

Das literarische Motiv – Kritischer Versuch einer Redefinition

„Das, woran ich festhalte, ist nicht ein Satz, sondern ein Nest von Sätzen.“ Wittgenstein: über Gewißheit, (§ 225)

0. Problemstellung

Die eingangs zitierten Worte aus Ludwig Wittgensteins, *Über Gewißheit* sind geradezu prädestiniert zu einer Zustandsbestimmung der Motivforschung. Diese muß sich angesichts von struktural(istisch)en Theorien (also z. B. Textgrammatiken) einerseits, von poststrukturalistischen Hinterfragungen andererseits, ihrer intuitiven Nebulosität bewußt werden, mit der sie literarische Texte in Stücke gerissen hat. Das ist die eine Seite des Zitats. Die andere ist die m. E. im Zeitalter einer propagierten Intertextualität besonders bestehende Notwendigkeit, zu erklären, nach welchem System sich der Handlungskode eines narrativen Textes jenseits der Satzgrenze zusammensetzt bzw. segmentieren läßt; zweitens, wie die dabei entstehenden Komponenten in der Tradition migrieren, d. h. synchron und diachron in anderen Texten wieder auftauchen (Ein solches Unternehmen könnte sich komplementär zu bereits bestehenden *story grammar*-Ansätzen definieren).

Dabei ist man im einzelnen mit dem immanenten, weil oft methodisch blinden Funktionieren z. T. verdienstvoller Motivstudien konfrontiert, während gleichzeitig die Debatte um grundlegende, aber nur scheinbar fundierte literaturwissenschaftliche Begriffe wie „Stoff“ und „Motiv“ nun schon seit Jahrzehnten verschwommen, ja babylonisch verwirrend und für manche Geschmäcker obsolet andauert¹ (In diesem Zusammenhang sei etwa auf die differierende Verwendung der Begriffe „Thema“, „Motiv“ und „Stoff“ in den verschiedenen Nationalphilologien hingewiesen, die nachgerade eine Konkordanztafel der Bedeutung dieser Terme im Englischen, Französischen und Deutschen erforderlich machen²).

Dennoch – oder vielleicht gerade deshalb – ist die in Verruf geratene Motividiskussion noch einmal anzufachen, um den Eindruck zu vermeiden, die Definitionen seien dadurch geleistet worden, daß man sie in stillschweigender Übereinkunft an einen blinden Fleck des philologischen Diskurses gerückt habe. Denn so wenig dieser nebulose Term *en vogue* zu sein scheint, kann man offensichtlich auf ihn (trotz seines altväterischen Image) ganz verzichten.

Ohne den historischen Hickhack in der Motivdefinition unfruchtbar nachzeichnen zu wollen,³ seien exemplarisch zwei unter vielen zitiert, um daran kritische Vorschläge zu einer Synthese und Redefinition anzuschließen.

a) *St. Thompson:*

The motif is the smallest element in a tale having the power to persist in tradition. In order to have this power it must have something unusual and striking about it⁴.

b) *E. Frenzel:*

Nach biologischen Erfahrungen überlebt eher ein Teil als ein Ganzes. Motive haben nicht nur eine außerordentliche Lebensdauer, sondern sind eigentlich alle schon von Beginn der Dichtungsgeschichte an da. Das hängt jedoch nicht nur mit ihrem Teil-Charakter, also damit zusammen, daß sie eine kleinere Einheit bilden, sondern damit, daß sie eine *movierende* und *amalgamierende* Kraft haben. Ihre Funktion ist nicht die eines Mauersteins in einer Mauer, sondern die einer Zelle in einem Organismus. Das Motiv ist zwar nur ein Teil, aber ein Teil mit der Fähigkeit und Funktion, das Ganze des Stofflichen zu durchdringen und zu bestimmen. Motive sind die Kristallisationskerne des Inhalts.⁵

Vor allem in letzterem Zitat ist die beliebte „Motivbiologie“⁶ auffällig, die mit Organismus- und Baustein-Metaphern versucht, eine Metaphysik der Literatur rhetorisch zu beschwören. Es sei kurz auf die Unschärfe dieser Bildlichkeiten hingewiesen, die eine konservativ-„organische“ Poetik, noch ehe sie geschrieben ist, verbal initiieren.

1. Der Doppelcharakter des Terms „Motiv“

Wesentlich an beiden obigen Zitaten ist u. a. die Zuschreibung eines Doppelcharakters: Motive haben einerseits eine „horizontale“, morphologisch-syntagmatische Dimension, d. h. sie sind verknüpfte Teile eines konkreten Textganzen. Andererseits weisen sie eine „vertikale“, historisch-paradigmatische Dimension auf, d. h. sie bilden zwischen Texten durch synchrone und diachrone „Migration“⁷ Traditionen mit Variationen und Konstanten. Es gilt also das Paradoxon, daß Motive als konkrete Teile von einem Text abhängig sind und als abstrakte bzw. virtuelle, von einer Tradition überlieferte Textschablonen über eine gewisse Autonomie verfügen, also selber Text sind.⁸ Für unsere Untersuchung scheint es jedenfalls zweckdienlich, in einer doppelten Optik

beide Dimensionen vorläufig – soweit möglich – getrennt als zwei verschiedene Zugangsmöglichkeiten zu einer Definition zu betrachten.

Zurückgewiesen werden soll hingegen der ältere Ansatz, der über die psychologisch-poetologische Doppeldeutigkeit des Motivbegriffs psychische Grundbefindlichkeiten des Autors in den „Grundsituationen“ seiner Werke befestigen will.⁹ Gesucht ist eine rein narratologische Redefinition des Terms ohne biographistische Verdunkelungen.

2. Die morphologische Dimension

2.1. Das Motiv als Atom des Handlungskodes

Das literarische Motiv kann als kleinster in sich geschlossener Baustein des narrativen Handlungskodes angesehen werden, der in seiner konkreten, aktionistisch-situativen Veranschaulichung Grundgerüst ist für den thematischen Aufbau auf der Produktions- und Rezeptionsseite des Textes. Über diesen Atomismus ist ein relativ breiter Konsens herzustellen.¹⁰

2.2. Der konzeptuelle Situationscharakter des Motivs

Beliebte Termini zur Beschreibung dieser Atome sind „Situation“,¹¹ „Ereignis“ bzw. „incident“,¹² o.ä.:

Welche Elemente oder Einheiten es auch sein mögen, die Motivfunktion annehmen, ob Vorfälle [...], Situationen [...], Charaktertypen [...], Mythen [...]: sie werden als Motive immer primär geschehnisorientiert sein, sowohl auf inneres als auch auf äußeres Geschehen bezogen.¹³

Von Bedeutung (um anachronistische Form-Inhalt-Dichotomien zu vermeiden) erscheint auch die Feststellung von BECKSON/GANZ, daß das Motiv ein „verbal pattern“ sei,¹⁴ d. h. ein sprachliches Minikonzept eines Sachverhalts.

2.3. Die konstellative Struktur des Motivs

Tz. TODOROV geht in seiner *Poetik* von einer kausal-temporalen Ordnung aus, die als Relation zwischen den minimalen Einheiten eines narrativen Textes herrscht.¹⁵ Anders als V. PROPP und seine Nachfolger, die diese Atome „Funktionen“ nennen und sie ausschließlich in den Aktionen eines Textes verwirklicht sehen,¹⁶ spricht er von Propositionen: diese Minimaleinheiten entsprächen als Verbindung eines Subjekts mit einem Prädikat einer bestimmten Handlung. Dabei sei es egal, ob das Prädikat ein Verb oder ein Attribut, eine Funktion oder eine Qualifikation sei.¹⁷

Die narrative Syntax der unten zusammengefaßten Boccaccio-Novelle beispielsweise läßt sich nach Todorov auf die Sequenz der folgenden drei Propositionen reduzieren (die damit unserem Motivbegriff prinzipiell entsprechen):

Der König von Frankreich hat von der Schönheit der Marquise de Montferrat erfahren. Eines Abends kommt er zum Essen in das Haus der Dame, wissend, daß ihr Ehemann abwesend ist. Doch durch ein gelungenes Wortspiel gibt ihm die Marquise zu verstehen, daß er seine Absichten aufgeben sollte.

