

Malá, Jiřina

Texte über Filme : Stilanalysen anhand von Filmrezensionen und filmbezogenen Texten

Texte über Filme : Stilanalysen anhand von Filmrezensionen und filmbezogenen Texten Erste Ausgabe Brno: Filozofická fakulta, Masarykova univerzita, 2016

ISBN 978-80-210-8353-0

ISSN 1211-3034 (print); ISSN 2787-9291 (online)

Stable URL (DOI): <https://doi.org/10.5817/CZ.MUNI.M210-8353-2016>

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/137065>

Access Date: 16. 02. 2024

Version: 20220902

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.



#447

**OPERA FACULTATIS PHILOSOPHICAE
UNIVERSITATIS MASARYKIANAE**

**SISY FILOZOFICKÉ FAKULTY
MASARYKOVY UNIVERZITY**

**muni
PRESS**



A-001 8V

A8

8

Texte über Filme

Stilanalysen anhand
von Filmrezensionen
und filmbezogenen Texten

Jiřina Malá



FILOZOFICKÁ FAKULTA
MASARYKOVA UNIVERZITA

#447

BRNO 2016

KATALOGIZACE V KNIZE – NÁRODNÍ KNIHOVNA ČR

Malá, Jiřina

Texte über Filme : Stilanalysen anhand von Filmrezensionen und filmbezogenen Texten / Jiřina Malá.
– Erste Ausgabe. – Brno : Filozofická fakulta, Masarykova univerzita, 2016. – 218 stran. – (Spisy Filozofické fakulty Masarykovy univerzity, ISSN 1211-3034 ; 447)

Anglické resumé

ISBN 978-80-210-8353-0

791.32.072.3 * 070 * 801.73 * 81:38 * (430) * (437.3)

– filmová kritika – Německo – 20.–21. století

– filmová kritika – Česko – 20.–21. století

– tisk – Německo – 20.–21. století

– tisk – Česko – 20.–21. století

– textová analýza

– stylistika

– monografie

80 – Filologie [11]

Rezensiert von: prof. PhDr. Lenka Vaňková, Ph.D (Universität Ostrava)

prof. PhDr. Iva Zündorf, Ph.D. (Masaryk Universität)

© 2016 Masarykova univerzita

ISBN 978-80-210-8353-0

ISSN 1211-3034

DOI: 10.5817/CZ.MUNI.M210-8353-2016

INHALT

1. EINLEITUNG	9
1.1. Zum Untersuchungsgegenstand	9
1.2. Textsammlung	12
1.3. Zur Typologie der Texte über Filme	14
1.3.1. <i>Der Spiegel</i>	14
1.3.2. Andere Printmedien (<i>Focus, Die Zeit</i>)	19
1.4. Aufbau und methodisches Vorgehen	20
2. FILM UND SEINE REFLEXION IN DER GEGENWÄRTIGEN MEDIENLANDSCHAFT	22
2.1. Film als Medium	22
2.1.1. Kommunikative und ästhetische Kriterien des Spielfilms im Lichte der Filmtheorie und -kritik	22
2.1.2. Zur Problematik der Filmgenres und ihrer Widerspiegelung in Filmrezensionen	25
2.1.3. Schreiben über Filme: Schreiben über Kunst?	27
2.2. Filmkritik in der journalistischen Praxis	33
2.2.1. Zu Traditionen und Prinzipien der Kunstkritik	33
2.2.2. Grundbegriffe und Bausteine der Kunst- und Filmkritik	34
2.3. Exemplarische Textanalysen	36
2.3.1. Filmkritik in der traditionellen Qualitäts-Presse (am Beispiel aus der Tageszeitung <i>Neue Zürcher Zeitung</i>)	36
2.3.2. Musterbeispiel einer Filmkritik: <i>Verschwörer im Dienst der Kultur:</i> <i>Jim Jarmuschs Wunderwerk „The Limits of Control“ spielt mit der Kraft der Imagination.</i>	37

2.4. Filmrezensionen in Online-Medien	42
2.4.1. Online-Medien	42
2.4.2. Der Film <i>The Limits of Control</i> des Regisseurs Jim Jarmusch in Online-Medien	43
3. TEXTSTILISTIK UND METHODE(N) DER STILISTISCHEN TEXTANALYSE	49
3.1. Stilistik	49
3.1.1. Zum Stilbegriff	49
3.1.2. Textstilistik	51
3.2. Textsortenstilistik	52
3.2.1. Zum Textsortenbegriff	52
3.2.2. Rezension/Kritik als Textsorte	53
3.2.3. Funktionen und Sprachhandlungen in der Textsorte Filmrezension	55
3.3. Stilistische Textanalyse	58
3.3.1. Verfahren stilistischer Textanalyse	58
3.3.2. Methode der stilistischen Analyse in Bezug auf die Textsorte Filmrezension	60
3.4. Vergleich als Methode der stilistischen Textanalyse	61
3.5. Der übertextuelle Vergleich	63
3.6. Der intertextuelle Vergleich	68
3.6.1. Deutsche und tschechische Filmrezensionen zum US-amerikanischen Film <i>Revolutionary Road</i> und <i>Avatar</i>	68
3.6.2. Vergleich prototypischer Filmrezensionen in <i>Der Spiegel</i> und <i>Focus</i>	72
3.6.3. Individualstil (Filmrezensionen in <i>Der Spiegel</i>)	77
4. TEXTAUFBAU DER FILMREZENSIONEN: MAKROSTRUKTUR DER TEXTE	84
4.1. Einführende Bemerkungen	84
4.2. Überschriften (Titel, Schlagzeilen)	86
4.3. Vorspann: Informationen über Filmgenre, Regisseur, Darsteller	91
4.4. Textkörper/Fließtext	94
4.4.1. Zusammenstellung des Textkörpers: Architektonik, themen- und verfahrensbedingte Ebene	94
4.4.2. Einstieg	95
4.4.3. Textsegmente	100
4.4.4. Zitate und Anspielungen	105
4.4.5. Textabschluss/ Pointierung	109

5. INTRATEXTUELLE SPRACHSTILISTISCHE ANALYSE:	
MIKROSTRUKTUR DES TEXTES	114
5.1. Semantisierung von Textausdrücken	114
5.2. Semantische Äquivalenzbeziehungen	116
5.3. Semantische Felder	120
5.4. Ausdrucksmittel der Emotionalität	122
5.5. Metaphorik und Phraseologie/Idiomatik	126
5.5.1. Zur Bildlichkeit und Bildhaftigkeit	126
5.5.2. Zu Metapher-Auffassungen	129
5.5.3. Phraseologie und Idiomatik	134
5.5.4. Metaphorische Idiome in der kognitiven Linguistik	137
5.5.5. Metonymie (in der Idiomatik)	140
5.5.6. Weitere rhetorisch-stilistische Figuren (in der Idiomatik):	
Synästhesie, Litotes, Hyperbel, Euphemismus, Ironie	142
5.5.7. Syntaktische Stilfiguren (mit Metaphern und Idiomen)	147
5.6. Metaphorik/Metonymik und Phraseologie/Idiomatik	
in ausgewählten Filmrezensionen	151
5.6.1. Zu pragmatischen, textkonstituierenden und stilistischen	
Funktionen der Metaphorik/Metonymik und Idiomatik	151
5.6.2. Textstrukturierende Funktionen der Metaphorik	
und Idiomatik	154
5.6.3. Kohärenzherstellung durch Metaphorik und Idiomatik	
in ausgewählten Filmrezensionen	160
5.7. Phraseologische Variationen, Modifikationen und Sprachspiele	
in Textbeispielen	163
6. FAZIT UND AUSBLICK	170
SUMMARY	174
QUELLENVERZEICHNIS	177
LITERATURVERZEICHNIS	181
ANHANG	193

1. EINLEITUNG

1.1. Zum Untersuchungsgegenstand

Die stilistische Textanalyse, ihre Methoden und Verfahren gehören zu den kompliziertesten Problemen der Textstilistik. Diese Problematik steht im Vordergrund der vorliegenden Studie. Den Schwerpunkt folgender Betrachtungen bilden also die textstilistischen Auseinandersetzungen mit Texten über Filme, vor allem mit Filmrezensionen/Filmkritiken¹, die in den gegenwärtigen Print- und Online-Medien erscheinen.

In den zentralen Kapiteln wird auf die Fragen der text- und sprachstilistischen Gestaltung der Filmrezensionen auf der synchronen Ebene eingegangen. Es wird auf die Ortung der Texte über Filme im massenmedialen Gebrauch, den textstilistischen Vergleich der einzelnen Filmtexte (vor allem der Filmrezensionen), die Möglichkeiten der textkonstituierenden und sprachstilistischen Realisierung von deutschsprachigen und teilweise (zum Vergleich) auch von tschechischen Filmrezensionen in Print- sowie Online-Medien fokussiert. Die Ausgangsbasis für die Auswahl der Filmtexte bilden die führenden renommierten deutschsprachigen Printmedien (*Der Spiegel*, *Focus*, *Die Zeit*, *Süddeutsche Zeitung*, *Neue Zürcher Zeitung*) und/oder ihre Online-Versionen.

Die Presse und Publizistik widmete der Filmkunst und –unterhaltung stets eine große Aufmerksamkeit, das ist auch heute in den soliden, renommierten Presseorganen sowie in der Boulevardpresse der Fall. Der Massenmedien-Markt ist heute kaum zu überblicken: Von den Tages- und Wochenzeitungen (einschließlich ihrer

¹ Auf die mögliche terminologische Unterscheidung zwischen Filmkritik und Filmrezension wird im Kap. 3.2. hingewiesen. Beide Begriffe werden in der vorliegenden Studie jedoch eher als Synonyme betrachtet, ebenso Filmrezensent und Filmkritiker.

Online-Versionen), die als Qualitätspresse gelten und die in ihren Feuilletons die breite Filmlandschaft reflektieren (z.B. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, *Süddeutsche Zeitung*, *Neue Zürcher Zeitung*, *Die Zeit*) über Wochenmagazine (*Der Spiegel*, *Focus*), die im Ressort Kultur bzw. Entertainment einzelne Filme rezensieren und auf ihren gesellschaftlich-historischen Kontext Bezug nehmen, bis zur Boulevardpresse spannt sich der Bogen. Die Filmkunst, aber auch die Filmindustrie spiegeln oft komplizierte gesellschaftliche und politische Verhältnisse und Prozesse wider, deshalb spielen nicht nur Filmrezensionen, sondern auch andere Textsorten wie Berichterstattungen und Kommentare zu einzelnen Filmereignissen (Festivals, Preisverleihungen) oder Interviews mit Filmschaffenden in den Printmedien, in ihren Online-Versionen und in verschiedenartigen Internet-Foren eine wichtige gesellschaftliche Rolle. Neben diesem immensen Pressemarkt gibt es einen Mini-markt der Film(fach)periodika sowie einen breit gefächerten Markt der Fernseh-Programmzeitschriften (samt den verlängerten PR-Armen der US-Filmindustrie in Filmsendungen und PR-Zeitschriften (vgl. Schütte 1998: 181f.).

Die Internet-Foren und -blogs stellen ein neues Phänomen und einen neuen Trend am Anfang des 21. Jh.s dar: Sie reagieren rasch auf neue Filme und lassen nicht nur die Filmkritiker und Journalisten ihre kritischen Meinungen präsentieren, sondern auch das cineastisch interessierte (und cinephile) Publikum zu Wort kommen. Es gibt Anzeichen dafür, dass sich die Kulturkritik allmählich auf die Internetseiten verschiebt. Zu einem weiteren Phänomen unserer Kultur-Zeit gehört, dass die heutige breite Kulturszene kaum abzudecken ist, was für die Filme besonders oft zutrifft. Sehr oft werden in der heutigen Filmkritik nur die „Highlights“ berücksichtigt: Die Hollywood-Filme, die Furore machen, oder die Filme, die auf verschiedenen Festivals (Berlinale, Cannes, Venedig und vielen anderen) sowie bei Preisverleihungen (Golden Globe, Oscar, César, Bafta u.a.) preisgekrönt wurden.

Die Filmrezensenten stellen sich in erster Linie die Frage, ob der Spielfilm als Kunst oder Unterhaltung zu betrachten ist. Im Unterschied zur Musik-, Literatur oder Kunstkritik weist die Filmkritik ein gewisses Spezifikum auf: Viele sehen sich zu Filmkritikern berufen, was heute auch die zahlreichen Internetforen ermöglichen. Dennoch kann und soll das Rezensieren von Filmen, dass „mit ein wenig Talent, Neugier, Wille und Liebe zum Kino“ verbunden ist, als journalistische Fertigkeit angesehen und erlernbar sein (vgl. Stegert 1993: 8). Heute gilt, vor allem wegen der Überflut von Filmkritiken in Online-Medien, dass Kritiken schnell geschrieben werden, „um schnell vergessen zu werden“, wie es bereits vor fünfundvierzig Jahren festgestellt wurde (vgl. Haacke 1971: 240). Andererseits erfreuen sich die Filmrezensionen immer noch großer Beliebtheit, und es werden solche Filmrezensionen gefordert, die als *originell*, *einfallsreich*, *intelligent*, *selbstbewusst* bezeichnet werden könnten und die mit *schreibbessenenem Temperament* der Filmkritiker verfasst werden (sollten) (vgl. Kreimeier 1998: 117).

Die Filmrezensionen werden von breitem kinematographisch interessiertem Publikum rezipiert, das mit bestimmten Erwartungen an sie herangeht. Wegen ihrer textstilistischen Vielfältigkeit stellen sie ein ergiebiges Material für textstilistische Analysen dar, die in der vorliegenden Studie durchgeführt werden.

Wie bereits angedeutet wurde, setzt sich die vorliegende Arbeit das Ziel, die journalistischen Texte, die das Phänomen Film vor allem als Kunst, aber auch als Unterhaltung (Entertainment) oder Event (Festivals, Preisverleihungen) behandeln, vom textpragmatischen (Funktion und Sprachhandlung) sowie vom textstilistischen Standpunkt (Makro- und Mikrostruktur des Textes) aus zu untersuchen. Bevor an konkrete Texte herangegangen wird, konzentriert sich die Aufmerksamkeit auf die textstilistische Spezifik des Schreibens über Kunst im Allgemeinen und über Filmkunst im Besonderen sowie auf die Problematik der Textsorten, die sich mit Filmen befassen: Filmrezension, Filmessay, Interview. Der Aspekt der Intertextualität und (Inter)Kulturalität wird in vielerlei Hinsicht hervorgehoben: Beispielsweise in Bezug auf die Internationalität der Filmkunst oder auf den Vergleich deutscher und tschechischer Filmrezensionen.

