHT OF THE LIVING DEAD* (George Romero, USA 1968) und nachfolgenden Zombie-Filmen.

Dieser Band, der Beiträge zu einzelnen Motiven des Films versammelt, ist Hans J. («James») Wulff – Lehrer, Wegbegleiter und -bereiter, Kollege und Freund – aus Anlass seines 60. Geburtstags gewidmet. Wie kaum ein Filmwissenschaftler vor ihm hat sich Hans J. Wulff mit dem Phänomen des filmischen Motivs theoretisch auseinandergesetzt, mit Gewalt im Film, dem Telefon, dem Kabinenroller, Alkoholismus, Schwangerschaft, Drogen, Bier, Epilepsie, Krebs, Heimat, Blasmusik und vielem anderen mehr (vgl. [www.derWulff.de](http://www.derWulff.de)). Einer seiner Texte zur Motivforschung und den Perspektiven, die sich daraus für die Filmwissenschaft ergeben, leitet den vorliegenden Band ein.

*Christine N. Brinckmann, Britta Hartmann & Ludger Kaczmarek  
Berlin und Borgholzhausen, 18. Dezember 2011*