Y schadet X + X attackiert Y Y schadet nicht mehr X¹⁸

Über eine in diesem Sinn konstellative Subjekt-Prädikat-Natur des literarischen Motivs als Ereignis/Situation bzw. Handlungsatom läßt sich ein relativ breiter Konsens herstellen:¹⁹ B. TOMASCHEVSKIJ – um ein Beispiel herauszugreifen – verwendet den Begriff „Motiv“ für auf diese Weise strukturierte Erzählschritte, wie z.B. „*Raskolnikov erschlug die Alte*“, „*Der Held starb*“, „*Ein Brief traf ein*“ u.ä.²⁰ Ähnlich sieht die Textlinguistik die sog. **Makrostrukturen**, die den thematischen Aufbau eines Textes repräsentieren, in **topic-comment-Strukturen** organisiert.²¹

Diese Grundvoraussetzungen wurden von L. DOLEZEL elaboriert, der Motiv wie folgt definiert:

MOTIF is a proposition predicating an action (a) to a character (c) : m = c + a. No motif function assigning the particular actions to the particular characters can be defined; that means that a character can perform any action and, an action can be assigned to any character.²²

Manchmal, so Dolezel weiter, werde diese Verknüpfung von Aktion und Figur durch Hinzufügung anderer „characters“ (cⁿ) bzw. Objekte (oⁿ) oder sog. „modifiers“ (mod) erweitert. Ein so zustande gekommenes Motiv könne in den Sätzen einer natürlichen Sprache („in terms of the basic narrative vocabulary“) ausgedrückt werden, z. B.: *'Iwan killed the dragon'*.²³

Dolezel hat weiters diese Definition in ein 3-Ebenen-Modell der Handlung integriert:

Motivem (story) <> Motiv (plot) <> Textur (Text)

Die sog. **Motiveme** sind die Verbindung von Akt und Aktant, vom Motiv abstrahierte allgemeinere Konzepte, Segmente der rekonstruierten story-Ebene des Textes. (Ein Beispiel: dem oben zitierten Motivbeispiel entsprechen die Motiveme *'The hero defeats the villain'* *'The hero passes the test'*). Ein Motiv kann sich also auf verschiedene Motiveme beziehen und vice versa; es ist die

Struktureinheit der *plot*-Ebene, die narratorisch durch die ihm entsprechenden Sätze einer Erzählung, die sog. *Textur*, konkret realisiert wird (dem zitierten Motiv könnten also im Text ein Satzteil bis mehrere Sätze von unterschiedlicher Länge entsprechen).²⁴

Durch dieses Propositionstheorem $M = c + a (+ c^n + o^n + \text{mod})$ ist jedenfalls eine tragfähige Basis zur Motivdefinition gewonnen. Es ist jedoch mit TOMASCHEVSKIJ davon auszugehen, daß die Umstellung der narratorischen, fingierten Chronologie (*plot*) in eine kausal-temporale fiktive (*story*) die Motive nicht entstatet, sondern nur umgruppiert und anders verknüpft, also etwa Verklammerungen und Achronologien des *plot* auflöst.²⁵ Deshalb scheint auch der Terminus „Motivem“ adäquater für die historische Tradierung eines Motivs (siehe dazu Kap. 3.1.).

Ergänzend bleibt noch einmal mit TODOROV festzustellen, daß für die Strukturierung des Handlungskodes selbst kein Unterschied darin besteht, ob das Prädikat bzw. der Akt eines Motivs eine Qualifikation/Charakterisierung oder eine Aktion darstellt.²⁶ Mehrere Theoretiker haben hier theoretische Abgrenzungen diskutiert.²⁷ Ihnen sei mit dem zentralen Paradox des Handlungskodes entgegnet: daß dieser die Narration auch eines Stillstandes, etwa der Beschreibung einer Landschaft oder eines Charakters, nur in seinem eigenen Fortschreiten leisten kann. Deshalb erscheint eine Unterscheidung zwischen Aktion und Situation bereits in diesem theoretischen Stadium nicht unbedingt sinnvoll;²⁸ lediglich für die konkrete Interpretation eines Einzeltextes hilft sie, Akzente zu setzen.

2.4. Motivierung als Motor des Handlungsaufbaus

Im Motiv entsteht durch die oben gezeigte prädikative Verknüpfung zweier heterogener Informationen als Konstellation („Situation“ bzw. „Ereignis“) ein Spannungsbogen, der als der narrative Motor des Textes anzusehen ist.²⁹ Insofern bewegt das Motiv – dessen Ethymologie immer wieder in diese Richtung befragt wurde – die Handlung. W. KAYSER und H. DAEMMIRICH beispielsweise schreiben, im

Charakter als Situation liegt es begründet, daß die Motive auf ein Vorher und Nachher weisen. Die Situation ist entstanden, und ihre Spannung verlangt nach einer Lösung. Sie ist somit von einer bewegenden Kraft, die letztlich ihre Bezeichnung als Motiv (Ableitung von *movere*) rechtfertigt.³⁰

Das Motiv ist somit ein Baustein mit „Kontaktfähigkeit“ und „Amalgamierungsvermögen“.³¹ Die Spannung als defizitärer Zustand stellt den Konnex zu anderen Motiven, den vorhergehenden und folgenden, her.

In der Textur wird das Motiv als **pattern** bzw. Minikonzept durch semantische Spezifikation bzw. Subkategorisierung elaboriert und mit Semen aufgefüllt.³² Durch Wiederholung semantischer Merkmale entstehen Isotopien bzw. durch Verweis Deixis, was Kohärenz schafft und den Text organisiert. (Ein Text besteht also wie eine Partitur³³ aus einer prozeßhaften, syntagmatischen Abfolge von Einheiten, zwischen denen sich systemhafte Beziehungsbündel – semantische Isotopien – konstituieren.)

Auf diese Weise entsteht eine Dialektik zwischen Wiedererkennen und Neuigkeit in der textuellen Sukzession. (Ein Beispiel: die Motive *'Ein Mann geht in eine Bar'*, *'Ein Mann trinkt ein Glas Wein'* ziehen die Frage nach sich, *'Was ist passiert/was passiert dann?'* – BARTHES' hermeneutischer Kode³⁴ – und lösen Wiedererkennen und Kohärenz aus, wenn später die Proposition folgt, *'Das Glas Wein enthält Gift'* und *'Der Barkeeper ist ein Mörder'*.)

Motive funktionieren wie determinierte und determinierende Züge auf einem Spielplan, deren Einführung „dem Leser an der jeweiligen Stelle als notwendig erscheinen“³⁵ muß. Diese Art der Abhängigkeit und Vorbereitung kann man narratologisch **Motivierung** nennen³⁶ (auch wenn der Term wegen seiner psychologischen Konnotation unglücklich gewählt wirkt). TOMASCH-EVSKIJ unterscheidet dabei drei Arten:³⁷

- a) Die „kompositorische Motivierung“ geht von einer „Ökonomie und Zweckmäßigkeit der Motive“ aus – die Einführung eines Motivs bedeutet, daß es in der Handlung einen bestimmten Zweck erfüllen wird. In diese Kategorie fallen etwa Motive zur Charakterisierung von Figuren und Indizienmotive in Kriminalromanen.
- b) Die „realistische Motivierung“ gründet im Illusionscharakter literarischer Texte: „Im Hinblick darauf muß jedes Motiv so eingeführt werden, daß es in der gegebenen <Text->Situation als **wahrscheinlich** gelten kann.“ Diese literarische Wahrscheinlichkeit ist ein Kompromiß zwischen realer Wahrscheinlichkeit und der Tradition literarischer Wahrscheinlichkeitskonventionen.
- c) Die „künstlerische Motivierung“ schließlich bedeutet die Einpassung eines Motivs in einen Text nach bestimmten literarästhetischen Konventionen.