Den Untersuchungen liegen vor allem publizistische Textsorten aus der „Qualitätspresse“ zugrunde: Die Basis bilden die Filmrezensionen aus *Der Spiegel*, zum Vergleich werden Filmrezensionen aus *Focus*, der *Zeit* sowie aus der *Neuen Zürcher Zeitung* herangezogen. Dies bringt mit sich, dass auch auf die gesellschaftliche sowie sprachliche Spezifik der jeweiligen Presseorgane fokussiert wird. Des Weiteren werden als Untersuchungsmaterial auch Filmrezensionen aus deutschen und tschechischen Internetquellen (Online-Versionen der Qualitätspresse) behandelt, da man diesen Trend nicht außer Acht lassen kann. Dies geschieht jedoch nur andeutungsweise und überwiegend als Ausblick.

Analysiert werden die Rezensionen von Spielfilmen. Die filmische Aussage kann im Spielfilm sowie im Dokumentarfilm erfolgen, wobei beide als Darstellung der Wirklichkeit gelten. Der Unterschied zwischen ihnen besteht darin, dass der Spielfilm Schicksal formuliert, der Dokumentarfilm Zustände spiegelt und analysiert. Der Spielfilm setzt sich mit der gesellschaftlichen Verfassung unseres Lebens sowie der psychologischen Situation der Menschen in ihr auseinander, der Dokumentarfilm reflektiert sie. Zwischen beiden Gattungen kann es jedoch vielfältige Verbindungen geben: Spielfilme verwenden oft dokumentarische Passagen.²

Für die Filmkritiker ist von großer Wichtigkeit, dass jeder Film einen Dialog zwischen dem Zuschauer und dem Geschehen auf der Leinwand darstellt und eine soziale Wirkung ausübt. Der Film ist jedoch gewissermaßen zum Massenkonsum bestimmt – nicht allein spannende Geschichten, sondern auch Verhaltensweisen werden konsumiert. Diese Diskrepanz zwischen dem künstlerischen Film

² Z.B. im Film *Die unerträgliche Leichtigkeit des Seins* (1988) nach der Romanvorlage von Milan Kundera verwendet der Regisseur Philip Kaufmann authentische Dokumentarfilmaufnahmen von der sowjetischen Okkupation der Tschechoslowakei aus Prag im August 1968.

und dem Konsum betonte Theo Fürstenau (1969: 195): Der künstlerische Film wendet sich an die einzelne Person und zwingt diese zur Auseinandersetzung mit einer redlich subjektiven Interpretation der Welt und des Menschen; der Konfektionsfilm („Traumfabrik“ Hollywood) dagegen sucht das Unterhaltungsbedürfnis der Masse zu erreichen und speist es mit lebensfremden Schablonen, die eine individuelle Reaktion weder voraussetzen, noch zur Folge haben. Diese Diskrepanz muss jedoch in der Postmoderne nicht mehr gelten (vgl. Kap. 2.1.1.).

1.2. Textsammlung

Die Textbasis der vorliegenden Studie bilden 470 Texte über (neue) Filme, vor allem diejenigen, die textsortenspezifisch als Filmrezensionen/Filmkritiken bezeichnet werden können. Zum textsortenstilistischen Vergleich werden auch andere Texte über die Filmwelt und ihre Ereignisse (Filmfestivals, Filmpreisverleihungen) herangezogen. Es handelt sich vorwiegend um Filmrezensionen aus den Wochenzeitschriften *Der Spiegel*, *Focus*, *Die Zeit* und der Tageszeitung *Neue Zürcher Zeitung (NZZ)*. Die meisten Texte stammen aus dem ersten Jahrzehnt (nuller Jahre) des 21. Jahrhunderts. Es wurden auch E-Texte herangezogen, vor allem aus dem *Spiegel-Online* aus den Jahren 2009–2010, aus der *sueddeutschen.de* und *zeit.de*. Die tschechischen Filmrezensionen entstammen den renommierten Tageszeitungen *MFDnes*, *Lidové noviny* (Volkszeitung) und *Hospodářské noviny* (Wirtschaftszeitung) sowie ihren Onlineversionen (*idnes.cz*, *iHNed.cz*). Eine ergänzende Rolle spielen Internetquellen: Internet-Foren/Blogs über Filme, die eine steigende Tendenz aufweisen und in denen die Filmfans immer öfter das Wort ergreifen.

Die Grundlage der Textsammlung bilden Texte über Filme, die in den Jahren 1995–2010 aus dem Nachrichtenmagazin *Der Spiegel* gesammelt worden sind. Es wurde der komplette *Spiegel*-Jahrgang 2009 untersucht, um die Typologie der Texte über Filme zu veranschaulichen.

Außer der Typologie der Filmrezensionen setzt sich die vorliegende Studie das Ziel, die Filmtexte übertextuellen, intertextuellen und innertextuellen³ Untersuchungen (vgl. Fix 2007a) zu unterziehen. Die Filmtexte aus *Der Spiegel* wurden vor allem für inter- und innertextuelle Analysen herangezogen. Anhand von *Spiegel*-Texten werden die Struktur, der Aufbau und die sprachstilistischen Gestaltungsmittel sowie der Individualstil einiger Filmkritiker (z.B. Urs Jenny, Lars-Olav Beier) ermittelt. Zum intertextuellen Vergleich werden vor allem die Filmrezensionen aus *Der Spiegel* und *Focus* sowie Print- und Onlineversionen anderer Medien (einschließlich der tschechischen) verwendet. Die Filmrezensionen, die sich auf einen bestimmten Film beziehen, werden intertextuell verglichen. Der übertex-

3 In der vorliegenden Studie wird auch der Terminus *intratextuell* als Synonym verwendet.

tuelle Vergleich wird an *Spiegel*-Filmtexten betrieben, des Weiteren werden auch Texte über Filme aus der *NZZ*, aus der *Zeit* (Printmedium, Jahrgang 2008) und Onlineversionen von *zeit.de* und *sueddeutsche.de* benutzt.

Informationen über Filme erfährt man nicht nur aus Filmrezensionen. Als Prototyp einer Filmrezension gilt in der vorliegenden Arbeit ein Text, der sich auf einen neuen Film konzentriert, der gerade in Kinos startet, über den man informiert und den man bewertet. Auf die Filmwelt reagieren aber auch andere publizistische Textsorten, die sich aus einer näheren Textanalyse ergeben und die auf folgende Weise typologisiert werden können: Filmessay, Interview, Sprachporträt eines Regisseurs/einer Regisseurin, eines Schauspielers/einer Schauspielerin und Filmberichterstattung zu Filmfestivals und/oder zu Filmpreis-Verleihungen⁴.

Filmwissenschaftliche, filmhistorische und andere Fachtexte werden in der vorliegenden Studie ausgeklammert.

Die analysierten Texte über Filme erschienen in „soliden“ Printmedien, die bevorzugt von gebildeten und allseitig interessierten Lesern rezipiert werden, es lässt sich also ein gedankliches sowie sprachliches Niveau voraussetzen, obwohl die seriösen Medien auch einer gewissen „Boulevardisierung“ unterliegen, was sich vor allem in der steigenden Tendenz zur Unterhaltung (Informationen werden auf unterhaltsame Art und Weise ermittelt: Es wird als „Infotainment“ bezeichnet) und in der Verwendung des sprachlichen Substandards zeigt.

In allen für die Analyse herangezogenen Print- oder Internetmedien widmet man der Filmkunst eine ziemlich große Aufmerksamkeit. Die Artikel über Filme, Filmschaffende, Filmstars und Filmevents bilden einen festen Bestandteil der Rubrik Kultur oder des Ressorts Feuilleton (*Die Zeit*, *NZZ*), in *Focus* erscheinen sie auch in der Rubrik Entertainment.

Die Filmrezensionen in *Der Spiegel* oder *Focus* nehmen meistens eine Seite ein, nur einige sind kürzer (eine halbe oder drei Viertel Seite), und es geht um einen konkreten Film. In beiden Wochenmagazinen gibt es jedoch auch umfangreichere Texte, die neben der Vorstellung und Bewertung eines Filmes auf breitere gesellschaftliche Zusammenhänge aufmerksam machen. Diese Textsorten werden in der vorliegenden Arbeit als Filmessays bezeichnet. Die Domäne der Filmessays ist die Wochenzeitung *Die Zeit*. In allen untersuchten Medien sind auch Texte zu finden, die auf mehrere Filme mit demselben Thema vergleichend eingehen, sich auf das Werk eines Filmschaffenden konzentrieren (Sprachporträt eines Regisseurs oder Interview mit einem Regisseur oder Schauspieler), die Filmkunst als Zeitgeschichte reflektieren (vor allem *Der Spiegel* und *Die Zeit*) oder auf die Filmfestivals (Berlinale, Cannes, Venedig) und andere Filmevents (Golden Globe oder Oscar-Verleihung) berichterstattend reagieren.

4 Eine detaillierte Übersicht über die vielfältigen Beitragsformen des Filmjournalismus bietet die Studie von Gernot Stegert *Filme rezensieren in Presse, Radio und Fernsehen* (1993: 16ff.) an.

In den analytischen Kapiteln (4 und 5) der vorliegenden Studie werden die Filmrezensionen in Bezug auf ihren Textaufbau, Inhalt (Thema) und ihre sprachstilistischen Mittel, die die Textkohärenz gewährleisten und besondere Stilmittel (Emotionalität, Expressivität) ausüben, untersucht. Es wird auf die Problematik der Textstilistik, des Stils, der Textsorte und der Stilmittel eingegangen, die für die Texte mit Filmproblematik typisch sind. Aus dem breiten Arsenal der sprachstilistischen Mittel wird vor allem auf die lexikalischen Stilelemente fokussiert und eine besondere Aufmerksamkeit der Metaphorik und Metonymik und Phraseologie/Idiomatik gewidmet (besonders im Kapitel 5). Den überwiegenden Teil der Texte bilden die Filmrezensionen zu verschiedenen Filmgenres: Melodram, (romantische) Komödie, Abenteuerfilm, Thriller, Horror u.a., die insbesondere unter dem Aspekt ihrer Metaphorik und Idiomatik analysiert werden.

Der intertextuellen vergleichenden Stilanalyse werden deutsche und tschechische Rezensionen zu einem bestimmten Film (z.B. *Die Zeiten des Aufbruchs*, *Avatar*) unterzogen, wo die interkulturellen Aspekte eine wichtige Rolle spielen. Die vergleichende Analyse soll u.a. bestätigen, ob sich die gleiche oder ähnliche Metaphorik und/oder Phraseologie/Idiomatik bei den Textproduzenten sowie -rezipienten einstellen, seien es professionelle Filmkritiker oder in Internet-Foren diskutierende kinematographisch interessierte Laien.

Zusammenstellung der Textbasis:

Print-/Online-Medium	Anzahl der Texte	Filmrezensionen	Andere Texte über Filme
<i>Der Spiegel</i>	408	213	195
<i>Focus</i>	28	26	2
<i>Die Zeit</i>	6	–	6
<i>Neue Zürcher Zeitung</i>	10	8	2
<i>SpiegelOnline</i>	10	10	–
<i>sueddeutsche.de</i>	3	3	–
<i>tschechische Medien insgesamt</i>	5	5	–

1.3. Zur Typologie der Texte über Filme

1.3.1. *Der Spiegel*

Um die Aufmerksamkeit der Printmedien der Filmwelt gegenüber zu illustrieren, wurde der *Spiegel*-Jahrgang 2009 ausgewählt und auf Filmrezensionen und andere Texte über die Filmwelt hin untersucht.

Im *Spiegel*-Jahrgang 2009 kann man als echte Filmkritiken diejenigen in der Rubrik Kultur unter Filmkritik⁵ veröffentlichten Texte bezeichnen. Es werden jeweils Titel (fettgedruckt) und Untertitel angeführt, um zu identifizieren, um welchen konkreten Film es sich handelt):

- **Ein hartnäckiger Kämpfer.** *Der Spielfilm „Milk“ porträtiert den ersten bekennenden Homosexuellen, der in den USA in ein politisches Amt gewählt wurde. Von Klaus Wowereit. (Nr. 8, 143).*
- **Strafe muss sein.** *Die Verfilmung des Bestseller-Romans „Der Vorleser“ hat eine erregte Debatte ausgelöst – über den Holocaust und „Nazi-Nippel“. (Nr. 9, 145, von Martin Wolf).*
- **Über dem Gesetz.** *Der finstere Comic-Klassiker „Watchman“ galt als unverfilmbar. Jetzt will Regisseur Zack Snyder das Gegenteil beweisen. (Nr. 10, 149, von Andreas Borcholte).*
- **Entsicherte Handgranate.** *Vor über drei Jahrzehnten war Jacques Mesrine Frankreichs Staatsfeind Nummer eins – jetzt spielt Vincent Cassel den legendären Gangster. (Nr. 17, 151, von Roman Leick).*
- **Duelle im Bett.** *„Duplicity“, eine Liebeskomödie unter Spionen mit Julia Roberts, persifliert die Paranoia in Großkonzernen. (Nr. 18, 151, von Martin Wolf).*
- **Die andere Seite des Zauns.** *Nach einem Roman von John Boyne erzählt der britisch-amerikanische Film „Der junge im gestreiften Pyjama“ vom Holocaust aus der Sicht eines Kindes. (Nr. 19, 150, von Lars-Olav Beier).*
- **Unheilige Familie.** *Der kanadische Autor und Regisseur Atom Egoyan entwickelt in „Simons Geheimnis“ ein riskantes Gedankenspiel um einen Terroristen. (Nr. 21, 133, von Urs Jenny).*
- **Im Tintenfass der Liebe.** *Der Film „Edge of Love“ rekonstruiert das Leben des walisischen Dichters Dylan Thomas mit Frau und Freundin. (Nr. 30, 131, von Elke Schmitter).*
- **Blüten des Wahnsinns.** *Filmkritik: Lars von Triers Psychodrama „Antichrist“ (Nr. 37, 151, von Urs Jenny).*
- **Das bunte Prinzip Hoffnung.** *Filmkritik: Der grandiose Animationsfilm „Oben“ des amerikanischen Pixar-Künstlers Pete Docter (Nr. 38, 165, von Lars-Olav Beier).*
- **Warten auf Worte.** *Filmkritik: Jane Campions „Bright Star“ erzählt die Geschichte eines liebenden Dichters (Nr. 52, 156, von Elke Schmitter).*

Diese elf Texte repräsentieren die Filmrezension im engeren Sinne (Typ I), die modellhafte Züge aufweist und als Grundlage für den übertextuellen, intertextuellen Vergleich sowie innertextuelle Stilanalyse in der vorliegenden Arbeit dient.