Zusammenfassend formuliert H. DAEMMRICH folgende „sieben Grundbedingungen für die Herausbildung und Funktion von Motiven“:³⁸

- a) „**Schein**“: „Motive vermitteln entweder den Eindruck anschaulich faßbarer Eigenschaften [...] oder übernehmen eine Schaltfunktion in Relationsfeldern [...]. Die Wechselbeziehung zwischen Motiv und anderen Texteinheiten führt den ursprünglich

wahrgenommenen Eigenschaften neue Elemente zu und erweitert dadurch seinen Bedeutungsgehalt.“

- b) **„Stellenwert“**: „Motive haben die Funktion von Schaltelementen [...] an Gelenkstellen und steuern die Informationsverarbeitung“ beim Leser. „Motive gewährleisten im Zusammenwirken der sukzessiven Anordnung eines Textes mit der historisch-vertikalen Schicht der möglichen und deshalb veränderlichen Sinngehalte [...] die Übertragung der Information von einer Schicht zur anderen und von einer Bedeutungsebene zu der folgenden.“
- c) **„Polarstruktur“**: „Motive haben die Eigenart, besonders starke Reize auszusenden. Sie sind leicht faßlich, [...] beleuchten in konzentrierter Form komplizierte Sachverhalte [...] und erwecken dadurch den Eindruck der Übersichtlich- und Vorhersagbarkeit. [...] Motive bilden Polarstrukturen.“
- d) **„Spannung“**: „Polarstrukturen und Motivreihen [...] beeinflussen die Struktur der Texte und bewirken starke Spannungsbögen.“
- e) **„Schematisierung“**: Die wiederholte Verwendung, Erneuerung und Reduktion von Motiven in der literarischen Tradition „begünstigen schematische Handlungsfolgen“. „Es ist durchaus denkbar, daß jede Schematisierung den Zugang zum Text «durch die Möglichkeit, Prognosen zu erstellen» erleichtert.“ Es kommt zu einem ästhetischen Spiel von Schema und Variation.
- f) **„Das Prinzip der Themenverflechtung“**: Motive (unter-)stützen „die thematische Organisation von Texten. Sie stellen ein Netz von Beziehungen her, die der [...] Verarbeitung begrifflich abstrakter Information dienen.“
- g) **„Gliederung des Textes“**: „Motive sind Bedeutungs- und Strukturträger. Sie lösen Handlungen aus, verweisen auf zukünftige Ereignisse, verknüpfen Erzählstränge, raffen die Handlung und geben rückwendende Auflösungen. [...] Motive begründen Verhaltensweisen und verdeutlichen Charaktereigenschaften [...]. Sie können [...] Raum- oder Zeitkoordinationen herstellen.“

2.5. Motiv und Motivtableau

An dieser Stelle scheint es angebracht, den noch immer relativ abstrakten Motiv-Term weiter zu spezifizieren. Denn es ist auffällig, daß die verschiedenen Theoretiker mit ihren Begriffen je verschieden große Textsegmente bezeichnet haben. So sind – was die oben erwähnten Beispiele betrifft – TODOROVs Propositionen relativ abstrakt und weitläufig gefaßt verglichen mit jenen von TOMASCHEVSKIJ. Und so ließe sich die Novelle, die der französische Strukturalist als Beispiel gebracht hat, gleichermaßen in folgende Motivsequenz zerlegen:

Die Marquise von Mf. ist schön \Rightarrow Der frz. König will sie verführen \Rightarrow er besucht sie zum Abendessen \Rightarrow ihr Mann ist nicht zu Hause \Rightarrow der König attackiert sie \Rightarrow die Marquise ist redegewandt \Rightarrow die Verführung wird verhindert.

Der hier angewandte minimalistischere und konkretere Motivbegriff wirkt sinnvoller, weil er die konkreten Schritte am narrativen Handlungsplan besser zu beschreiben vermag.

Übereinstimmend mit den Theoretikern, die eine zweiteilige Begrifflichkeit mit einem Ober- und Unterbegriff vorschlagen, ist festzustellen, daß sich die so definierten Motive zunächst zu Sequenzen,³⁹ also kleineren oder größeren abgeschlossenen Handlungen verketteten. Weiters gruppieren sich aber die konkreteren Motive durch ähnliche thematische Bezogenheit zu abstrakteren Bündeln, die ich Motivkomplexe⁴⁰ oder Motivtableaus nennen möchte. In unserem Fall wären dies etwa: 'Verführung (Mann/Frau)' und 'Rangunterschied zwischen Personen'. Eine Sequenz als lineare Sukzession von Motiven (hier: eine Novelle, die meist monosequentiell aufgebaut ist) kann also mehrere Tableaus realisieren.⁴¹

Ein Tableau dieser Art kann als offenes, virtuelles Konzept für die Handlung eines Textes angesehen werden. Es ist Regulierungs- und Schematisierungsmatrix für die Wahrscheinlichkeit der Distribution konkreter Motive, womit die zu Textbeginn gegebene Entropie der Möglichkeiten des Handlungsverlaufes abgelöst wird. (So sind z. B. im Tableau 'Mann zwischen zwei Frauen' – was die europäische Literatur anbelangt – Eifersuchtsmotive wahrscheinlicher als Motive, die eine Harmonie zwischen den Beteiligten ausdrücken.)

Die Distribution füllt fünf Kategorien, die man nach K. BURKE für das Motivtableau einführen könnte, mit konkreten, motivisch gegebenen Sachverhalten auf: „act“ (Aktion), „agent“ (beteiligte Figur/en), „agency“ (Mittel der Aktion), „scene“ (Hintergrund und Umstände der Aktion) und „purpose“ (Zweck bzw. Ziel der Aktion)⁴². Ähnlich sieht C. BREMOND einen „processus narratif“ gekennzeichnet durch den Dreischritt von „virtualité, passage à l'acte, achèvement“ (Möglichkeit, Umsetzung und Ergebnis einer Aktion).⁴³

2.6. Motiv vs. Thema

Eine relativ klare Unterscheidung von Motiv und Thema erscheint deswegen unumgänglich, weil diese Termini in der Vergangenheit den häufigsten Anlaß zur Begriffsverwirrung darstellten, vor allem durch die Arbeiten der sog. Thematologie in Frankreich und den USA.⁴⁴

Aber auch die Textlinguistik mit ihren „Makrostrukturen“⁴⁵ – dem Motivgedanken verwandte thematische Repräsentationen, die durch Reduktion der

Textmikrostrukturen (Satz/Satzsequenzen) bei der Lektüre gewonnen werden – unterscheidet hier nicht dezidiert zwischen Motiven und Themen eines Textes.

Zu einer plausibel scheinenden Klärung der Differenz seien exemplarisch die Worte W. KAYSERS zitiert:

Das Motiv ist das Schema einer konkreten Situation: das Thema ist abstrakt und bezeichnet als Begriff den ideellen Bereich, dem sich das Werk zuordnen läßt.⁴⁶

Das Thema⁴⁷ kann also als Produkt einer Lektüre ausgewiesen werden, die einen Kurzschluß, ein Kommensurabel-Machen des Textes mit zeitgenössischen, nichtliterarischen Wissenssystemen bzw. kulturellen Codes bedeutet. Dieses Verfahren weist einem Motivtableau eine zentrale Stellung im Text zu und gewinnt aus seiner weiteren Abstraktion das Thema als Ko- und Meta-Text.⁴⁸ Ein Beispiel wäre etwa die Werther-Rezeption durch zwei Jahrhunderte: der Unterschied, ob man das Tableau, *'unglückliche Liebe'* oder das einer *'prometheischen Revolte'* ins Zentrum stellt, und damit die Themen *'Diskussion der zeitgenössischen Sexual- und Ehemoral'* bzw. *'die Stellung des Individuums in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts'* generiert. Genauso kann dasselbe Motivtableau in der Rezeption verschiedene Themen erzeugen.⁴⁹

Das Auffinden von Themen bedeutet also eine weitere Reduktion des Handlungskodes über die Ebene der Motive, über Mimesis und Diegese hinaus. Themen sind ideologische Erzählungen, die Texte bzw. ihre Motive interpretieren. Oder umgekehrt: Motive inkarnieren die abstrakteren Themen im literarischen Diskurs.⁵⁰ So fallen auch in argumentativen Texten⁵¹ Themen und Motive zusammen.

2.7. Die Synopse als Empirie der Motive

Die Überlegung, Motive als Destillate einer Reduktion anzusehen, welche auf den reinen Informationsgehalt (= Handlung) von Literatur zielt, führt auch in die Richtung, sie pragmatisch als die nicht-redundanten Teile anzusehen, die bei einer Inhaltsangabe übrigbleiben.