⁵ Die Unterrubrik Filmkritik (mit der Literatur- oder Musikkritik wechselnd) ist in *Der Spiegel* relativ neu. Nicht alle Filmkritiken werden explizit als „Filmkritik“ bezeichnet. Der Form und dem Inhalt nach entsprechen sie jedoch diesem Textmuster.

Die anderen Texte (Typ II: Filmrezensionen im weiteren Sinne, Filmessays⁶), die eigentlich im untersuchten Jahrgang die Mehrheit bilden, unterscheiden sich durch ihre inhaltlich-thematische Breite sowie durch ihren formalen Umfang (meistens mehr als eine Druckseite, zahlreichere Fotos) von der Muster-Filmkritik: Die Schwerpunkte liegen nicht nur auf dem (einen) Film, sondern sie verlagern sich auf:

1. Filmregisseure, Filmdarsteller, Autoren:

- **Der Gefühlsathlet.** *Pedro Almodóvar ist der letzte große Melodramatiker, eine Ikone des europäischen Autorenkinos. In seinem neuen Film „Zerrissene Umarmungen“ erzählt er von einem Regisseur, der sein Augenlicht verliert. Eine Begegnung mit dem spanischen Altmeister.* (Nr. 31, 126–128, von Lars-Olav Beier).
- **Der Traumfabrikant.** *Der weite Weg eines Einwanderkindes aus Hamburg-Altona in die Glitzerwelt des Erfolgs: der türkischstämmige Regisseur Fatih Akin rechtfertigt mit seinem neuen Film „Soul Kitchen“ endgültig seinen Ruf als einer der besten Cineasten Deutschlands.* (Nr. 50, 134–135, von Claudia Voigt).
- **Und Jim erschuf den Film.** *Regisseur James Cameron drehte mit „Titanic“ vor zwölf Jahren den erfolgreichsten Blockbuster aller Zeiten. Nur kommt sein Werk „Avatar“ in die Kinos – und soll wieder Rekorde brechen.* (Nr. 51, 142–143, von Lars-Olav Beier).
- **Pionier des Humors.** *Der Brite Sacha Baron Cohen bricht mit den letzten Tabus der Komödie. Nun läuft sein neuer Film „Brüno“ über einen schwulen Modejournalisten an.* (Nr. 28, 132–133, von Lars-Olav Beier, Martin Wolf).
- **Die schönste Mama.** *Die Französin Sophie Marceau wurde als Teenager in „La Boum – Die Fete“ zum Star. Nun spielt sie in dem Film „LOL“ die Mutter einer pubertierenden Tochter.* (Nr. 34, 127, von Lars-Olav Beier)
- **Die Liebe eines Altgeborenen.** *Jahrzehntelang wollte Hollywood F. Scott Fitzgeralds Erzählung „Der seltsame Fall des Benjamin Button“ verfilmen – die Geschichte eines Mannes, der als Greis zur Welt kommt und immer jünger wird. Nun hat es Regisseur David Fincher mit Brad Pitt geschafft – bewegend und Oscar-würdig.* (Nr. 4, 120–122, von Lars-Olav Beier).

Die Regisseure, Film-Darsteller oder Autoren der Vorlagen werden auf originelle Weise in Titeln vorgestellt, z.B. das originelle metaphorische Kompositum *Gefühlsathlet* (Quellenbereich Sport – Zielbereich Gefühle) würdigt Pedro Almodóvar als einen in der Gefühlswelt leistungsfähigen Repräsentanten, *Traumfabrikant* spielt auf die Mekka des Filmes, Hollywood, an. James Cameron wird als *Gott der Filmwelt* (modifizierte Anspielung auf die Bibel) gefeiert. Der Filmautor und Darsteller Sacha Baron Cohen gilt als *Pionier*, d.h. Bahnbrecher aller möglichen

6 Der Essay als Textsorte wird durch „stilistische Eleganz, prägnante Wort- und Bilderwahl und den Reichtum der Metaphernsprache“ charakterisiert. (W. Adam, zit. in Jander 2008: 21).

Tabus, die er mit Humor, Witz und Ironie in seinen Filmen präsentiert, und Sophie Marceau ist eine *Frau, der nichts Männliches fremd ist* (s. auch Modifikationen der Phraseme im Kap. 5.7.).

2. Gesellschaftliche Konflikte oder konkrete gesellschaftlich-historische Situationen, die dann anhand eines konkreten Filmes bzw. mehrerer konkreter Filme im Mittelpunkt stehen, z.B.:

- **Gute Deutsche, böses Land.** *Das Genre der Filmbiografie boomt. Neue Leinwand-Epen wollen nationale Ikonen wie Robert Bosch, Albert Schweitzer oder Romy Schneider feiern. Ein Film über John Rabe, der 1937 in China Tausende Menschen rettete, beschreibt die Wandlung eines Nazis zum Wohltäter.* (Nr. 13, 140–142, von Lars-Olav Beier).
- **Lebe lieber ungefähr.** *Maren Ades nun anlaufender Spielfilm „Alle anderen“ schildert packend die Liebeskrise eines jungen Paares – und die für das neue deutsche Beziehungskino typischen Qualen einer Generation von 30-Jährigen, die unfähig ist zu Entschlüsseln und zum großen Drama.* (Nr. 25, 128–130, von Wolfgang Höbel).
- **Tränen des Stolzes.** *Mit patriotischen Blockbustern erlebt der russische Film eine Renaissance. Historische Heldensagen sollen das Volk in Putins Reich zur Vaterlandsliebe erziehen.* (Nr. 29, 127–128, von Uwe Klussmann).
- **Sex mit Bomben.** *Die Regisseurin Kathryn Bigelow erzählt in ihrem Film „The Hurt Locker“ von Bombenentschärfern im Irak. Nie zuvor hat sich Hollywood so packend mit dem Krieg im Nahen Osten beschäftigt.* (Nr. 33, 126–127, von Lars-Olav Beier).

3. Interviews mit Regisseuren und Darstellern werden in Bezug auf jeweils aktuelle Filme geführt. Alle Interviews werden mit dem aussagekräftigsten Zitat des Interviewten betitelt. Der Vorspann informiert über den Interviewten bzw. über den aktuellen Film, zu dessen Anlass das Interview geführt wurde, z.B.:

- **„Hauen und Stechen“.** *Oscar Preisträgerin Meryl Streep, 59, über das Kino in den Zeiten der Rezession, ihre Abneigung gegenüber dem Starrummel und ihre Rolle im neuen Film „Glaubensfrage“.* (Nr. 6, 144–146).
- **„Meine eigene Welt“.** *Der US-Regisseur Quentin Tarantino über Kino im „Dritten Reich“, die Grenzen der Phantasie und seinen neuen Film „Inglourious Basterds“.* (Nr. 32, 120ff.).
- **„Opfer spielten keine Rolle“.** *Der polnische Regisseur Andrzej Wajda über seinen Film „Das Massaker von Katyn“, das Schicksal seines Vaters und das Leben mit der Lüge während der kommunistischen Herrschaft.* (Nr. 38, 162ff.).
- **„Jeder Film vergewaltigt“.** *Der österreichische Regisseur Michael Haneke über seine Vorliebe für düstere Geschichten, die Verunsicherung seiner Zuschauer und sein neues Werk „Das weiße Band“.* (Nr. 43, 112–114).

- „**Ich wollte Liebe und Sex**“. Der britische Schauspieler Rupert Everet über seine Memoiren, seine Enttäuschung über das Filmgeschäft und seine Rolle als KinSchwuler vom Dienst. (Nr. 48, 156ff.).
- „**Es ist doch nur ein Film**“. Kino-Star Till Schweiger über sein schwieriges Verhältnis zu Kritikern, seine Lehrzeit in Hollywood und sein neues Werk „Zweiohrküken“. (Nr. 49, 168f.).

Wie oben angedeutet, zeichnen sich die Interviews durch expressiven Wortschatz aus: Intime Zugeständnisse werden mit Emotionen erweckendem Wortschatz (*Opfer, vergewaltigen, Liebe, Sex, Hauen und Stechen*) zum Ausdruck gebracht.

4. Filmberichterstattungen: Sie reagieren auf die mit Filmen verbundenen gesellschaftlichen Events: Golden Globe und Oscar-Verleihung in den USA, die Filmfestivals Berlinale und Cannes werden auch in *Der Spiegel*, noch markanter jedoch noch in *SPIEGEL-ONLINE*⁷ reflektiert. In dem untersuchten *Spiegel*-Jahrgang widmen sich diesen Filmevents die Artikel, die sich durch eine größere thematisch-inhaltliche Komplexität auszeichnen, z.B.:

- **Sorgenfalten trotz Botox**. Diese Woche beginnen die 59. Internationalen Filmfestspiele in Berlin – mit einem Thriller über eine Bank, die sich als kriminelle Vereinigung erweist. Die Glamour-Branche muss sich der Krise stellen: Welche Folgen hat die Rezession für das Kino? (Nr. 6, 142–144, von Lars-Olav Beier und Martin Wolf).
- **Bibbern in der Wagenburg**. Vor dem 62. Festival von Cannes fragt sich die krisengeplagte Filmbranche: Wer braucht künftig noch die Festspiele? Die Antwort: vermutlich keiner. Denn das dort gefeierte Autorenkino hat seine Bedeutung komplett verloren. Von Wolfgang Höbel. (Nr. 20, 148–150).
- **Die Ware Kino**. Bei den 62. Filmfestspielen von Cannes machten sich Zukunftsängste breit. Die Branche fürchtet sich vor einem Einbruch des globalen Marktes. (Nr. 22, 144, von Lars-Olav Beier).

Aus dieser relativ kleinen Textsammlung ergibt sich bereits eine große Vielfalt von Textsorten, thematisch-inhaltlichen Schwerpunkten, strukturellen Eigentümlichkeiten (Titel, Untertitel, einführende und pointierende Textsegmente) sowie stilistischen Gestaltungsmöglichkeiten in Bezug auf Metaphern (z.B. *Duelle im Bett* folgt dem kognitiven metaphorischen Konzept LIEBE IST KAMPF), Phraseologismen (z.B. phraseologisiertes Klischee *Strafe muss sein*) und phraseologische Modifikationen und Anspielungen (z.B. *Warten auf Worte* – Modifikation zu *Warten*

⁷ *SPIEGEL.ONLINE* als elektronisches Medium reagiert schneller und interaktiver (Hypertext mit Fotostrecken, Video) auf die aktuellsten Film-Ereignisse.

auf *Godot*), die in den Kapiteln 3, 4, 5 ausführlicher und systematischer behandelt werden.

1.3.2. Andere Printmedien (*Focus, Die Zeit*)

Auf die aus anderen Printmedien gewonnenen Texte wird im Folgenden nur kurz eingegangen, denn die Texte werden zur textlinguistischen Analyse in weiteren Kapiteln herangezogen und in diesem Zusammenhang auch näher vorgestellt.

Die zweitgrößte Textsammlung wurde mithilfe des Nachrichtenmagazins *Focus* erstellt. Die *Focus*-Filmrezensionen stammen vor allem aus der Feder des Filmkritikers Harald Pauli, ihr Umfang variiert (meistens nehmen sie eine Seite ein), auf den ersten Blick enthalten sie mehr Fotos, die mit längeren informierenden sowie kommentierenden Kleintexten versehen sind.

Die dem Film gewidmeten *Zeit*-Texte erscheinen im Ressort Feuilleton und können als Filmessays bezeichnet werden, denn sie fokussieren auf breitere gesellschaftliche Zusammenhänge, die sie anhand eines Filmes bzw. mehrerer Filme mit ähnlicher Thematik (*Iron Man, Hellboy, Batman*) zu ermitteln versuchen.

Die Artikel in der *Zeit* sind komplexer Natur, berühren wichtige gesellschaftliche Prozesse und Wandlungen, sprachstilistisch sind sie anspruchsvoll gestaltet (exklusiver Wortschatz, komplizierter Satzbau), wie z.B. folgende Film-Artikel:

- ***Glaubensschlacht in Hollywood.*** *Fantasy-Filme werden zur immer schärferen Waffe christlicher Fundamentalisten.* (Von Georg Seesslen, *Die Zeit* Nr. 32/2008, S. 32).
- ***Amerikas Totenmaske.*** *In Christoph Nolans Batman-Film „The Dark Knight“ ist der zerrissene Bösewicht Joker die zentrale Figur: Ein weiterer dunkler Held unserer Zeit.*
- (Von Jerome Charyn. *Die Zeit* Nr. 34/2008, S. 43).

Des Weiteren werden in der *Zeit* kürzere Filmrezensionen zu einzelnen Filmen sowie essayistisch geprägte Filmberichterstattungen über Filmfestivals abgedruckt, z.B.:

- ***Linker Hobbit, froher Griesgram.*** *Der Regisseur Mike Leigh ist der Meister fesselnder Sozialdramen. Jetzt hat er seinen heitersten Film.* (Von Katja Nicodemus. *Die Zeit* Nr. 28/2008, S. 42).
- ***Dauerparty im Klostergarten.*** *Die Filmfestspiele von Cannes sind obszön mondän – und zugleich tief religiös in ihrem Glauben an die Kraft des Kinos. In diesem Jahr prallen beide Prinzipien besonders heftig aufeinander.* (Von Katja Nicodemus. *Die Zeit* Nr. 22/2008, S. 45).

1.4. Aufbau und methodisches Vorgehen

Im Vordergrund der vorliegenden Studie steht die Textsorte Filmrezension/Filmkritik. Bevor man die Dimensionen dieser Textsorte mit Hilfe einer textstilistischen Analyse erfasst, wird im zweiten Kapitel die Aufmerksamkeit der journalistischen Sichtweise der Problematik gewidmet. Im Vordergrund stehen die Fragen, die sich die Journalisten als Textproduzenten in Bezug auf Filmrezensionen/Filmkritiken stellen sowie die kommunikativ-pragmatischen Kategorien, die für diese Texte eine wichtige Rolle spielen. Die Filmrezension wird zunächst von anderen „Filmtexten“ in Bezug auf das Textmuster und die Textfunktion unterschieden. Maßgebend für die Einordnung der Filmrezension als Textsorte sind die Lebens- und Lesererfahrungen sowie das Sprachwissen von Kommunikanten.

Die Filmrezension existiert als sprachliche Größe mit spezifischen Eigenschaften, die sie von anderen sprachlichen Größen abheben, dies wird im dritten Kapitel ausführlich behandelt, das sich den gegenwärtigen textpragmatischen und textstilistischen Stilauffassungen widmet, die den Stil konsequent als textgebundene, sozial relevante Handlungsdurchführung mit zahlreichen Freiräumen für individuelle stilistische Textgestaltungen betrachten (vgl. Sandig 2006, Eroms 2008, Michel 2001, Fix et al. 2002, Fix 2009). Für die stilistische Analyse konkreter Texte bietet sich die Methode des stilistischen Vergleichs an, der übertextuell, intertextuell oder innertextuell vollzogen werden kann, wobei Kombinationen und Übergänge möglich (und auch nötig) sind (vgl. Fix 2007a). Diese Methode wird adaptiert und an deutschen (und einigen tschechischen) Texten über Filme vorgeführt. Es wird das methodische Herangehen des übertextuellen, intertextuellen und innertextuellen Stilvergleichs erörtert und an ausgewählten Filmrezensionen dargelegt. Es wird auf die Besonderheiten des Schreibens über Filme in verschiedenen Massenmedien eingegangen und zwei Kategorien beschrieben: Textfunktion und Sprachhandlung. Die Textfunktion ist von der Texthandlung zu unterscheiden (vgl. Thim-Mabrey 2001: 25). Die Untersuchung von Aufbau, Inhalt und Sprache bezieht sich auf die Textbasis. Es soll aufgezeigt werden, wie sich die verschiedenen Ebenen der Textfunktion, des Inhalts und des Aufbaus sowie die verwendeten sprachstilistischen Mittel zueinander verhalten und in ihren Spezifika beeinflussen.

Im vierten Kapitel steht die Makrostruktur der Filmrezensionen im Vordergrund. Fokussiert wird auf den Aufbau der Filmrezensionen, wobei auch die textpragmatischen und textstilistischen Verfahren und Mittel nicht außer Acht bleiben können.

Im fünften Kapitel werden die Möglichkeiten der Versprachlichung der filmischen Bilder in Filmrezensionen untersucht. Diese Möglichkeiten basieren auf der innertextuellen Analyse sowie der Textsortenbedingtheit des Einzeltextes und dessen intertextueller Verbundenheit mit anderen Texten seiner Textsorte

in der Lesererfahrung der Rezipienten. An Beispieltexen aus der Textsammlung, Parallelbesprechungen zu einem Film (auch im deutsch – tschechischen Vergleich) sollen Möglichkeiten des Verbalisierens auch in konkreten inner- und intertextuellen Zusammenhängen sichtbar gemacht und nachgewiesen werden (vgl. ebd. 2001: 26).

Die größte Aufmerksamkeit wird im fünften Kapitel den textkonstituierenden und textstrukturierenden sowie stilistischen Funktionen von Metaphern und anderen Stilfiguren (Metonymie, Hyperbel, Euphemismus, Oxymoron, Zeugma) und Phraseologismen/Idiomen und phraseologischen Variationen und Modifikationen geschenkt.

Als Ergebnis der vorliegenden Studie wird eine komplexe kommunikativ-pragmatische (im Sinne des Filmjournalismus sowie im linguistischen Sinne) und textstilistische (makro- und mikrostilistische) Analyse und Interpretation der Texte über Filme in den gegenwärtigen Massenmedien (vorwiegend Printmedien) angestrebt.

2. FILM UND SEINE REFLEXION IN DER GEGENWÄRTIGEN MEDIENLANDSCHAFT

2.1. Film als Medium

2.1.1. Kommunikative und ästhetische Kriterien des Spielfilms im Lichte der Filmtheorie und -kritik

Der Film gehört seit dem Anfang des 20. Jahrhunderts zu den beliebtesten und meist frequentierten menschlichen kulturellen Tätigkeiten⁸. Die Kinematographie, die sich ungefähr seit 1895⁹ entwickelt, hat in ihrer mehr als hundertjährigen Geschichte die breitesten Schichten der Bevölkerung auf der ganzen Welt erreicht. Bereits in den zehner und zwanziger Jahren des 20. Jh.s erfreute sich der Film als Massenunterhaltung (Filmindustrie, Hollywood als „Traumfabrik“, Kult der Film-Stars) großer Beliebtheit, und diese Tendenz setzte sich fort und verstärkte sich zunehmend nach dem zweiten Weltkrieg. Auch heute dienen Filme zu kulturellen und künstlerischen Erlebnissen sowie zur Unterhaltung der Menschen jeden Alters.

Auf Grund von starken Emotionen¹⁰, die der Film von Anfang an auslöste, entfaltete sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts eine Kino-Debatte, die man als Anfänge der Filmpublizistik betrachten kann. Ihr Forum waren Zeitungen und

8 Zur Filmkunst, Filmgeschichte und Theorie des Films vgl. Tilo R. Knops (2002, Bd. 1:161-175).

9 Die Entstehung der Kinematographie, jene Bahnhof-Szene mit der auf die Zuschauer zurasenden Lokomotive, die im Kurzfilm von den Brüdern Auguste und Louis Lumière im Dezember 1895 in einem Pariser Café vorgeführt wurde und die Zuschauer erschreckte, so dass sie von ihren Sitzen flüchteten, gehört zu den allgemein tradierten Mythen des Alltags.

10 In Filmen werden starke Emotionen wie Liebe, Liebeskummer, Eifersucht, Hass präsentiert, die sowohl Faszination als auch Unbehagen hervorrufen, einerseits positive Emotionen wie Freude, Erheiterung und Erleichterung, andererseits Schock, Ekel oder Angst auslösen können. Die Emotionen

literarische Zeitschriften. An diesen Orten meldeten sich Schriftsteller, Kritiker, Liebhaber und Kenner des neuen Mediums zu Wort, um es in unterschiedlicher Weise – je nach Standpunkt, Schreibweise, Textsorte – zu gewichten. Die Kino-Debatte setzte in der Phase ein, als das Kino seine „Pionierphase“ beendet hatte und die Filme nicht mehr als Kurzstreifen in Varietés, auf Wanderbühnen und Jahrmärkten gezeigt wurden, sondern als Spielfilme in eigene Lichtspielhäuser eingezogen waren (vgl. Rusch/Schanze/Schwering 2007: 123). Das Kino wurde in seinen Anfängen ziemlich scharf und zwiespältig angesehen und kritisiert: Als Anbiederung dem (einfachen) Publikum, als „Vergnügungsautomat“, ordinäre und ziellose Zerstreung („panem et circenses“), als Befriedigung in den optischen Täuschungen, als der Gipfel einer auch ansonsten seelenlosen Großstadtmaschine mit ihrer ganzen Banalität, ein Hort der Unkultur und Verdummung sowie ein Instrument der Propaganda. Die Reaktionen auf den Film reichten von der zwiespältigen Ratlosigkeit (Döblin), über die wütende Ablehnung (Pfemfert) bis zur emphatischen Begrüßung (Hasenclever) (vgl. ebd.: 124ff.).

Es gab jedoch zu jener Zeit auch hellsichtige Analysen, die den Film in erster Linie als Kunst zu erfassen suchten, z.B. sieht Béla Balázs (1924) den Film als *Kunst, aus der „der Volksgeist“ entsteht* an. Der als Redakteur der *Weltbühne* tätige Rudolf Arnheim veröffentlicht 1932 seinen Aufsatz *Film als Kunst*.¹¹

Zum Film als Kunst beziehen sich seit Anfang des 20. Jahrhunderts auch weitere Theorien: Von der (ideologiebeladenen) „formalistischen“ Schule Sergej M. Eisensteins über die „realistische“ Schule Siegfried Kracauers¹² und über André Bazin (*Cahiers du Cinéma*) bis zu der modernen Filmtheorie, die die phänomenologische Filmologie, strukturalistische Filmsemiotik sowie postrukturalistische und feministische Filmtheorie mit einbezieht und schließlich in der Filmtheorie als „Metahistory“ gipfelt (vgl. Knops 2002: 161ff.).

Die Grenzen zwischen der Filmkunst einerseits und der Filmindustrie (Unterhaltungsmedium) andererseits wurden seit Kinoanfängen stets ziemlich scharf gezogen: Kino als Schaulust, als narzistische Befriedigung, Frau zum passiven Lustobjekt, „schaurige Lust am Greuel, Kampf und Tod“ begleiten die Kinoanfänge, wo das Kino nicht als „moralische Anstalt“, sondern als eine amoralische Vergnügungsstätte mit verrohender Wirkung durch sittengefährdende Schundfilme charakterisiert wurde. Filme wurden nach „test screening“ gemäß den Publi-

scheinen im Kino aneinander so gekoppelt zu sein, dass die Kinematographie den jungen wie alten Zuschauer auch heute fesselt.

11 Rudolf Arnheim: „Das Medium bildet die Realität nicht ab, sondern durchformt sie nach eigenen Gesetzen, also nach dem Blickwinkel der Kamera.“ (zit. in Rusch/Schanze/Schwering 2007: 127).

12 S. Kracauer beschäftigte sich u.a. mit dem expressionistischen Film Robert Wieners *Das Kabinett des Dr. Caligari*. Die Figur des Dr. Caligari ist als eine „sehr spezifische Vorahnung“ zu interpretieren, weil sie „auf jene Manipulation der Seelen vordeutet, die Hitler als erster im Riesenmaßstab praktizieren sollte.“ (zit. ebd.: 135).

kumsreaktionen umgeschnitten und dem Happy End wurde eine wichtige Rolle beigegeben. Diese Tendenz ist auch im Gegenwartskino mit seiner B- und C-Produktion, mit Bildern der Gewalt und mit sich an Spezialeffekten ständig anbietenden Filmen zu beobachten. Die Medienpädagogen und seriöse Filmkritiker warnen seit je vor Kino als Illusion, Traumfabrik und vor dem „Leben wie im Kino“ (vgl. Felix 2002: 1117ff.).

Die Oberhand gewann seit etwa 1905 die narrativ-fiktionale Gattung, also der Spielfilm.¹³ Ziemlich früh hat sich auch das Genrekino etabliert: Komödie, Melodram, Western und Kriminalfilm sowie historischer und erotischer Film stellen die wichtigsten Genres dar.

Ganz brüchig geworden oder sogar verschwunden ist die tradierte Grenzziehung zwischen der hohen Kunst und der Popkultur in der Postmoderne (Vorläufer: Michelangelo Antonionis *Blow up*). Die filmische Postmoderne ist durch die Vermischung von Hoch- und Popkultur besonders stark gekennzeichnet. Man vermischt die Stile, bedient sich ironisierender Zitationen, man tendiert zur Künstlichkeit, zur Doppelkodierung der Bilder, Geschichten, Figuren. Man be ruft sich darauf, dass unsere authentische Wirklichkeit sich nicht abbilden ließe, weil unsere Realitätserfahrung ohnehin medial konstituiert sei (vgl. ebd.: 1797). Zu den führenden Regisseuren der Postmoderne, deren rezensierte Filme in der vorliegenden Arbeit auch reflektiert werden, gehören Ridley Scott (*Blade Runner*), Jim Jarmusch (*The Limits of Control*), David Lynch (*Blue Velvet*), Quentin Tarantino (*Pulp Fiction*, *Inglourious Basterds*), die Coen-Brüder (*Big Lebowski*, *A Serious Man*, *True Grit*), aber auch die (nord)europäischen Regisseure wie Aki Kaurismäki oder Lars von Trier. Ihre Filme werden zum vergnüglichen Spiel, und nur wer die Regeln kennt und sich aufgefordert fühlt zu neuen Interpretationen, kann mitspielen. Das unterscheidet post-moderne Filme wie Lynchs *Lost Highway* oder Jarmuschs *The Limits of Control* (s. die Filmkritiken in der vorliegenden Arbeit) von post-klassischen Hollywood-Filmen wie *Titanic* oder *Avatar*, die die Regeln bestätigen und die Schaulust mühelos befriedigen.

13 Das narrativ-fiktionale stand im Vordergrund der berühmten deutschen expressionistischen Filme der Regisseure Fritz Lang (*Metropolis*) und F.N. Murnau (*Nosferatu*, *Dr. Mabuse*). Der „Schock der Moderne“ stellte sich mit dem Surrealismus ein, wo man mit dem Medium Film zu experimentieren begann (Luis Buñuel, Salvador Dalí: *Un Chien andalous*). Zu der modernen Filmavantgarde zählen später in den sechziger, siebziger und den frühen achtziger Jahren Jean-Luc Godard (*Passion*, *Le Mépris*) oder Rainer Werner Fassbinder (BRD-Trilogie: *Die Ehe der Maria Braun*, *Lola*, *Die Sehnsucht der Veronika Voss*). Viele nationale Kinematographien haben ihre „Neue Welle“ erlebt, so auch der tschechoslowakische Film der sechziger Jahre des 20. Jhs.

2.1.2. Zur Problematik der Filmgenres und ihrer Widerspiegelung in Filmrezensionen

„Jeder Film hat die Schurken, die er verdient. Wenn Banditen Indianer überfallen, ist es ein Western. Wenn Killer auf Polizisten schießen, ein Krimi. Und Psychopathen nach der Weltherrschaft streben, ist es ein Terroristen-Drama oder ein Film über Adolf Hitler.“

Auf diese Weise ironisieren Lars-Olav Beier und Martin Wolf in ihrer Berichterstattung über die Berlinale 2009 (*Sorgenfalten trotz Botox*, *Der Spiegel* 6/2009: 142) die gegenwärtigen, teilweise zu Schema gewordenen Filmgenres.

Die Filmgenres haben eine ähnliche Geschichte wie der Spielfilm selbst durchgemacht. Einige Filmtheoretiker sehen in Anlehnung an den Strukturalismus de Saussures und an die Auffassungen von Jacques Derrida die Analogie zwischen dem Sprechakt und der Sprache einerseits und dem einzelnen Filmwerk und seinem Genre andererseits. Das Genre ist keine statische Kategorie, es spielt eine determinierende Rolle bei der Strukturierung eines Sprechaktes, eines konkreten Textes, eines Filmes, eines konkreten individuellen Erlebnisses. Der Rahmen, das Horizont, das Codenetz usw. determinieren die Interpretation, Auffassung, Entwicklung des Narrativs, sei es Horror, Western, Melodram (vgl. Michailovič/Zuska 2004: 16f.).¹⁴

Ein Genrefilm kann als geschlossener, auf der Kontinuität gegründeter Text mit eigener Poetik und eigenen metaphorischen Konfigurationen betrachtet werden. Die Rezeption funktioniert auf folgende Art und Weise: Nachdem wir das Genre akzeptiert haben, konzentrieren wir uns auf die erzählte Geschichte, die eine feste narrative Struktur aufweist. Die Filmtheoretiker in Anlehnung an J. Lotman¹⁵ unterscheiden jedoch zwischen einer Rhetorik des Narrativs und einer Rhetorik des Genres. Die Rhetorik des Narrativs gründet sich auf der Aristotelischen Dichotomie Rhetorik – Poetik, bzw. Stilistik, die rhetorische Struktur des Textes ergibt sich aus den Gesetzmäßigkeiten der Sprache, entsteht jedoch nicht automatisch aus der Sprachstruktur, sondern von außen als Prinzip der Textorganisation, z.B. als Spannung zwischen der organischen und fremden Struktur, wenn ein Dokument im Spielfilm eingesetzt wird. Die Rhetorik des Genres kommt zur Geltung in der im Voraus gegebenen Struktur, im Rahmen eines Paradigmas – Kulturcodes, z.B. Spiel und Tanz im Musical. Aus der Rhetorik ergibt sich die folgende Typologie der filmischen Genres:

14 Peter Michailovič – Vlastimil Zuska: *Žánr mezi bytím a nastáváním* (Das Genre zwischen Sein und Werden) im Sammelband *Genre im Film* aus der tschechisch-slowakischen Konferenz der Filmtheoretiker in Olomouc: *Žánr ve filmu. Sborník příspěvků z VI. česko-slovenské konference konané v Olomouci* 14. – 16. 11. 2002. Editor Brigita Ptáčková. Praha 2004: Národní filmový archiv.