So halten die Textlinguisten Synopsen für „empirical realizations“ der von ihnen postulierten Makrostrukturen⁵² und die kognitiven Psychologen der Yale-Schule ihre „plot units“ für den „primary retrieval mechanism in producing a summary of a story“, „in selecting which aspects of the story to include“.⁵³ Empirische Untersuchungen mit Versuchspersonen scheinen tatsächlich die Relevanz der Makrostrukturen für Generation, Rezeption, Erinnerung und Zusammenfassung von Texten zu belegen.⁵⁴

Kurz sei jedoch hier auf die prinzipielle Unvereinbarkeit von Empirie und Texttheorie hingewiesen – auf die Gefahr etwa, einer *petitio principii* zu erliegen: So war die erste Testfrage bei REISER/BLACK/LEHNERT, die die Wirksam-

keit der **Makroregeln** (die die thematische Informationsreduktion steuern) naiv beweisen sollte, 36 Geschichten nach **plot(!)**-Ähnlichkeiten zu sortieren.⁵⁵ Das Auffinden des **plot** hat aber weniger mit dem prinzipiellen Funktionieren der menschlichen Kognition zu tun, sondern damit, daß das Abfassen einer Synopse eine in Schulen und Universitäten gelernte Lese- und Schreibtechnik ist, die mit dem Stichwort **plot** auf den Plan gerufen wird. Bewiesen wurde also nicht die prinzipielle Existenz von Makrostrukturen, sondern eher die Effizienz der schulischen Programmierung damit bei den studentischen Testpersonen. (Auf das Problem der Motivauffindung als eines **lesend Schreibens über ein Schreiben** werde ich später noch zurückkommen.)

2.8. Weitere Differenzierungen – beliebige Atomisierbarkeit

Schon die ältere Theorie erkannte das Motiv als beliebig großen Geschichtenkeim. Es fungiert gewissermaßen als Sauerteig der Narration, ist Schwell- und Schrumpfkörper.

Der Unterschied zwischen einem konkreten Motiv und seinem **Allomotiv**⁵⁶ besteht in einer Auffüllung mit **differenten Zügen** (z. B. die verschiedenen Realisierungen des Seitensprungs in den *Wahlverwandtschaften* und in *Effi Briest*).⁵⁷ Die Züge können sich aber auch verselbständigen und selber Motive bilden.

Der Ausbau und die Kombination von Motiven macht diese zu **Motivtableaus**; in dem Moment, wo deren Matrix nicht mehr Möglichkeiten, sondern relativ fixe Handlungszüge aufweist, werden diese wiederum zu **Formeln**, und wenn diese Formeln bereits mit einer feststehenden Menge von konkreten Figuren und Situationen ausgestattet sind, zu **Stoffen**.⁵⁸ Aus dem Motiv 'Bruder tötet Bruder' wird so das Motivtableau der 'feindlichen Brüder' und der Kain-und-Abel-Stoff, der für den Leser als virtuelle Schablone bereits außerhalb konkreter Texte als (rekonstruierter) **Architext** zu existieren scheint.

FRENZEL muß dem Motiv zugestehen, daß es manchmal größer und manchmal kleiner als ein Stoff sei.⁵⁹ Die nicht festmachbare Größe, die ihm eine je unterschiedliche Quantität an Textur zukommen läßt, ist auch Prüfstein und Endstation einer struktural morphologischen Motivdefinition. Denn versucht man, Kriterien für die Delimitation von Motiven zu finden, läuft man auf folgenden Untiefen auf: dem Problem der Redundanz bzw. dem der semantischen Generalisierung und Subkategorisierung.⁶⁰

Das heißt: Es lassen sich erstens keine 100%ig befriedigenden Kriterien dafür finden, welche Teile der Textur für eine Darstellung des Handlungskodes als redundant auszuschneiden sind. DOLEZELS Vorstoß etwa, der den Text all seiner Situeme (i.e. Qualifikationen und Charakterisierungen) entblößt, beraubt ihn damit auch wesentlicher Bestandteile.⁶¹

Zweitens hat TODOROV gezeigt, daß sein Motiv 'X schadet Y' durch semantische Interpretation beliebig weiter atomisiert werden kann: z. B. 'X sperrt Y ein', 'X beraubt Y seiner Güter', 'X läßt Y hinrichten' usf.⁶² Welche Atome hier

sinnvoll als Motive=kleinste, unteilbare Einheiten anzusetzen sind, dafür sind keine einleuchtenden Kriterien anzusetzen. Auch die von uns postulierten Züge, Motive und Motivtableaus werden so austauschbare Größen. Die Beliebigkeit und scheinbare Unlimitiertheit solcher Atomisierungen führt nach Art russischer Puppen bis in die konkrete Formulierung der Textur zurück und mündet in TOMASCHEVSKIJS nihilistischem und gleichermaßen unbefriedigendem Satz, mit dem die Motivtheorie sich selber abschafft: „Eigentlich verfügt jeder Satz über ein eigenes Motiv.“⁶³ Der Vorschlag TODOROVs, die allgemeinste Formulierung als Proposition anzusetzen (im Gegensatz zur semantischen Spezifizierung, die als Konkretisierung das Verfahren der literarischen Textur ist), macht aus dem Text wiederum ein unpersönliches Skelett ohne Profil.

Die gleiche Kontingenz waltet auch in den sog. Makroregeln, die das Erzeugen der thematischen Makrostrukturen aus den Mikrostrukturen der Textoberfläche steuern sollen.⁶⁴ Die hohe empirische Wahrscheinlichkeit bei den oben erwähnten psycholinguistischen Studien, daß sich Studenten bei der Abfassung von Zusammenfassungen und eigenen Texten an Makrostrukturen und -regeln halten, ist nur ein schwacher Trost, weil man damit die Diskussion über eine nebulose Motivtheorie letztlich wieder wegen ihrer scheinbaren Praktikabilität ausblendet.

3. Die historisch-intertextuelle Dimension des Motivs

TOMASCHEVSKIJ gibt einer morphologischen den Vorrang vor einer historischen Bestimmung des Motivs⁶⁵ – mit einem fruchtbaren, aber, wie an unserem Beispiel gezeigt werden konnte, zweifelhaften Resultat. Auf der anderen Seite stehen genügend Definitionen in der Nachfolge THOMPSONS, die Motiv als Textelement definieren, das die Kraft zur Selbsterhaltung in der Tradition aufweist. Es wäre also denkbar, mit einer Ansicht von Literatur als Spannung und Dialog von Texten auch die Intertextualitätsforschung in die Nachfolge der älteren Motivgeschichte einzusetzen.⁶⁶

3.1. Historische Differenzierung des Motivbegriffs

E. OSTERKAMP schreibt in seiner Studie über das Luzifer-Motiv:

Das Motiv als Monade, die, von Gestaltung zu Gestaltung weitergereicht, sich in ihrer makellosen Intaktheit stets aufs neue bewährt, verfällt der Geschichtslosigkeit [...], zielt auf die Registratur des Immergleichen und reduziert so das Geschichtliche auf die Diachronie eines immer wieder erfolgenden Einpassens des unangefochtenen Elementes in übergreifende Einheiten, die es nicht aufzusprengen vermögen. [...] Eine vom realen Geschichtsprozeß sich ablösen-

de Spezialgeschichte von Motiven begibt sich der spezifischen Erkenntnischancen, die motivgeschichtliche Arbeit, wenn sie ernst macht mit der dialektischen Vermittlung von Motiv und Historie, sicher eröffnet, zumal sich gerade bei der relativen Konstanz der Elemente des Motivs das je andere der einzelnen Gestaltung in seiner Aussagekraft auf besondere Weise bewährt.⁶⁷

Er erscheint also sinnlos, vom Motiv als unveränderlichem Baustein auszugehen, der von Übernahme zu Übernahme gleichbleibt; zielführender ist deshalb auch die vorgeschlagene Unterscheidung **Motiv vs. Motivem**. Das Motivem (bzw. das Motivemtableau) wäre dann nichts anderes als ein Konzept, eine literarhistorisch abstrahierte und tradierte Ereignisschablone (als Summe aller bisherigen Realisierungen), die den Hintergrund abgibt für die konkrete Realisierung als Motiv im einen und als Allomotiv im anderen Text – ein Halbfertigbaustein, der mit seiner Einfügung und Realisierung in einen Text verändert wird wie selbst den Kontext verändert. Wie W. ISER bemerkt, bedeutet die Übernahme literarischer Repertoires nicht unbedingt Reproduktion, sondern auch eine Virtualisierung:⁶⁸ Die frühere Realisierung wird negiert und bildet einen verblaßten, **palimpsesthaften** Hintergrund zur konkreten Bedeutung; im Motivem als virtuellem Schema⁶⁹ wird an die Geschichte der Allomotive erinnert⁷⁰ und diese im Motiv transzendiert – das ist die dialektische Spannung zwischen Motiv und Motivem, ein Spiel mit dem **Unerwarteten im Erwarteten, und vice versa**.