15 Vgl. Jurij M. Lotman: *Text v textu*, In: Tartuská škola, NFA, Praha 1995.

1. Die gleichen Argumente auf der Ebene des Narrativs und des Genres (Märchen, Kriegsfilm, klassischer Krimi).

2. Argumente des Narrativs bezweifeln die Argumente des Genres (Antiwestern, Satire, Thriller über die korrupte Polizei)

3. Argumente des Genres bezweifeln die Argumente des Narrativs (Parodie, Metafiktion).¹⁶

Die Filmtheoretiker führen drei grundlegende Formen – drei Supergenres – auf, die auch in Filmrezensionen eine wichtige Rolle spielen und von denen viele Filmkritiker in ihren Rezensionen ausgehen: Abenteuerfilm, Komödie, Melodram. Mit diesen Genres werden grundlegende Emotionen in Verbindung gesetzt: Spannung (Angst) im Abenteuer- oder Krimifilm, Freude, Heiterkeit (Lachen) in Komödien und Mitleid (Trauer) im Melodram.

Die weiteren Genres wie Western, Thriller, Horror u.a. nutzen die Modelle, Schemata und Kompositionsverfahren sowie Muster (Prototypen) der oben angeführten Supergenres aus. Zu Abenteuerfilmen, die zur Katharsis, Sublimation und Auflockerung von Stress und Angst einen wichtigen Beitrag leisten, werden auch Kung-fu, Krimi, Gangsterfilm, oft historische Filme, Western, Sci-fi oder Kriegsfilme gezählt. Die Komödie kann als klassische Grotteske mit Filmgags, satirische Komödie, Musical, Situationskomödie, Parodie, Crazy, Slapstick, Antiwestern (Spagettiwestern), intellektuelle Komödie (Woody Allen), Anti-Komödie (*War of Roses*, *Something Wild*) auftreten. Als Melodram werden auch Thriller, Horror, Sci-fi, romantischer Liebesfilm, der auf der Tradition der Trivalliteratur (*Love Story*, *Un homme et une femme*) baut, oder historischer Film bezeichnet. Eine Sonderstellung im Genregefüge stellen Film noir, Tragikomödie oder Road movie dar.¹⁷

Die Anführung des Filmgenres ist eines der wichtigsten Prinzipien der Filmrezensionen (Belege 2.1., 2.2.). Im Laufe der ziemlich langen Filmgeschichte haben sich neben den „klassischen Genres“ auch weitere Genres bzw. Subgenres etabliert (z.B. *Mode-Farce*, vgl. Beleg 2.7.), auf die sich die Filmrezensenten in den gegenwärtigen Filmrezensionen berufen, z.B. Slapstick oder Screwball Comedy¹⁸ (s. Anhang I und II):

16 Vgl. Brigita Ptáčková/Luboš Ptáček: *Rétorika narrativu a rétorika žánru* (Rhetorik des Narrativs und Rhetorik des Genres), in: *Žánr ve filmu* (2004: 19ff.).

17 Vgl. Martin Ciel 2004: 91ff.

18 Slapstick, eigentlich slapstick comedy ist ein Filmgenre mit einer Art derber Komik ohne Worte, die sich auf speziellen Gags (Ausrutschen auf einer Bananenschale, Werfen von Sahnetorten, Ohrfeigen u.a.) gründet. Slapstick spielte vor allem in der Stummfilmzeit eine große Rolle mit Schauspielern wie Charlie Chaplin, Buster Keaton oder Laurel und Hardy. Der Begriff *Slapstick* leitet sich von der Pritsche des Narren her (vgl. Sachlexikon des Films 2007: 649ff.). Andere Quellen (Malý labyrint filmu 1988: 412) führen an, dass sich der Begriff von *slap* (eng. *Ohrfeige*) ableitet.

Screwball-Comedy (ein „Screwball“ ist ein aus dem Feld geschlagener Ball, bildlich ein aus dem Konzept gebrachter Mann) bezeichnet eine spezielle Unterart der Filmkomödie Hollywoods, die sich auf Beziehungen gründet, häufig den Krieg der Geschlechter thematisiert (das Katz-und-Maus-Spiel der

2. Film und seine Reflexion in der gegenwärtigen Medienlandschaft

(2.1.) *Slapstick in der Warteschleife.* In Steven Spielbergs neuem Film „Terminal“ spielt Tom Hanks einen staatenlosen Osteuropäer, der den New Yorker Flughafen nicht verlassen darf. (Der Spiegel 41/2004, 214, von Lars-Olav Beier)

(2.2.) *Viel eher wirken Roberts und Owen wie zwei gestresste Arbeitnehmer, die Gaunereien am Arbeitsplatz vertuschen. Die Erotik der beiden erschöpft sich in ein paar zickigen Dialogen, die vom Charme klassischer Screwball Comedys soweit entfernt sind wie eine Opel-Aktionärversammlung.* (*Unpretty Woman*, SPIEGEL ONLINE 30. April 2009, von Daniel Haas)

2.1.3. Schreiben über Filme: Schreiben über Kunst?

„Kommunikation über Kunst bedient sich des Mediums (gesprochener und geschriebener) Sprache. – Was liegt also näher, als sie aus sprachwissenschaftlicher Perspektive und mit sprachwissenschaftlichem Instrumentarium zu untersuchen?“ (Thim-Mabrey 2007: 99).

Eine der wichtigsten Fragen, die ein Filmrezensent zu beantworten sucht, ist die Frage, ob das Medium Film Kunst oder Unterhaltung darstellt. Auf diesen Unterschied geht E. Schalkowski (2005: 75) ein: *Kunst ist Form, Kunst ist Fiktion, Kunst ist Reflexion.*

Unterhaltung sei das, was von Kunst übrig bleibt, wenn sie trivialisiert und standardisiert wird, das Gegenstück zur Kunst auf niedrigerem Niveau heißt Handwerk (vgl. ebd.: 77).

Wenn der Begründer der berühmten französischen Filmfachzeitschrift *Cahiers du Cinéma* André Bazin (1958) über die „Ohnmacht“ der Filmkritik sprach, dachte er primär an diesen Widerspruch zwischen der Filmkunst und –unterhaltung. Das erste Dilemma des neuen Mediums Film für seine rasonnierenden Betrachter stellt nämlich die industrielle Verfasstheit seiner Produktion dar (Teamwork, komplexe Arbeitsteilung). Als noch problematischer erweist sich die Verbreitung von Filmen, die massenhafte Zirkulation und die Konsumtion durch ein sozial amorphes Publikum erfahren. Das bringt auch wichtige Konsequenzen für die Filmkritik mit sich: Im Unterschied zur Theaterkritik übt sie die höchste Wirkungsmacht und den entscheidenden Einfluss auf den Erfolg einer Film-Aufführung aus. Wie I. Schenk (1998: 7) bemerkt, oszilliert die Filmkritik gewissermaßen zwischen Filmkunstwerk, Filmemacher, Filmmarkt und Massenpublikum. Stets soll jedoch Bazins einzige Regel für den Kritiker von entscheidender Gültigkeit sein: „Dem Leser zu helfen, sich im Kontakt mit dem Werk intellektuell, moralisch und in seiner Sensibilität zu bereichern.“ (ebd.: 8).

Geschlechter) und sich durch witzige Dialoge, ein rasantes Tempo, eine raffiniert konstruierte Handlung und Situationskomik auszeichnet (z.B. *Leoparden küsst man nicht*, 1938, Regie Howard Hawks, mit Katharine Hepburn und Cary Grant) (vgl. Sachlexikon des Films 2007: 632ff.).

Die Kommunikation über Kunst bringt viele Probleme und Fragestellungen mit sich. Die zentrale Frage ließe sich folgendermaßen formulieren: Ist die Kommunikation über ein Konzert, einen Film oder ein literarisches Werk gleichermaßen „Kommunikation über Kunst“? (vgl. Thim-Mabrey 2007: 99). Es gibt nämlich sehr viele Formen einer solchen Kommunikation – von den Zeitungskritiken und anspruchsvollen philosophisch-essayistischen Rezensionen über Internet-Foren mit sehr kritischen individuellen und expressiven Stellungnahmen bis hin zu scherzhaften oder spöttischen mündlichen Bemerkungen und Dialogen direkt bei oder nach der jeweiligen Kunstveranstaltung. Als prototypisch können jedoch institutionalisierte Formen gelten: Kritiken und Rezensionen in Zeitungen und Zeitschriften zu Filmen, Konzerten, Ausstellungen und literarischen Werken.

Seitdem Filme (so wie andere Kunstobjekte) besprochen werden, wird auch über die Filmkritik geredet, die ihre spezifischen Funktionen, Verfahren und Schreibweisen aufweist. Wie K. Prümm (1998: 164f.) feststellt, sind die Texte über Filme von vielen Seiten und Aspekten her determiniert und in ein Netz von Funktionen eingebunden: Erstens durch den Ort (Presseorgan, Medium), den Kontext, die diskursiven Zusammenhänge, zweitens durch die Informationspolitik der Produzenten und des Verleihers, die ästhetische Praxis, die Erwartungen der Künstler: Regisseure, Kameraleute, Schauspieler erwarten eine Evaluation und Affirmation, die Rezipienten eine handfeste Information und klare Wertungen. Drittens ist der Filmkritiker selbst für seinen Text verantwortlich: Kein Text entgeht seiner pragmatischen Dimension, jede Kritik schreibt im Stilgestus, in der argumentativen Linie bestimmte Lektüreformen und Gebrauchsweisen vor.

Hervorzuheben sind noch weitere Spezifika des Schreibens über Filme: Es ist zu beachten, dass das Medium Film ein Hybridmedium ist. Zu Anfängen der Filmgeschichte ging man davon aus, dass für den Film vorwiegend Bilder von Wichtigkeit sind. Nach Einführung des Tonfilms mussten die Filmkritiker und Filmwissenschaftler ihre Beschreibungsmatrix erweitern.¹⁹

Heute lassen die Filmrezensenten die Bilder oft beiseite, interessieren sich mehr für den Inhalt des Films, die Geschichte, die der Film erzählt, also für etwas, was durch die Sprache getragen wird. Die Filmkritiker sollten jedoch die Bild-Ton-Konfigurationen nicht außer Acht lassen. An der Produktion von Filmen beteiligen sich viele Teilbereiche, die miteinander interferieren und die ein fundierter Filmrezensent in Betracht ziehen muss: Außer Regie und Schauspielerleistungen, auf die im Zusammenhang mit dem Star-Kult heute sehr intensiv eingegangen

19 Der Ton wurde jedoch meist als bloßes Supplement, als Ergänzung des Bildes begriffen. Die bedeutendsten Filmemacher und -theoretiker am Anfang des 20. Jh.s (Arnheim, Balász, Eisenstein) zeigten sich der Hybridisierung des reinen Bildmediums Film gegenüber skeptisch: Sie konstatierten die Unvereinbarkeit von Bild und Ton (Arnheim), wendeten sich gegen Sprache und Dialog im Film (Balász) und lehnten sogar den Einsatz von Ton zur Ergänzung des Bildes als unnötige, vom Inhalt der Bilder ablenkende Dopplung ab (Eisenstein) (vgl. Liebrand 2002: 179).

2. Film und seine Reflexion in der gegenwärtigen Medienlandschaft

wird, sollten auch die Leistungen der Kamera, Masken, Kostüme, Beleuchtung, Spezialeffekte und Computertechnik, auch Schnitt, Montage, Musik usw. bewertet werden, die den Film zum Hybridmedium machen (vgl. Liebrand 2002: 180).

Ob es sich in der Filmrezension um die Rezension eines Kunstwerkes handelt, ist bei dem Medium Film als Objekt der Filmkritik nicht immer ganz klar. Wie W. Holly (2007a: 236) betont:

„Natürlich sind **nicht** [Hervorhebung J.M.] alle Filmkritiken Kommunikation über Kunst und tragen dazu bei, Filme als Kunstwerke zu konstituieren; am ehesten gilt dies, wenn es um die sogenannte filmische Avantgarde geht. Gegenüber dem Hollywood-Mainstream-Kino mit seinen kommerziellen Blockbustern existieren große Vorbehalte wie gegen alle Formen der Populärkultur. Wann Filme Kunst sind und inwiefern Filmkritik Kunstkritik sein sollte, darüber gibt es strittige Auffassungen [...]. Wohl aber zeigt sich, dass es typische sprachliche Mittel gibt, Filme als Kunstwerke zu konstituieren; sie werden hier darin gesehen, Deutungen und Wertungen mit solchen Beschreibungen (einschließlich Bildbeschreibungen) zu verknüpfen, die auch die Materialität und Medialität von filmischen Zeichen berücksichtigen.“

Als spezifische Verfahren der Filmkritik(e)r werden von W. Holly neben Bewertungen auch Beschreibungen und Deutungen genannt. Die Unterscheidung von Beschreibungen und Deutungen ist nach Holly analytisch: Beide Verfahren sind dadurch zu unterscheiden, „dass Beschreibungen auf materielle und mediale Zeichenaspekte fokussiert sind, während sich Deutungen ganz der semantischen Seite zuwenden. Deutungen sollen die Frage beantworten, was ‚hinter‘ der Ausdrucksseite oder ‚unter‘ den Zeichenoberflächen liegt.“ (ebd.: 234).

Aus der Vielfalt der zu beschreibenden Filmbilder wählt der Filmrezensent meistens diejenigen aus, die „an die stärksten Momente des Films erinnern, an die markantesten Motive, Bilder und Metaphern“ (Gansera 2005: 187). Die Beschreibungen orientieren sich an Gegenständen, Personen, Orten, die man „sieht“, die sichtbar sind. Wenn diese in Bildbeschreibungen auftauchen, werden sie aber nicht als Träger der Story thematisiert, sondern – wie die toten Gegenstände auch – als ein Motiv, das kennzeichnend für die gesamte Inszenierung steht. Dabei könnten solche Beschreibungen sich auf unbewegte Bilder beziehen (vgl. Holly 2007a: 230). Dies schließt jedoch nicht aus, dass auch Szenen mit Handlungen beschrieben werden können, wie im folgenden Textbeleg (s. Anhang III):

(2.3.) *Lautlos gleitet der Aufzug eines Tokioter Hotels nach oben, dicht an dicht stehen die Gäste – und das Einzige, was sich breit machen kann, ist das Gefühl der Enge. Einer von ihnen ragt heraus, er ist größer als die anderen, und eine fällt auf, weil sie blond ist: Für einen kurzen Moment treffen sich die Blicke von Bob (Bill Murray) und Charlotte (Scarlett Johansson), den einzigen Amerikanern unter lauter Japanern.*

[1. Absatz der Filmrezension „Eine Liebe in Tokio“ von Lars-Olav Beier zum Film der Regisseurin Sofia Coppola *Lost in Translation*, Der Spiegel 2/2004, 135].

In dieser Szenenbeschreibung werden sowohl das „Sichtbare“ als auch das „Gefühle“ verbalisiert (*der Aufzug in einem Tokioter Hotel, das Gefühl der Enge*) und auf die Hauptfiguren samt ihren Darstellern *Bob (Bill Murray) und Charlotte (Scarlett Johansson)* in Beziehung gebracht.

Wie Holly (2007a: 233) weiter ausführt, sind die Bildbeschreibungen in Filmkritiken nicht sehr zahlreich, im Vordergrund stehen meist die Story und andere Inszenierungselemente, so dass die filmtypischen bewegten Bilder geradezu peripher erscheinen, wenn nicht ganz ausgeblendet werden. Die Beschreibungen sind oft verbunden mit Affekten, die das Beschreibende beleben und in die Nähe des Erzählens bringen (vgl. ebd.: 234).

Nach W. Holly (ebd.) kann man Schreiben über Filmbilder als eine Art von Transkriptionen verstehen, die Bedeutungen generiert. Die Bedeutungen können wiederum als Ergebnisse verschiedener Transkriptionsverfahren modelliert werden, die durch Paraphrase, Explikation, Erläuterung, Kommentierung oder Übersetzung symbolisches Material lesbar machen. Die komplexe Filmbedeutung ergibt sich als Ergebnis eines Oszillierens zwischen den verschiedenen Zeichenebenen (Bilder, Sprachlaute und andere Zeichen).

Deutungen sollen die Frage beantworten, was „hinter“ der Ausdrucksseite oder „unter“ den Zeichenoberflächen liegt, wie in dem nächsten Beleg, ebenfalls aus der Filmrezension „Eine Liebe in Tokio“ (Der Spiegel 2/2004, S. 135):

(2.4.) *So lässt der Film auch die Zuschauer in einen Schwebезustand geraten, nimmt sie mit in die seltenen Zwischenbereiche, durch die sich Bob und Charlotte halb wach, halb schlafend, halbbefreundet, halb verliebt bewegen: durch das Hotel, das wie eine Schleuse zwischen Heimat und Fremde wirkt; durch Tokio, diese gewaltige Stadt des Lichts, in der die Grenze zwischen Sein und Schein verfließt.* [vorletzter Absatz]

Deuten heißt auch auf die Aspekte und Details aufmerksam zu machen, die den Zuschauern entgehen könnten und die für die Filmaussage wichtig sind.

Von der Deutung zur Bewertung ist es nur „ein Katzensprung“, man kann sagen, dass die Beschreibungen, Deutungen und Bewertungen nacheinander folgen, wie es das folgende Textbeispiel aus der oben angeführten Filmrezension belegt:

(2.5.) *Zwar richtet Coppola gleich zu Beginn von „Lost in Translation“ den Kamerablick auf den Po ihrer Heldin [Beschreibung], doch die halb durchsichtige Unterwäsche wirkt wie ein Vorhang, der den Körper vor fremden Blicken schützt, statt ihn zu entblößen. [Deutung]. Bei Coppola erscheint die Kamera auch in intimen Momenten nie wie ein Voyeur. [Bewertung]*

2. Film und seine Reflexion in der gegenwärtigen Medienlandschaft

In der gesamten Komposition von Filmrezensionen bleibt oft diese Reihenfolge (Beschreibung, Deutung, Bewertung) erhalten.

In einer Beschreibung kann bereits die Bewertung mehr oder weniger gewollt mitschwingen, wie z.B. im folgenden Vorspann zu der bereits zitierten Rezension „*Eine Liebe in Tokio*“:

(2.6.) *Die Regisseurin Sofia Coppola tritt mit ihrem **suggestiven** Film „Lost in Translation“ aus dem Schatten ihres berühmten Vaters.*

Bei der Bewertung des Filmes kommen sehr oft Metaphern und Metaphernfelder zur Geltung.²⁰ Charakteristisch ist die Emotionalität und Expressivität in den sich gegenseitig durchdringenden beschreibenden, deutenden und bewertenden Textsegmenten, wie in dem Vorspann der Rezension des Filmes *Der Teufel trägt Prada* mit dem Titel „*Fashionputtel & böse Fee*“:

(2.7.) *Eine **famose Mode-Farce** mit einer mal wieder **umwerfenden** Meryl Streep: „Der Teufel trägt Prada“ und sieht dabei **verdammt** gut aus.* (Focus 41/2006, S. 76, von Harald Pauli).

„*Verdammt gut aussehen*“, obwohl der Ausdruck *verdammt* negativ konnotiert ist, wirkt in diesem Kontext als Ausdruck einer äußerst positiven Emotion: Begeisterung des Filmkritikers nicht nur für das Aussehen, sondern auch für die schauspielerische Leistung von Meryl Streep.

Alle oben erwähnten kommunikativen Handlungen werden mit sprachlichen Mitteln vollzogen. Zu primären Mitteln, die nötig sind, um über Filme zu kommunizieren, gehört die einschlägige Lexik: Wörter und Ausdrücke, die zum einen geeignet und zum anderen üblich sind, um das Gemeinte zu benennen (z.B. *Melodram, Farce*), zu beschreiben (*romantische Komödie*) und zu bewerten (*großartige Verfilmung*). Des Weiteren sind auch typische und charakteristische Äußerungsmuster, Idiome und phraseologisierte Floskeln und Kollokationen von Bedeutung (vgl. Kap. 5).

Für eine „gelungene“ Filmrezensionen gilt, dass der Filmkritiker möglichst viele Aspekte in Betracht ziehen sollte: Genre, Inhalt, Dramaturgie, Regiearbeit, schauspielerische Leistungen der (Haupt)Darsteller, Kamera, Schnitt, Musik, Geräusche, special effects und viele andere Faktoren, die mit dem jeweiligen Film zusammenhängen. Eine anspruchsvollere Filmkritik sollte auch auf intertextuelle und interkulturelle Verweise nicht verzichten: Auf die Filme desselben Regisseurs, auf andere Filme, auf Literatur (literarische Vorlage) und auf kulturelle, politische

20 „Zumindest in den institutionellen Kommunikationsformen ist ferner mit bestimmten, zum Teil weit in der Vergangenheit zurückreichenden Traditionen im verbalen Ausdruck und Stilwahl zu rechnen, insbesondere mit wiederkehrenden Metaphern und Metaphernfeldern, die keineswegs auf eine einzige Kunstform beschränkt sein müssen.“ (Thim-Mabrey 2007: 103).

und ideologische Gegebenheiten überhaupt. Der Filmkritiker kann hier seine allseitige Bildung erweisen und der Leserschaft präsentieren.

Die Spezifik der Filmrezension kann man darin sehen, dass die Filmbilder sprachlich beschrieben und kommentiert (gedeutet) werden müssen. Nach Werner Holly (2007a: 228f.) soll die (anspruchsvollere) Filmrezension eine kulturelle Funktion erfüllen, ein ästhetisches Urteil fällen und als ästhetisch ambitionierter Text selbst zum literarischen Text werden, nicht nur die „Servicefunktion“ ausüben, die darin besteht, die Story nachzuerzählen, den Inhalt wiederzugeben, die Genrelemente aufzulisten und wertende und zusammenfassende Schlussformeln anzubieten.

Auch Karl Prümm (1998: 172ff.) nimmt eine kritische Stellung zum „Überborden des Annoncierens und der Servicefunktion der Kritik“. Viele Kritiker möchten seiner Meinung nach gar nicht mehr jene Metarede sein und das prinzipiell Andere hervorheben, das den Anspruch einer produktiven Aneignung des Filmischen behauptet. Sie begnügen sich mit einer bloßen Reizverlängerung des Films in den Diskurs der Kritik: Zitate, ein paar wertende Adjektive (Regie sei *empfindsam*, Kamera *sensibel*). So komme es zu Standardisierungen, zur Reduktion des Gesehenen, Reduktion des Filmes auf das rein Stoffliche, der Kritiker sei ein „Storyliner“, der, plotbesessen, sich in die Nacherzählung der „Story“ flüchtet. So werde auf die Seitenblicke auf Literatur, Philosophie, auf Kunst und Musik, auf das Denken außerhalb der Kinobilder verzichtet, was eigentlich die „Kehrseite des Emanzipationsprozesses“ der Filmkritik ist. Oft hängt es jedoch mit fehlendem „Platz“ in den Printmedien zusammen. Darüber hinaus unterliegt Filmkritik stets den Erfordernissen ihrer Epoche.²¹

Der Filmkunst und -unterhaltung widmet sich auch heute die gegenwärtige deutsche Filmkritik in den überregionalen Feuilletons und in den Fachzeitschriften in hohem Maße, dazu kommen nach 2000 auch Online-Versionen sowie andere neue Formen (Neue Medien).

Im Allgemeinen ist es K. Prümm (1998: 170ff.) zuzustimmen, dass die Filmkritik als Institution gänzlich unumstritten geworden sei, dass es ihr gelungen sei, ihren Status zu festigen, sie sei lebendig und allgegenwärtig (Internet-Foren, Blogs zu Filmen u.ä.), von der Lokalzeitung bis hin zu Stadtilustrierten, vom Musikkanal bis zum gehobenen Feuilleton.

21 Die Pioniere der Filmkritik (z.B. Siegfried Kracauer, 1932) bedienten sich bei ihren Bemühungen, aus dem Film ein ordentliches Objekt der Kunstbetrachtung zu machen, einer an der Soziologie orientierten Methode, was zu jenem historischen Zeitpunkt logisch war. In den 50er Jahren des 20. Jh.s distanzierte sich der Kritiker Gunter Groll durch seinen ironisch-glossenhaften Stil von dem überlieferten Dogma der Kunstbetrachtung des Nationalsozialismus. In den sechziger Jahren löste sich die ästhetische Linke um die Fachzeitschrift „Filmkritik“ von der soziologischen und ideologischen Dominanz. Erst Ende der siebziger Jahre formierte sich eine neue ästhetische Radikalität, die ganz auf das Pathos des Sehens setzte (vgl. Prümm. 1998: 168f.).

2.2. Filmkritik in der journalistischen Praxis

2.2.1. Zu Traditionen und Prinzipien der Kunstkritik

„In der journalistischen Praxis haben sich drei Klassen von Textsorten etabliert: die nachrichtlichen Texte, zu denen Meldung, Bericht und Interview zählen; die kritisch-analytischen Texte, wovon der Kommentar, Glosse und Kunstkritik fallen; und die szenisch-erzählenden Texte, zu denen Reportage und Porträt gehören.“ (Schalkowski 2005: 11).

Die Kunstkritik setzt sich von Kommentar und Glosse zunächst thematisch ab, weil sie im Unterschied zum politischen Kommentar und zu der an allgemein gesellschaftlichen Themen in zugespitzter Form orientierten Glosse die Kunst fokussiert.

Der Ursprung der journalistischen kritisch-analytischen Textsorten ist in den Zeitungen und Zeitschriften im 18. Jahrhundert in der Zeit der Aufklärung zu suchen. Bis dahin (die erste Zeitung ist 1609 auf dem deutschsprachigen Gebiet entstanden) existierte das Zeitungswesen als reine Nachrichtenpresse, die über politische und wirtschaftliche Ereignisse informierte.²²

Für die kritisch-analytischen Texte ist prägend, dass sie nicht die Rekonstruktion, sondern die Reflexion eines Sachverhaltes in den Vordergrund stellen, sie bemühen sich in erster Linie um Stellungnahme, Urteil: Sie interessieren sich nicht für den Sachverhalt oder Gegenstand als solchen, sondern nehmen ihn zum Anlass, ihn in Beziehung zu setzen, zu konfrontieren, zu spiegeln. Sie suchen nach Zusammenhängen im geschichtlich-gesellschaftlichen Prozess, nach Beziehungen zu Werten und Normen der Gesellschaft, sie reflektieren rechtlich-moralische Prinzipien.

Im Gefüge der kritisch-analytischen journalistischen Texte (auch als meinungsbetonte und persuasive Textsorten bezeichnet²³) kommt der Kunstkritik eine besondere Funktion zu: Im Unterschied zu den benachbarten persuasiv-meinungsbetonten und analytisch-kritischen Textsorten Kommentar und Glosse, die die politischen und sozialen Themen in den Vordergrund stellen, beschäftigt sich die Kunstkritik mit den Objekten der künstlerischen Auseinandersetzung mit der Welt, weist eine bestimmte Spezifik auf, die sich aus der Beschaffenheit der Kunstwerke ergibt.

²² Die Aufklärung (das Bürgertum) entwirft das neue Weltbild von Freiheit und Gleichheit und ruft zum Kampf auf. Kommentar, Glosse und Kritik sind also ursprünglich Kampfbegriffe, Instrumente im Kampf der bürgerlichen Aufklärung um eine demokratische, rechtsstaatliche und freiheitliche Ordnung. Von einem „aufklärerischen Impuls, Licht ins Dunkel und Selbstachtung in die Köpfe zu bringen“, sollten die analytisch-kritischen Texte noch heute leben: „Mit Witz und mit Geschmack die Welt durchschaubar, die Machthaber lächerlich und den natürlichen und künstlerischen Reichtum genießbar zu machen ist das gemeinsame Interesse von Kommentar, Glosse und Kunstkritik.“ (vgl. Schalkowski 2005: 12f.).

²³ Vgl. H. Burger (2005); H.-H. Lüger (1995).