Der Märchenforscher PROPP hat im einzelnen folgende Modi einer Übernahme aus der literarischen Tradition, von einem Text in den anderen, namhaft gemacht:

Reduktion und Amplifikation;
Verunstaltung, Umkehrung, Intensivierung und Abschwächung;
Substitution von Elementen aus anderen Vorstellungsgebieten
Modifikationen aus der Phantasie des Erzählers;
Assimilation (Verschmelzung zweier Elemente);
Rationalisierung von übernatürlichen Elementen;
Spezifizierung und Verallgemeinerung.⁷¹

Die beliebige Atomisierbarkeit auf der morphologischen Ebene läßt die Tradierung und Übernahme einer jeden Proposition möglich erscheinen, aus der Motivtableaus, Motiveme und Motivemtableaus abstrahiert werden können. Es kommt aber zu einer historischen Ausdifferenzierung durch kulturelle Kodes (durch den soziokulturellen epistemischen Kontext bzw. *frames*⁷², die die Privilegierung bestimmter Propositionen steuern).

Der anthropologische Universalismus, der behauptet, echte Motive spiegelten Grundsituationen menschlichen Lebens,⁷³ also humane Konstanten, muß

als unentscheidbar zurückgewiesen werden; wohl gilt der Relativismus, daß bestimmte kulturelle Kontexte bestimmte Motive und Motiveme entstehen lassen (so würde etwa das Motiv 'Mann trinkt Alkohol in einer Bar' in einer streng islamischen Literatur eine andere Akzentuierung auf sich ziehen als in einem christlich-europäischen Kontext). Von kulturellen Kodes gesteuert ist auch die „Magnetwirkung“ bestimmter Motive aufeinander, die Formeln, Klischees resp. schematisierte Handlungssequenzen entstehen läßt.⁷⁴

3.2. Das Motiv als Mnemotechnik

Motive übermitteln Information, die in einem Bewußtseinsprozeß geordnet wird; sie bewahren die Signalfunktion, weil die Nachricht im Lehr-/Lernvorgang der nächsten Generation übermittelt wird; jede neue Rezeption des Signals ruft die gespeicherte Information wieder hervor und verlangt eine Neubewertung.⁷⁵

Der zitierte Gedanke DAEMMRICHS macht (zusammen mit GOETHEs berühmtem Prosaspruch von den Motiven als sich wiederholenden Phänomenen des Menschengestes) eine weitere mögliche Funktion dieser Textelemente transparent: die **mnemotechnische**.

Diese Funktion kann mit den Beobachtungen R. LACHMANNs zur klassischen Memorik der Antike und ihrer Nachwirkung kurzgeschlossen werden. In ihrem Aufsatzband zum Thema zeichnet J.-Ph. ANTOINE die mnemonische Erzeugung von Merkbildern zu einem gegebenen Text in vier Schritten nach:

Zu Erinnerndes wird zum Text (1), führt von dort zur Umwandlung des Textes durch Gebrauch von Figuren (2), die zur Konstruktion eines visuellen Bildes (*imago*) führen (3) und zur Anbringung des Bildes an einem Ort (*locus*) (4).⁷⁶

Auffallend ist dabei die Ähnlichkeit von Mnemotechnik und literarischer Imagination, die beide Verfahren zur Generation von Textbildern sind.⁷⁷

Vielleicht sind die Motive im Sinn einer Mnemotechnik **imagines** einer *memoire collective*,⁷⁸ Bilder zu einem allgemeinen Gedächtnis, die in einen Text hineingelegt werden, um ihn zu erinnern. Jedenfalls werden die Texte gelesen und gemerkt mithilfe einer Mnemotechnik, die sie in Motive teilt bzw. Motive in ihnen deponiert.⁷⁹ Dabei kommt es allerdings zu einer seltsamen mnemonischen **Doppelung**: Während vielleicht auch die literarische Imagination selbst an die klassische Mnemotechnik anschließt und in der Textgeneration so etwas Ähnliches wie Merk-Bilder erzeugt, also Themen/Argumente in Aktion übersetzt und an Orten aneinanderreicht, werden diese Bilder wiederum mit Merkbildern (Motiven) gemerkt.

3.3. Motivdefinition und Intertextualität

In ihrer kulturellen Ausdifferenzierung sind Motive Einfallstraßen und Medien der Intertextualität.⁸⁰ Man könnte demnach Texte definieren als Körper, die sich in einem n -dimensionalen literarischen Raum der Bedeutung vielfach berühren bzw. ineinander hineinragen, wodurch verschiedene Arten von Intertexten entstehen.⁸¹ Einer von ihnen kann als konzeptuelle Übereinstimmung gewisser Elemente des Handlungskodes **Motiv** genannt werden.

Die Begrenzung und Konstitution von Motiven besteht in ihrem Differenzverhältnis in der Intertextualität, im Unterschied zwischen Texten also. Das scheinbare Paradox lautet, daß es dennoch so scheint, als seien Texte aus Motiven zusammengesetzt und nicht umgekehrt Motive (bzw. Motive) aus Texten und ihren Berührungen, die – wie oben gezeigt – noch von kulturellen Kodes gesteuert werden. Motive entstehen, wenn Texte als Maßstäbe aneinander angelegt werden. (LÜTHI etwa schreibt, die Isolierung eines Motivs hänge mit der Frappierung des Lesers und seiner Gedächtnisleistung zusammen.)⁸²

Es wäre fruchtbar, die Gedanken J. DERRIDAS über das Zeichenmodell SAUSSURES auch auf das Motiv umzulegen.⁸³ Genauso wie bei anderen sprachlichen Zeichen könnten sich nämlich auch die Motive nicht durch die Möglichkeit der Referenz zu etwas präsent Gegebenem, d. h. durch einen positiven **Inhalt** definieren, sondern rein in ihrer **Differenz** zueinander. Diese Überlegung würde damit die **clôture** einer Ontologie des Motivs bedeuten.

4. Poststrukturalistische De(kon)struktion des Motivs?

Mit dem jetzt eingeschlagenen Weg bekommt die Anstrengung einer Motivdefinition ihre letzte Wendung, ihre Kata-Strophe: Motive ohne festlegbaren Inhalt, sondern nur in ihrer intertextuellen Differenz zueinander existierend – wer rettet noch das Motiv als **Terminus technicus** vor seiner totalen Beliebigkeit?

Radikal wirkt sich v. a. die Erkenntnis aus, daß zum Motiv jemand dazugehört, der es definierend auffindet, insbesondere, als es sich um ein diskretes, d. h. von der Textur selbst nicht umrissenes Element handelt. Diese Beobachtung wurde bereits von LÜTHI gemacht: „Das Heraussschälen von Figuren, Zügen, Motiven aus dem Erzählganzen gehört zu dem, was man die Performanz des Rezipienten nennen kann.“⁸⁴ Oder man verfällt überhaupt BELKNAPS epistemischem Nihilismus: „One can argue, of course, that an incident is any part of a text that a reader chooses to discuss“; die Größe dieser **incidents** „depends entirely on the suppositions and purposes of the reader“.⁸⁵

Spitzfindig könnte man also formulieren: Die Motivanalyse ist Vivisektion des Textes – das was von einem Text als angeblich nicht-redundant bei seiner Zerstörung in der Rezeption synoptisch übrigbleibt. TODOROV meint in seiner *Poetik*, beim Lesen vollziehe sich „ein passives Schreiben“; eine kritisch ana-

lysierende Lektüre eines Textes bedeute letztlich, ihn zu vernichten und neu zu schreiben.⁸⁶

Das eigentümliche Verhältnis von ästhetischer Destruktion und **Reanimation**, wie es B. MENKE in ihrer mnemonischen Lektüre von Walter BENJAMINS Zitatbegriff herausgearbeitet hat,⁸⁷ herrscht auch im Motiv. Beide sind einander in ihrem Übernommenwerden aus anderen Texten durchaus zu vergleichen. Das Zitat ist etwas, das in seiner Mortifikation nach-lebt.⁸⁸ Das Motiv bedeutet wie jenes die Zerstörung eines fremden Textes durch Segmentierung und quasi untotes Nachleben in einem anderen Text; es bildet eine kleine „linguistische Grabkammer“⁸⁹ resp. inkorporiert den „Mythos der Wiederauferstehung des Textes im Text-Grab.“⁹⁰

Die Zerstörung, die zitiert, die Zitation, die zerstört, macht das Gewesene handlich, das heißt aber zitierbar: tot und verwendbar, überdauernd. [...] Das Tote wird in eine Konstellation eingesetzt und lebt sich zersetzend in dieser.⁹¹

Das Motiv in seiner Unlimitiertheit ist aber nicht nur etwas, das zitiert wird. Die Art der Übernahme bedeutet, wie oben gezeigt, ein neues Schreiben. Es ist festzuhalten, daß das Motiv ein Text ist, der auf einem Text geschrieben wird (genauso wie das Thema oder die story) – mein Text, den ich auf einem fremden schreibe, ein proportionaler, synoptischer, aber vor allem cursorischer, parasitärer Metatext. Dabei stellt sich das Problem einer Unschärferelation, ob das, was das Motiv in der Textbeschreibung zu leisten vorgibt, nicht schon durch seine methodische Einführung importiert wurde: Bedeuten also gleiche Motive in zwei verschiedenen Texten Gleichheiten in ihren Handlungskodes, oder bloß eine gleiche Lektüre?