Das Wesen der Kunstkritik besteht nach E. Schalkowski (2005: 19ff.) ebenso wie im Kommentar oder in der Glosse in der Erklärung und Bewertung. Erklären lassen sich Kunstwerke ohne Zweifel, bei der Erklärung kann sich die Kunstkritik auf die Kunstsoziologie stützen: Es lassen sich kausale Verbindungen zwischen den Themen und Gegenständen der Kunst und den gesellschaftlichen Lebensformen entdecken. An den Themen der Literatur, des Films oder des Theaters sind alle menschlichen Probleme (wie z.B. Liebesbeziehungen, Ehebruch, Gewalt, Tod) und die damit verbundenen Emotionen (Liebe, Freude, Hass, Wut, Angst, Verzweiflung u.a.) nachvollziehbar. Auch zahlreiche Einflüsse und Zusammenhänge lassen sich in Filmen aufspüren und aufschlüsseln: Filme bauen auf Assoziationen, Geschichte sowie einzelnen menschlichen Geschichten.

Die Bewertung der Kunstwerke gründet sich auf den Prinzipien des Kommentierens. So kann man die Kunstwerke daran messen, ob sie bestimmte Aufgaben erfüllen oder bestimmte Tendenzen aufweisen, ob sie bestimmte Themen zum Inhalt haben oder bestimmten Formidealen entsprechen.

2.2.2. Grundbegriffe und Bausteine der Kunst- und Filmkritik

Die Kunstkritik soll den denkenden, bewussten Genuss auf der einen, die genießende, lustvolle Rekonstruktion auf der anderen Seite repräsentieren (vgl. Schalkowski 2005: 83). Es müssen jedoch einige wichtige Prinzipien eingehalten werden, die jedes Kunstwerk betreffen.

Als Bausteine der Kunstkritik führt E. Schalkowski (ebd.: 105ff.) folgende drei pragmatische Handlungen an, die sich auf dem Verständnis des Kunstwerkes gründen:

1. Beschreibung des Kunstwerks, die nicht zu verwechseln ist mit dem Inhalt, weil sie mit der Form korrespondiert, steht also nicht am Anfang, sondern am Ende des Verstehensprozesses.
2. das auf Gründe/Begründungen gestützte Urteil oder die Beurteilung, was eigentlich das „Kernstück der Rezension“ bildet. In der Beurteilung/Bewertung spiegeln sich die Ergebnisse des Prüfverfahrens in Bezug auf die Form-Inhalt-Beziehungen, handwerkliche Standards und Zeitspiegelung wider. Das gefundene Ergebnis soll präsentiert und das Urteil durch einen Argumentationsgang gestützt werden, wobei ein starker Argumentationsstrang konstruiert wird, der das Urteil trägt. Fraglich ist jedoch ob „Lob oder Tadel klar und eindeutig“ dargeboten werden können, eine „scharf durchdachte und pointiert formulierte Position“ ist auf jeden Fall zu begrüßen.
3. ergänzende Informationen über den Künstler/Autor: Alter, Wohnort, Arbeitssituation, gesellschaftliches und kulturelles Leben und sein Werk. Die Informationen zum Werk sind in der Regel zweitrangig, sie sollten an den

Stellen, wo es sich zwanglos ergibt, in die Beschreibung und Beurteilung eingearbeitet werden. Das Gleiche gilt für Informationen zum Autor, die normalerweise an der untersten Stelle der Prioritätsskala und dementsprechend knapp zu halten sind.

In der Filmrezension werden in der Regel erprobte journalistische Verfahren ausgenutzt: Wechsel zwischen Detail und Ganzem, Variation zwischen sinnlicher Anschauung und rationaler Argumentation, Erzeugung von Spannung durch Fallhöhe und von Aufmerksamkeit durch Kontrast. Zwei Grundsätze sind zu beachten: Klare Hierarchie unter den Bausteinen und die höchste Priorität der Beschreibung und Beurteilung als Kern der Rezension, die eng zusammengehören. Der Leser soll sich immer im Klaren sein, ob er sich in einer beschreibenden oder einer beurteilenden Passage befindet. Das Grundschema der Filmrezension sollte flexibel sein. Mit der Beurteilung anzufangen wäre jedoch unfunktional, weil die Faktenbasis fehlte, und der Anfang mit Informationen zu Werk und Autor hielte dem Leser zu lange den eigentlichen Kern der Kritik vor.

Von Rainer Gansera (2005), dem Filmkritiker in der *Süddeutschen Zeitung*, stammen einige Grundanweisungen für die Filmkritiken:

Als erste Prämisse gilt, dass es keine fixen Regeln für das Schreiben einer Filmkritik gibt, da jeder Film verlangt, dass man auf seine Impulse reagiert. Dennoch soll der Filmkritiker vom starken Eindruck ausgehen und dann zur thematischen Mitte übergehen, um das Leserinteresse zu wecken. Als Elemente, auf die eine Filmkritik eingehen sollte, nennt er folgende Phänomene: Stoff und Story (Mythos, Genre), Form und Stil (Gestus der Inszenierung, Bildgestaltung, Qualität der Darsteller, der Ausstattung, der Musik, anderer Gestaltungsmomente), Charakterisierung des Filmautors (seine Handschrift, seine Themen, der Film im Kontext seines Œuvres).²⁴ Er betont jedoch, dass man in der gewöhnlichen Feuilleton-Kritik keinen Platz für detaillierte Analysen habe: Mit knappen, pointierten Beschreibungsbildern und Metaphern müsse das Wesentliche getroffen werden.

²⁴ Als Beispiel führt Gansera (2005: 186ff.) die Filmrezension des Films von Pedro Almodóvar *Alles über meine Mutter* (SZ, 4.11.1999) an. Im Einstieg wird ein aussagekräftiges Bild aus dem Film evoziert, auf dessen Grundlage die Sentenz formuliert wird: Männer sind Schattenwesen. Mütter sind Schutzengel. In der Rezension werden auch Informationen über Pedro Almodóvar dargeboten: sein Leben, seine Filme, Prinzipien seines Schaffens, seine Inszenierweise werden skizziert. Diese Rezension wird mit der Rezension zu Robert Zemeckis *Cast away – Verschollen* (SZ, 4.1.2001) verglichen: einer extravaganten, grimmigen Variante des Robinson Crusoe-Themas, einem Film als Star-Vehikel für Tom Hanks, dessen Leistung und Zusammenarbeit mit Zemeckis (*Forrest Gump*) in der Rezension akzentuiert werden.

2.3. Exemplarische Textanalysen

2.3.1. Filmkritik in der traditionellen Qualitäts-Presse (am Beispiel aus der Tageszeitung *Neue Zürcher Zeitung*)

Mehr als einhundert Jahre nach der „Entstehung“ und „Etablierung“ der Filmkritik stehen die Filmkritiker vor dem gleichen Problem. Die grundlegende Frage betrifft die ästhetische Kategorie der Filmkritik. Der Feuilletonist der *Neuen Zürcher Zeitung* (weiter *NZZ*) Christoph Eger äußert sich in seinem Feuilleton *Abschied von der Filmkritik*²⁵ (s. Anhang IV) zunächst zu der Funktion der Kritik im Allgemeinen:

„Kritik, das ist im Bereich des Ästhetischen eine Auseinandersetzung, in der das Kunstwerk öffentlich reflektiert wird. Zugleich verständigt sich, über diese Form von Kritik, eine Öffentlichkeit über sich selbst, ihre Prämissen und Präferenzen. Ort dieser Kritik ist zuallererst die Tageszeitung [...]“.

Die *Neue Zürcher Zeitung* (internationale Ausgabe) als Vertreter der traditionellen Qualitätspresse mit langer journalistischer Tradition stellt sich die Frage, ob die Filmkritik als eines der klassischen journalistischen Gefäße überhaupt noch existiert, ob sie nicht auf „die Liste der bedrohten Arten“ gesetzt wird und ob sie nicht „den Tod durch Umarmung“ erlebt, teilweise durch Reduktion und Verkürzung: Die Rolle der soliden Filmkritiken übernehmen zur Zeit immer mehr die auf die Welt der Stars und die kommenden (attraktiven) Kinoereignisse konzentrierten banalen Artikel in Programm-, Frauenzeitschriften und Jugendmagazinen, die überwiegend den Inhalt des Filmes nacherzählen und mit Hilfe von Sternchen, Prozenten, Punkten u.ä. zu bewerten pflegen. In den USA sowie in Europa ist ein gewisser Rückgang der klassischen Filmkritiken zu beobachten. Wie C. Eger (ebd.) betont, bedeutet dies allerdings keineswegs eine Abnahme der Filmberichterstattung:

„Interview, Porträt, gelegentlich auch der Drehbericht sind als beliebte Textsorten weit verbreitet, dienen jedoch zunehmend dazu, die Kritik zu ersetzen. Am offensichtlichsten ist aber die Konkurrenz all der Ausgeh- und Stadtmagazine, deren zentrales Vehikel der Tipp ist: kurz, bündig und gern mit Sternchen versehen. Seine Funktion ist klar: es ist die Empfehlung; durchaus auch diejenige, nicht hinzugehen.“

25 Christoph Eger: *Abschied von der Filmkritik. Vom Leser zum User – die Tageszeitung verzichtet zunehmend auf eines ihrer klassischen Gefäße.* In: *Neue Zürcher Zeitung*. Internationale Ausgabe. Donnerstag, 11. Juni 2009, Nr. 132, S. 25.

Aber nicht nur die Reduktion und Verkürzung, sondern auch eine andere, gegensätzliche Tendenz ist zu beobachten. Die breite mediale Filmlandschaft dient auch als Illustration für historische, ideologisch-politische, sozial-kulturelle oder psychologische Phänomene.²⁶ Die Situationen in Filmen dienen als Grund- oder Vorlage für bestimmte konkrete Situationen in der Politik, Gesellschaft und Kultur und bilden die Basis für zahlreiche Assoziationen und Verweise. Dies kommt sehr oft in den anspruchsvollen Feuilletons der Qualitätspresse (z.B. *Die Zeit*) vor und wird in der vorliegenden Arbeit als Textsorte Filmessay behandelt.

In diesem Zusammenhang ist zu fragen, welche Aufgabe der Kritiker, sei es Film-, Musik- oder Literaturkritiker, zu erfüllen hat? Ist er ein Kunstrichter? Denn die Kunstkritik soll nicht Kolportage von Informationen sein, sondern Beurteilung der künstlerischen Umsetzung unter Berücksichtigung politischer, sozialer, wirtschaftlicher, ideologischer u.a. Aspekte. Eine saubere, trennscharfe Begrifflichkeit bei der Genrezuschreibung wird gefordert (nicht alle Filme, bei denen es um große Gefühle geht, sind als Melodrama zu bezeichnen). Auch die Rolle der Kamera und Montage, die einen Film erzählen, sollen hervorgehoben werden, der Film ist nicht nur die „Geschichte“, die inhaltlich wiedergegeben werden muss. Ein Kritiker sollte darzustellen suchen, dass im Kino eine filmische Realität zu sehen ist, die mit der Wirklichkeit nur Berührungspunkte hat.

Es kommt oft zu einem Missverständnis: Die Kritik (auch die positive) wird mit der Empfehlung verwechselt. Wie C. Eger (ebd.) hervorhebt, sei die Kritik keine Ratgeberliteratur und das Bloggen im Internet brauche an gedanklicher Schärfe nicht hinter der Rezension in der Tageszeitung zurückzustehen: In der radikalen Subjektivität sei das Bloggen der Zuschauer ohnehin überlegen. Die Filmkritik solle auch Überraschung und Begeisterung mit sich bringen und zur Schau stellen.

Diese Fragenstellungen eröffnen viele Möglichkeiten für die textgestalterischen und sprachstilistischen Realisierungen, die im Weiteren behandelt werden.

2.3.2. Musterbeispiel einer Filmkritik: *Verschwörer im Dienst der Kultur: Jim Jarmuschs Wunderwerk „The Limits of Control“ spielt mit der Kraft der Imagination.*

Auf derselben Seite der internationalen Ausgabe der *Neuen Zürcher Zeitung* vom 11.6.2009, (Nr. 132, 25) unter dem Essay „Abschied von der Filmkritik“ befindet sich ein „Musterbeispiel“ der Filmkritik in der Qualitätspresse von Susanne Ostwald, einer „Stammkritikerin“ der *NZZ*, mit dem Titel *Verschwörer im Dienst der*

26 Die französischen Psychologen François Lelord und Christoph André (*Die Macht der Emotionen*. München, Zürich 2010) beziehen sich sehr oft auf Filme für die Erklärung der menschlichen Emotionen. Auch Wolfgang Rost (*Emotionen. Elixier des Lebens*. Heidelberg 2005) bedient sich der Filme als Grundlage für die Darlegung der Emotionen, z.B. Liebe, Angst usw.

Verschwörer im Dienst der Kunst

Jim Jarmuschs Wunderwerk «The Limits of Control» spielt mit der Kraft der Imagination

Die Symbolisten beriefen sich auf Arthur Rimbaud als eines ihrer Vorbilder. Es folgt daher einer schönen Logik, wenn nun Jim Jarmusch, der Symbolist unter Amerikas Regisseuren, seinem neuen Film zwei Zeilen aus des französischen Dichters berühmtem Poem «Le bateau ivre» voranstellt: «Hinab glitt ich die Flüsse, von träger Flut getragen / da fühlte ich: es zogen die Treidler mich nicht mehr.» Ein apartes Motto für ein Werk, das sich träge im Zeitstrom gleiten lässt und keines Zuges durch eine geradlinige Handlung bedarf, die auf ein klares Ende hinausliefere. Jarmusch spielt vielmehr mit Symbolen, Ritualen und der Formelhafigkeit. Auch den Titel, «The Limits of Control», hat er entlehnt, diesmal von William S. Burroughs. Die den Zitate innewohnenden Fragen zur Zuverlässigkeit von Sinneswahrnehmungen und die Kontrollmöglichkeiten des Geistes durch das Wort gaben Jarmusch den Anstoss. In meditativen Fluss erzählt er eine ver rätselte Verschörungsgeschichte – und befreit dabei die Sinne vom Druck der Zweckmässigkeit, während er die Kunst als unkontrollierbare Kraft der Imagination feiert.

Mysteriöse Rituale

Ein geheimnisvoller Fremder (Isaac De Bankolé) erhält von zwei nicht minder mysteriösen Männern einen undurchsichtigen Auftrag: Kontaktpersonen sind nacheinander an bestimmten Orten zu treffen, um neue Instruktionen für eine Operation zu erhalten, deren Ziel im Dun-

keln bleibt. So geht der Mann mit der eisernen Miene, der ein Auftragskiller sein könnte, auf eine Reise, die ihn quer durch Spanien führt, und zeigt dabei dieselbe stoische, in sich ruhende Kraft, die auch andere Jarmusch-Figuren, etwa Forest Whitaker als «Ghost Dog», auszeichnete. Die Begegnungen mit den Kontaktpersonen folgen einem bestimmten Ritual: Ein Codewort wird gesprochen, Streichholzschachteln mit geheimnisvollen Botschaften werden getauscht, diese Zettel nach dem Lesen hinuntergeschluckt – stets unter Zuhilfenahme zweier Espresso (nicht etwa eines doppelten, wie ein begriffsstütziger Ober erst lernen muss).