Ein interessanter Beitrag zur Ideologie der Philologie ist das Wesen der Motive als Metatext: Hinter der synoptischen Reduktion eines Textes auf seinen Handlungskode, auf Aktionen, Qualifikationen, Funktionen, Konstellationen – Bewegungen und Spannungsfelder – wird ein funktionalistischer, ökonomischer Zugang zu Texten sichtbar, den Narratologie oft bedeutet. Gleichzeitig ist das Motiv auch – bei allen Bemühungen, dies zu verhindern – Zentralbegriff einer organisch-vormodernen Textproduktion und Erzähltheorie, deren begrenzte Anwendbarkeit auf Avantgardetexte o. ä. im 20. Jahrhundert im Auge zu behalten ist. Motive können also nur in traditionalistischen Erzählungen mit Charakteren und plot existieren; ihre Abfolge soll die diskursiv aufgetroffene reale Ordnung der Dinge in Schemata kopieren. Bedeutet also das Ende einer organischen Poetik nicht auch die clöture einer organischen Poetologie der Literaturwissenschaft?

5. Resümee

Nach einer Kette von fruchtbaren Annäherungen und katastrophalen Pointen erhebt sich abschließend die Frage: was bleibt, was nicht die Dichter stiften?

Es empfiehlt sich ein vorsichtiges Insistieren auf der *topic-comment*-Struktur des Motivs, gleichzeitig Vorsicht vor einer Übertreibung des Definitionismus und das Bewußtsein der terminologischen Begrenztheit. Auch wenn man, wie oben demonstriert, von beliebiger Atomisierbarkeit, positiver Unbestimmbarkeit und Rezeptionszentriertheit des Motivs ausgeht, ist dennoch der heuristische Wert der vorgeschlagenen Struktur evident.

Obwohl sich kein kleinstes Element der Literatur sinnvoll definieren läßt, die Atome immer weiter teilbar sind, so entstehen doch immer wieder hierarchische Universen von differentiellen Subjekt-Prädikat-Ketten (als solche hat auch van DIJK die Makrostrukturen ausgewiesen), die durch ihre Stellung im intertextuellen Feld einen bestimmten, kulturell gesteuerten *vaieur* zugewiesen bekommen.

Diese Elemente wollen wir mangels einer gleichermaßen akzeptablen wie besseren Terminologie wohl oder übel weiter Motive nennen. Dies erscheint insofern wertvoll, als dadurch paradoxerweise nicht nur eine organische Geschlossenheit, sondern auch eine Offenheit von Texten zueinander, ihr historisches Hineinragen ineinander, gleichzeitig ihre Verschiedenheit in der Ähnlichkeit im Auge bleibt. Und es ist dieser entstaubte Motivbegriff, der bei gründlicher Redefinition in seinen Facetten all diese Gegensätze erzeugen und tragen könnte.

Anmerkungen

¹ Vgl. etwa JULIUS PETERSEN: Die Wissenschaft von der Dichtung. System und Methodenlehre der Literaturwissenschaft. 1. Bd.: Werk und Dichter. Berlin 1939, S. 167.; ROBERT PETSCH: Deutsche Literaturwissenschaft. Aufsätze zur Begründung der Methode. Berlin 1940 (German. Studien. Hg. v. WALTHER HOFSTAETTER. H. 222), S. 135.; RAYMOND TROUSSON: Un problème de littérature comparée: les études des thèmes. Essai de méthodologie. Paris 1965 (Situation, Bd. 7), S. 11f.; ELISABETH FRENZEL: Stoff- und Motivgeschichte. Berlin 1966 (Grundlagen d. Germanistik), S. 11f.; MANFRED BELLER: Von der Stoffgeschichte zur Thematology. Ein Beitrag zur komparatistischen Methodenlehre. In: *arcadia* 5 (1970), S. 1–38, hier S. 3ff.; ADAM J. BISANZ: Zwischen Stoffgeschichte und Thematology. Betrachtungen zu einem literaturtheoretischen Dilemma. In: *DVLG* 47 (1973), S. 148–166, hier S. 148, 159f.; FRANÇOIS JOST: Grundbegriffe der Thematology. In: *Theorie und Kritik. Festschr. f. Gerhard Loose z. 65. Geb.* Hg. von STEFAN GRUNWALD. Bern, München 1974, S. 15–46, hier S. 15.; HORST und INGRID DAEMMRICH: Themen und Motive in der Literatur. Ein Handbuch. Tübingen 1987 (UTB Gr. Reihe), S. 230.

² S. dazu etwa JOST: *Grundbegr. d. Thematology*, a.a.O., S. 17f.

³ Für ausführliche Darstellungen zu diesem Thema s. DAEMMRICH: *Themen und Motive i. d. Lit.*, a.a.O., S. 228. f. und ELISABETH FRENZEL: *Stoff-, Motiv- und Symbolforschung*, 4. Aufl. Stuttgart 1978 (Sammlung Metzler. Bd. 28).

⁴ STITH THOMPSON: *The Folktale*. 2. Aufl. New York 1951, S. 415. (Hervorhebung im Original)

- ⁵ E. FRENZEL: Vom Inhalt der Literatur. Stoff – Motiv – Thema. Freiburg, Basel, Wien 1980 (studio visuell Literatur), S. 36. (Hervorhebung im Original)
- ⁶ FRENZEL: Stoff-, Motiv- u. Symbolforschung, a.a.O., S. 32.
- ⁷ ROBERT BELKNAP: The Minimal Unit of Plot. In: MORSON, GARY S. (Hg): Literature and History. Theoretical Problems and Russian Case Studies. Stanford 1986, S. 221–229, zit. S. 227.
- ⁸ Belknap spricht vom „paradox that plots are wholes and aggregations at the same time“ (a.a.O., S. 224).
- ⁹ Z. B. WILLY KROGMANN: Motiv. In: RLL. Neu bearb. u. hg. v. WERNER KOHLSCHMIDT und WOLFGANG MOHR. 5 Bde. Berlin 1958 ff., Bd. 2. (1965), S. 427–432. Darstellungen dazu bei FRENZEL: Stoff- und Motivgeschichte. Berlin 1966 (Grundl. d. Germanistik. Bd. 3.), S. 14ff, und dies.: Stoff-, Motiv- u. Symbolforschung, a.a.O., S. 31f.
- ¹⁰ Vgl. z. B. WILHELM DILTHEY: Die Einbildungskraft des Dichters. Bausteine zu einer Poetik. In: Philosophische Aufsätze. Leipzig 1887, S. 303–482, hier S., 449; BORIS TOMASCHEVSKIJ: Theorie der Literatur. Poetik. Nach dem Text der 6. Auflage (1931) hg. von K.-D. SEEMANN. Wiesbaden 1985 (Slavist. Studienbücher, N. F. Bd. 1), S. 218; WOLFGANG KAYSER: Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einf. in die Literaturwissenschaft. 7. Aufl. Bern, München 1961, S. 59.; LUBOMIR DOLEŽEL: From Motifems to Motifs. In: Poetics 4 (1972), S. 55–90, hier S. 56ff.; FRENZEL: Stoff-, Motiv- u. Symbolforschung. a.a.O., S. 29; JOSEPH STRELKA: Methodologie der Literaturwissenschaft. Tübingen 1978, S. 126f.; MAX LÜTHI: Motiv, Zug, Thema aus der Sicht der Volkserzählforschung. In: Elemente der Literatur. Hg. von ADAM J. BISANZ u. RAYMOND TROUSSON. Stuttgart 1980, Bd. 1, S. 11–24, hier S. 17, 20.
- ¹¹ Bei PETSCH: Dt. Literaturwissenschaft, a.a.O., S. 139.; KAYSER: Das sprachl. Kunstwerk, a.a.O., S. 60.; FRENZEL: Stoff-, Motiv- u. Symbolforschung, a.a.O., S. 29.; W. DILTHEY spricht diesbezüglich vom „Lebensverhältniss“ (Die Einbildungskraft d. Dichters, a.a.O., S. 449f.).
- ¹² Bei MANFRED FLÜGGE: Erzählemiotik als Theorie der Artikulationsbewegungen der Erzählung. In: Erzählforschung 2. Theorien, Modelle und Methoden der Narrativik. Hg. von WOLFGANG HAUBRICHS: Göttingen 1977 <= LILL. BEIHEFT 6>, S. 46–67, hier S. 62, 64; THOMPSON: The Folk-tale, a.a.O., S. 416; BELKNAP: The Minimal Unit of Plot, a.a.O., S. 223 ff.
- ¹³ STRELKA: Methodologie d. Literaturwissenschaft, a.a.O., S. 127.
- ¹⁴ KARL BECKSON und ARTHUR GANZ: A Reader's Guide to Literary Terms. New York 1960, S. 129.
- ¹⁵ TZVETAN TODOROV: Poetik. In: Einf. in den Strukturalismus. Hg. von FRANÇOIS WAHL: 2. Aufl. Frankfurt/M. 1981 (stw 10), S. 105–179, hier S. 131 ff.
- ¹⁶ "Unter Funktion wird eine Aktion einer handelnden Person verstanden, die unter dem Aspekt ihrer Bedeutung für den Gang der Handlung definiert wird. [...] Die konstanten und unveränderlichen Elemente des Märchens sind die Funktionen der handelnden Personen, unabhängig davon, von wem oder wie sie ausgeführt werden." (VLADIMIR PROPP: Morphologie des Märchens. Hg. von KARL EIMERMACHER. Frankfurt/M. 1975 stw 131, S. 26.)
- ¹⁷ TODOROV: Poetik, a.a.O., S. 144.
- ¹⁸ Ebd., S. 142 u. 143.
- ¹⁹ Vgl. JOST: Grundbegr. d. Thematologie, a.a.O., S. 29; PETERSEN: Die Wissenschaft von der Dichtung, a.a.O., S. 165ff.; FRENZEL: Stoff-, Motiv u. Symbolforschung, a.a.O., S. 29.
- ²⁰ TOMASCHEVSKIJ: Theorie der Literatur, a.a.O., S. 217.

- ²¹ Vgl. TEUN A. van DIJK: Textwissenschaft. Eine interdisziplinäre Einf. Tübingen 1980, S. 38, 41ff. – Die Makrostrukturen der Textlinguistik entsprechen weitgehend den hier postulierten Motivketten.
- ²² DOLEŽEL: From Motifems to Motifs, a.a.O., S. 60.
- ²³ Ebd., S. 60. – In einem späteren Aufsatz expliziert der tschechische Strukturalist die Expansion des Motivkernes durch „Zeit- und Raumindizes, Quantoren und Modaloperatoren“ DOLEŽEL: Semantik der Erzählung. In: Erzählforschung 2 (1977), a.a.O., S. 69–84, zit. S. 69.)
- ²⁴ DOLEŽEL: From Motifems to Motifs, a.a.O., S. 58ff.
- ²⁵ "Die Motive bilden, indem sie sich miteinander verbinden, die thematische Verknüpfung des Werkes. Unter diesem Aspekt ist die Fabel <= story> die Gesamtheit der Motive in ihrer logischen, kausal-temporalen Verknüpfung, das Sujet <= plot> die Gesamtheit derselben Motive in derselben Reihenfolge und Verknüpfung, in der sie im Werk vorliegen." (TOMASCHEVSKIJ: Theorie der Literatur, a.a.O., S. 218.)
- ²⁶ Vgl. STRELKA: Methodologie der Literaturwissenschaft, a.a.O., S. 129, 133.
- ²⁷ Vgl. TOMASCHEVSKIJ: Theorie der Lit., a.a.O., S. 220; FRENZEL: Stoff- u. Motivgeschichte, a.a.O., S. 23; DOLEŽEL: From Motifems to Motifs, a.a.O., S. 61ff.; DAEMMRICH: Themen u. Motive i. d. Lit., a.a.O., S. 231.
- ²⁸ FLÜGGE hat den Gegensatz von Qualifikation und Aktion aufgelöst, indem er letztere als Anwendungsfall der ersteren im Sinne der Dichotomie virtuell vs. real betrachtet (MANFRED FLÜGGE: Erzählemiotik..., a.a.O., S. 65).
- ²⁹ Vgl. etwa DILTHEY: Die Einbildungskraft des Dichters, a.a.O., S. 449; JOST: Grundbegriffe d. Thematologie, a.a.O., S. 24; LÜTHI: Motiv, Zug, Thema..., a.a.O., S. 13.
- ³⁰ KAYSER: Das sprachl. Kunstwerk, a.a.O., S. 60.
- ³¹ FRENZEL: Stoff- u. Motivgeschichte, a.a.O., S. 13.
- ³² Vgl. DOLEŽEL: From Motifems to Motifs, a.a.O., S. 69.
- ³³ Die Partiturmetapher stammt von CLAUDE LEVI-STRAUSS: Strukturele Anthropologie I. Frankfurt/M. 1977 (stw 226), S. 232f.
- ³⁴ Siehe ROLAND BARTHES: S/Z. Frankfurt/M. 1987, S. 21, 35, 43, 47, 66, 78, 88f., 142, 146, 148f., 162, 207.
- ³⁵ TOMASCHEVSKIJ: Theorie der Literatur, a.a.O., S. 227.
- ³⁶ Ebd.
- ³⁷ Ebd., S. 227 u. ff. Hervorhebung im Original
- ³⁸ DAEMMRICH: Themen u. Motive i. d. Lit., a.a.O., S. 232f. Hervorhebungen CR.
- ³⁹ Vgl. TODOROV: Poetik, a.a.O., S. 142ff.
- ⁴⁰ Vgl. dazu TOMASCHEVSKIJ: Theorie der Literatur, a.a.O., S. 227.
- ⁴¹ Die Kapiteleinteilungen aus E. FRENZELS Standardwerk 'Motive der Weltliteratur' konkordieren eher mit diesem Tableaubegriff als mit dem des Motives.
- ⁴² KENNETH BURKE: A Grammar of Motives. 2. Aufl. Berkeley, Los Angeles, London 1969 (Campus 134), S. XV.
- ⁴³ CLAUDE BREMOND: Logique du récit. Paris 1973 (collection Poétique), S. 132.

- ⁴⁴ Vgl. etwa TROUSSON: *Les études de thèmes*, a.a.O., BELLER: *Von der Stoffgeschichte zur Thematologie*, a.a.O.; BISANZ: *Zw. Stoffgesch. u. Thematologie*, a.a.O.
- ⁴⁵ Vgl. VAN DIJK 1980, S. 41ff.
- ⁴⁶ KAYSER 1961, S. 62.
- ⁴⁷ Die von EUGENE FALK (*Types of Thematic Structure. The Nature and Function of Motifs in Gide, Camus, and Sartre*. Chicago, London 1967. S. 2f.) vorgeschlagene Unterteilung des Themas in <topic> (autorenintendiertes Textthema), (theme) (von einem Motiv abstrahiertes Thema) und (message) (Textaussage aus der Leserperspektive) wirft zu große Demarkationsprobleme bei einem zu geringen heuristischen Wert auf, weshalb wir uns mit dem Oberbegriff Thema begnügen.
- ⁴⁸ ABASTADO schreibt: „Je partirai de l'hypothèse que les thèmes ne sont pas un donné textuel, un fait d'écriture perçu et circonscrit par une attention spéculaire, mais, au contraire, le produit de travail du critique: qu'ils sont, non des objets réels, mais des constructions idéologiques, élaborées par un langage spécifique; qu'ils n'existent qu'au terme du discours qui en traite.“ (CLAUDE ABASTADO: *Le trame et le licier. Des thèmes au discours thématique*. In: *Revue des langues vivantes* 43 < 1977 > , S. 478–491, Vgl. zit. S. 478. Vgl. auch FALK: *Types of Thematic Structure*, a.a.O., S. 2)
- ⁴⁹ TROUSSON: *Les études des thèmes*, a.a.O., S. 18.
- ⁵⁰ Vgl. LÜTHI: *Motiv, Zug, Thema...*, a.a.O., S. 14; DAEMMRICH: *Themen u. Motive i. d. Lit.*, a.a.O., S. 233.
- ⁵¹ Zu diesem Terminus s. VAN DIJK: *Textwissenschaft*, a.a.O., S. 244ff.
- ⁵² KJERSTI FLOTTUM: *Methodological Problems in the Analysis of Student Summaries*. In: *Text* 5 (1985), H. 4, S. 291–307, zit. S. 291.
- ⁵³ BRIAN J. REISER / JOHN B. BLACK / WENDY G. LEHNERT: *Thematic Structures in the Understanding and Generation of Narratives*. In: *Discourse Processes* 8 (1985). S. 357–389, zit. S. 291.
- ⁵⁴ Ebd., S. 383ff.
- ⁵⁵ Ebd., S. 363.
- ⁵⁶ Zu dieser Terminologie s. ALAN DUNDES: *From Etic to Emic Units in the Structural Study of Folktales*. In: *Journal of American Folklore* 75 (1962), S. 95–105.
- ⁵⁷ Vgl. KAYSER: *Das sprachl. Kunstwerk*, a.a.O., S. 60; FRENZEL: *Stoff- u. Motivgeschichte*, a.a.O., S. 16 f.
- ⁵⁸ Vgl. PETSCH: *Dt. Literaturwissenschaft*, a.a.O., S. 142 u. 145 ff.
- ⁵⁹ FRENZEL: *Stoff- und Motivgeschichte*, a.a.O., S. 12.
- ⁶⁰ Vgl. DOLEZEL: *From Motifems to Motifs*, a.a.O., S. 76 u. v.
- ⁶¹ Vgl. SILVIA ECKBERT: *Motif und Motifem. Möglichkeiten und Grenzen der Theorie Lubomir Dolezels, untersucht an einem Textsegment aus C. F. Meyers >Die Hochzeit des Mönchs<*, In: *Elemente der Literatur*, a.a.O., Bd. II, S. 86–107.
- ⁶² Vgl. TODOROV: *Poetik*, a.a.O., S. 148 f.
- ⁶³ TOMASCHEVSKIJ: *Theorie der Literatur*, a.a.O., S. 217 f.
- ⁶⁴ VAN DIJK sieht bei der Generation der Makrostrukturen verschiedene mögliche Abstraktionsniveaus (*Textwissenschaft*, a.a.O., S. 42). Er muß auch die Möglichkeit zugeben, daß es Mikro-

- strukturen gibt, die mehrere unterschiedliche, aber gleichberechtigte Makrostrukturen generieren (ebd., S. 49, 54).
- ⁶⁵ TOMASCHEVSKIJ: *Theorie der Literatur*, a.a.O., S. 218.
- ⁶⁶ Vgl. ULRICH BROICH und MANFRED PFISTER (Hg.): *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübingen 1985 (Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft. Bd. 35), S. 58.
- ⁶⁷ ERNST OSTERKAMP: *Lucifer. Stationen eines Motivs*. Berlin, New York 1979 (Komparatist. Studien. Bd. 9), S. 3.
- ⁶⁸ WOLFGANG ISER: *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*. 3. Aufl. München 1990 (UTB 636), S. 134.
- ⁶⁹ Hier könnten – wofür leider der Platz fehlt – Erkenntnisse der sog. Schematheorie (die sich damit beschäftigt, welche Konzepte für die Erkenntnis von Welt sprachlich zur Verfügung stehen) fruchtbar für die Beschreibung der Motive bzw. Motiventableaus als Schema bzw. frame eingebracht werden (Vgl. etwa DIETER FREUNDLIEB: *Understanding Poe's Tales: A Schematic Theoretic View*. In: *Poetics* 11. (1982), S. 25ff).
- ⁷⁰ Vgl. PETSCH: *Dt. Literaturwissenschaft*, a.a.O., S. 138 f.
- ⁷¹ PROPP: *Morphologie des Märchens*, a.a.O., S. 167 ff.
- ⁷² Zum frame-Begriff siehe VAN DIJK: *Textwissenschaft*, a.a.O., S. 31.
- ⁷³ DAEMMRICH: *Themen u. Motive i. d. Lit.*, a.a.O., S. 229 f.; TROUSSON: *Les études de thèmes*, a.a.O., S. 16.; KROGMANN: *Motiv*, a.a.O., S. 427.
- ⁷⁴ Vgl. DAEMMRICH: *Themen u. Motive i. d. Lit.*, a.a.O., S. 229, 233.
- ⁷⁵ Ebd., S. 230.
- ⁷⁶ JEAN-PHILIPPE ANTOINE: *Ars memoriae – Rhetorik der Figuren, Rücksicht auf Darstellbarkeit und die Grenzen des Textes*. In: *Gedächtniskunst. Raum – Bild – Schrift. Studien zur Mnemotechnik*. Hg. v. ANSELM HAVERKAMP und RENATE LACHMANN. Frankfurt/M. 1991. (1653), S. 53–73, zit. S. 57. (Hinzufügungen CR)
- ⁷⁷ Vgl. R. LACHMANN: *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*. Frankfurt/M. 1990, S. 34 ff.
- ⁷⁸ Das kollektive Gedächtnis in der Theorie von M. HALBWACHS steht als sozialer Erinnerungsträger gegen individualistische Modelle. Institutionelle Ordnungen legitimieren darin Erinnerung und sind Sinnstifter in „symbolischen Sinnwelten“ (denen die Literatur zuzurechnen ist), die „Projektionsrahmen für individuelle Handlungen“ sind (MICHAEL KRETSCHMER: *Lit. Praxis der Memoire collective in Bölls Roman 'Billard um halbzehn'*. In: *Erzählforschung* 2, a.a.O., S. 191–215, S. 193 f.).
- ⁷⁹ Das bereits vorgestellte plot-unit-Theorem der kognitiven Psychologie läßt sich durchaus mit den Kategorien der Mnemotechnik in Einklang bringen. Vgl. etwa REISER/BLACK/LEHNERT: *Thematic Structures*, a.a.O., S. 381: „Thus, the plot unit representations appear to capture the salient aspects of the representations that subjects use for stories when they are asked to perform some task requiring a thematic analysis.“
- ⁸⁰ Im Standardwerk von BROICH/PFISTER wird denn auch eine verdeckte Motivdefinition beige-steuert, wiewohl diese nicht soweit reicht wie die oben vorgeschlagene: „Gemeinsame Elemente einer Gruppe von Prätexten werden vollständig oder unvollständig unter Veränderung der Relationen reproduziert“. (Intertextualität, a.a.O., S. 111.)

- ⁸¹ Vgl. JULIA KRISTEVA: Sémeiotiké. Recherches pour une sémanalyse. Paris 1969, S. 144: „le 'mot littéraire' n'est pas un point (un sens fixe), mais un croisement de surfaces textuelles, un dialogue de plusieurs écritures: de l'écrivain, du destinataire (ou du personnage), du contexte culturel actuel ou antérieur.“
- ⁸² LÜTHI: Motiv, Zug, Thema. A.a.O., S. 21.
- ⁸³ JACQUES DERRIDA: Die différance. In: Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart. Hg. von PETER ENGELMANN. Stuttgart 1991 (RUB 8668), S. 76–113. zit. S. 87 ff.
- ⁸⁴ LÜTHI: Motiv, Zug, Thema, a.a.O., S. 22.
- ⁸⁵ ROBERT BELKNAP: The Minimal Unit of Plot, a.a.O., S. 226 f.
- ⁸⁶ TODOROV: Poetik, a.a.O., S. 106.- Und vielleicht ist jedes Lesen synoptisch, also Reduktion, Destruktion und nicht Re-Konstruktion.
- ⁸⁷ Vgl. BETTINE MENKE: Das Nach-Leben im Zitat. Benjamins Gedächtnis der Texte. In: Gedächtniskunst, a.a.O., S. 74–110. fl
- ⁸⁸ Ebd., S. 81.
- ⁸⁹ Ebd., S. 96 f.
- ⁹⁰ LACHMANN: Gedächtnis und Literatur, a.a.O., S. 513.
- ⁹¹ MENKE: Das Nach-Leben im Zitat, a.a.O., S. 82. u. 94 f.