Der Fremde, grossartig gespielt vom Jarmusch-Habitué De Bankolé, dem Mann mit einem Gesicht wie eine afrikanische Ebenholzmaske, liebt Museen (wo er sich immer nur ein Bild anschaut) und Tai-Chi. Ein Freund vieler Worte ist er nicht, und so ist es eine hübsche Pointe, wenn die Blondine, die er trifft (Tilda Swinton in schreiend komischer Aufmachung), sagt, sie finde es manchmal gut, wenn Leute in Filmen einfach nur daständen, ohne etwas zu sagen. Das Kino ist ihre Leidenschaft, Schuberts Musik die einer lasziven Nackten (Paz De La Huerta), die Violine beziehungsweise die Gitarre jene zweier anderer Kontaktleute (Luis Tosar und John Hurt).

Bei den konspirativen Treffen entspinnen sich ins Absurde kippende Gespräche darüber, ob etwa die Bohémiens aus Böhmen stammten oder weiche Macht den Molekülen zukommt. All das

ist ziemlich rätselhaft, ebenso die Rolle des Amerikaners (Bill Murray), diese merkwürdige finstere Instanz in ihrem Bunker, welche die Einbildungskraft, vertreten durch die Verschwörer, kontrollieren will und dafür am Ende einen Preis bezahlt. Aber, so Jarmusch in den Produktionsnotizen: «Wieso soll man über einen Film ins Grübeln geraten, wenn man sich von ihm auch überwältigen lassen kann?»

Die Kunst der Reduktion

Denn überwältigend ist, wie Jarmusch die Kunst der Reduktion und kunstvollen Repetition beherrscht und dabei reine Schönheit hervortreten lässt. Etwa in der Art und Weise, wie er Architektur ins Bild setzt – die «Torres Blancas» in Madrid, ein futuristischer Wohnblock aus den siebziger Jahren, die Altstadtgassen von Sevilla oder den Kubus einer weissen Villa in der Sierra. Hinter der Kamera stand Christopher Doyle, ein bemerkenswerter Bildkünstler, der eine Vorliebe für asiatische Kultur und deren Schlichtheit hat und auch für den verföhlerischen Look der Filme von Wong Kar-Wei sorgte.

«The Limits of Control» ist ein modernistisches Gesamtkunstwerk mit unergründlicher Sogwirkung. Und glücklicherweise nimmt Jarmusch sich selber nicht allzu ernst, denn hinter dem Tiefsein – echtem oder vermeintlichem – lauert stets sein lakonischer Witz.

Susanne Ostwald

Kinos Arthouse Piccadilly, Riffraff in Zürich.

Kunst und dem „erklärenden“, identifizierenden Untertitel: Jim Jarmuschs Wunderwerk „The Limits of Control“ spielt mit der Kraft der Imagination.²⁷

Analyse:²⁸

Makrostruktur (kommunikative Funktion, Handlung, Textaufbau):

Die dominierenden kommunikativen Funktionen des Textes sind von Anfang an Informieren und Appellieren. Das dominierende kommunikative Ziel der Filmkritik dieser Art ist es, ein Filmereignis zu beurteilen. In großen, überregionalen Zeitungen werden vor allem bedeutende Filmwerke bekannter Filmregisseure rezensiert, die die Filmkunst, weniger die Filmunterhaltung (d.h. B-klassige Filme der Hollywood-Mainstream-Produktion) repräsentieren.

Bereits der Titel sowie der Untertitel der vorliegenden Filmkritik gehören zu den typischen textaufbauenden Strategien nicht nur der Film- oder anderen Kunstkritiken, sondern sie stellen eine allgemein gültige Strategie des heutigen Journalismus dar. Während in der Überschrift die Aufmerksamkeit des Lesers durch etwas „Ungewöhnliches“ angelockt wird (hier konkret durch eine expressiv wirkende Wortkombination: *Verschwörer* als ein Neugier erweckendes Wort in der Verbindung mit einer fast papierdeutsch wirkenden Kollokation *im Dienst ...*), er-

27 Ausnahmsweise wird diese Filmkritik auf der Seite abgedruckt, wo die Analyse beginnt, damit der direkte Bezug zu analysierten Phänomenen hergestellt wird. Alle anderen Textbeispiele befinden sich im Anhang.

28 Vgl. die Analysemethode von Thim-Mabrey 2001: 106ff.

fährt der Rezipient erst im Untertitel den Titel des Filmes und den Namen des Regisseurs, also die eigentlich „wichtigsten“ Informationen. Gleichzeitig wird bereits an den Rezipienten des Filmes appelliert, indem die kommunikative Handlung Bewertung des Filmes metaphorisch angedeutet wird: Der Film, der sehr positiv bis exaltiert (Emotion Begeisterung) als *Wunderwerk* bezeichnet wird, *spielt mit der Kraft der Imagination*, die Funktionen des Films als Medium (*Spiel, Imagination*) sind hier erfüllt.

Die vorliegende Filmkritik ist in drei größere Textsegmente geteilt. Im ersten Teil versucht die Filmkritikerin diesen Film in den Gesamtkontext des Werks von Jim Jarmusch einzuordnen, indem sie sich auf die literarische Tradition des Symbolismus in der folgenden Kohärenzkette beruft: *die Symbolisten – Arthur Rimbaud – Jim Jarmusch, der Symbolist unter Amerikas Regisseuren – „Le bateau ivre“*. Aus dem „berühmten Poem des französischen Dichters“ wird zitiert: *„Hinab glitt ich die Flüsse, von träger Flut getragen...“*, wodurch auch der Film charakterisiert wird: *... ein Werk, das sich träge im Zeitstrom gleiten lässt... – In meditativen Fluss erzählt er (der Regisseur – J.M.) eine verrätselte Verschwörungsgeschichte*. Der Titel des Filmes *The Limits of Control* wurde von William S. Burroughs, dem „Drogenkönig“, entlehnt, was wiederum *„Fragen der Zuverlässigkeit von Sinneswahrnehmungen und die Kontrollmöglichkeiten des Geistes durch das Wort“* signalisiert. Durch diesen auf die Weltliteratur hinweisenden Einstieg unterscheidet sich diese Filmkritik von anderen Filmrezensionen, die heute in den Massenmedien und im Internet überwiegen: Sie erhebt Anspruch an die (enzyklopädischen) kulturellen Kenntnisse und an die Bildung sowie Erfahrungen der Rezipienten. Die Kunst von Jim Jarmusch wird gedeutet/erklärt: *er befreit [...] die Sinne vom Druck der Zweckmäßigkeit, während er die Kunst als unkontrollierbare Kraft der Imagination feiert*.

Die Filmkritiken in der Qualitätspresse fangen sehr oft mit den Reminiszenzen an den literarisch-filmischen Kontext und mit Anspielungen auf andere Kunstwerke an. Auf den Inhalt des Filmes (Themen, Motive, Handlung) wird im zweiten Textsegment eingegangen, hier mit der Zwischen-Überschrift *Mysteriöse Rituale* versehen. Der Inhalt des Filmes wird erzählt, jedoch nur andeutungsweise, ohne den Schluss (die Pointe) zu verraten. Die Filmbilder werden beschrieben. Es werden verschiedene Details angegeben, Helden charakterisiert und Parallelen zu anderen Film-Figuren gezogen:

(2.8.) *So geht der Mann mit der eisernen Miene, der ein Auftragskiller sein könnte, auf eine Reise, die ihn quer durch Spanien führt, und zeigt dabei dieselbe stoische, in sich ruhende Kraft, die auch andere Jarmusch-Figuren, etwa Forest Whitaker als „Ghost Dog“, auszeichnete.*

Während der Nacherzählung des Film-Inhalts werden die schauspielerischen Leistungen der Haupt- sowie Nebendarsteller, einschließlich ihres Äußeren, anscheinend wie nebenbei (syntaktisch in den Parenthesen) bewertet:

(2.9.) *Der Fremde, grossartig gespielt vom Jarmusch-Habitué De Bankolé, dem Mann mit dem Gesicht wie eine afrikanische Ebenholzmaske,...wenn die Blondine, die er trifft (Tilda Swinton in schreiend komischer Aufmachung) sagt...*

Im zweiten, erzählenden Textsegment, kommen auch die Namen der Schauspieler (Paz De La Huerta, Bill Murray) vor.

Den Übergang zum dritten Textsegment unter der Zwischen-Überschrift *Die Kunst der Reduktion* bildet das Zitat in der direkten Rede, in dem der Regisseur die Botschaft seines Filmes andeutet:

(2.10.) *„Wieso soll man über einen Film ins Grübeln geraten, wenn man sich von ihm auch überwältigen lassen kann?“*

Das dritte Textsegment ist dem Deuten und Bewerten des Filmes gewidmet, wobei die Grenzen zwischen ihnen nur schwer gezogen werden können:

(2.11.) *Denn überwältigend ist, wie Jarmusch die Kunst der Reduktion und kunstvollen Repetition beherrscht und dabei reine Schönheit hervortreten lässt.*

Es wird wieder auf die kulturellen Zusammenhänge aufmerksam gemacht, was den Film im Kontext mit anderen Künsten (Architektur, Bildkunst: Kamera) erscheinen und dadurch künstlerisch aufwerten lässt:

(2.12.) *Etwa in der Art und Weise, wie er Architektur ins Bild setzt – die „Torres Blancas“ in Madrid, ein futuristischer Wohnblock aus den siebziger Jahren, die Altstadtgassen von Sevilla oder den Kubus einer weissen Villa in der Sierra.*

Es fehlt auch nicht eine Gesamteinschätzung des Films: eine positive, fast enthusiastische Beurteilung:

(2.13.) *„The Limits of Control“ ist ein modernistisches Gesamtkunstwerk mit unergründlicher Sogwirkung. Und glücklicherweise nimmt Jarmusch sich selbst nicht allzu ernst, denn hinter dem Tiefsinn – echtem oder vermeintlichen – lauert stets sein lakonischer Witz.*

Sprachliche Mittel:

In der analysierten Filmkritik kommen die für die anspruchsvolle Kunstkritik typischen Ausdrucksmittel vor:

a) Lexikalische Stilmittel (Einzellexeme und Phraseme), mit denen Gegenstände und Sachverhalte aus dem Themenbereich Film/Literatur (Fachausdrücke oder Professionalismen) bezeichnet (*die Rolle*), beschrieben (*die Kunst der Re-*

duktion und kunstvollen *Repetition*) oder bewertet werden (*Der Fremde, grossartig gespielt...*, ein *modernistisches Gesamtkunstwerk mit unergründlicher Sogwirkung*).

b) Wörter und Wortgruppen, die die Emotionalität und Expressivität zum Ausdruck bringen.

Bewertende Adjektive wie z.B. *ein apartes Motto, unkontrollierbare Kraft der Imagination, kunstvolle Repetition, reine Schönheit* beziehen sich auf die Gesamtbewertung des Filmes, die in dem letzten Absatz ihren emotionalen Höhepunkt (Lob und Begeisterung) erreicht: *ein modernistisches Gesamtkunstwerk mit unergründlicher Sogwirkung*. Die bewertenden Adjektive dienen jedoch nicht nur zur Beurteilung des Filmes, sie sind auch Mittel der Erzählung der Handlung des Filmes, der Charakterisierung von Figuren und der Beschreibung der Filmbilder: *ein geheimnisvoller Fremder ... erhält von zwei nicht minder mysteriösen Männern einen undurchsichtigen Auftrag.*²⁹ *So geht der Mann mit der eisernen Miene ... auf eine Reise ... und zeigt dabei dieselbe stoische, in sich ruhende Kraft...*

Expressiv wirken auch exklusive Fremdwörter und Anglizismen: *Habitué, Bohémiens, verführerischer Look*.

c) Eine besondere Rolle spielt die Metaphorik: Ganze Metaphernsysteme (Metaphernentfaltungen und -verknüpfungen) und Gruppen von Vergleichen, aus denen immer wieder geschöpft wird (Architektur, Farbe/Licht, Militär/Kampf, Magie/Religion) signalisieren die Expressivität und Emotionalität (vgl. Thim-Mabrey 2007: 107f.). Der Film von Jim Jarmusch wird mit einem Schiff verglichen (Anspielung auf „Le bateau ivre“ – das „betrunkene Schiff“ von Arthur Rimbaud), *das sich träge im Zeitstrom gleiten lässt*. Auch weitere Metaphern in deutenden und bewertenden Textsegmenten laufen auf die Fluss/Strom-Metaphorik hin: Die Geschichte wird *in meditativem Fluss* erzählt (1. Textsegment) und ist ein *modernistisches Gesamtkunstwerk mit unergründlicher Sogwirkung* (3. Textsegment). Auch die Kraft-Metaphorik sowie die Magie/Religion-Metaphorik kommen hier zur Geltung: *Kraft der Imagination, überwältigend, mysteriöse Rituale, verführerischer Look*.

Zusammenfassung:

Die Filmkritik in der *NZZ* repräsentiert eine Filmkritik für anspruchsvolle Rezipienten (und Zuschauer, die die Filmkunst der Filmunterhaltung vorziehen und zu „wahren Cineasten“ gehören). Sie besteht aus Textsegmenten, die den Film in breiteren kulturellen Zusammenhängen vorstellen (literarische Anspielungen, die Einordnung des Filmes in das Gesamtkunstwerk des Regisseurs, Zeitgeschehen), den Inhalt und die Filmbilder deuten und in dem abschließenden Absatz zu einer zusammenfassenden Evaluation gelangen. Für die „anspruchsvolle“ Filmkritik ist

²⁹ Synonyme (wie hier *geheimnisvoll – mysteriös – undurchsichtig*) gehören seit je zu den wichtigsten Stilmitteln sowie den Mitteln der Textkohärenz.

ebenso typisch, dass Beschreibungen, Deutungen und Beurteilung auf eine integrierende Weise (in ein und demselben Ausdruck oder Satz) ineinanderfließen (vgl. Thim-Mabrey 2007: 108), wie es im Beleg (2.15.) oder im folgenden Beleg zu ermitteln ist:

(2.14.) *Hinter der Kamera stand Christoph Doyle, ein bemerkenswerter Bildkünstler, der eine Vorliebe für asiatische Kultur und deren Schlichtheit hat und auch für den verführerischen Look der Filme von Wong Kar-Wie sorgte.*

Sprachstilistisch zeichnet sich die Filmkritik durch einen „hohen Stil“ aus, dem exklusive Ausdrücke aus dem fremdsprachlichen Wortgut, sprachlich interessant realisierte Details und syntaktisch komplizierter Satzbau mit Partizipialkonstruktionen zugrunde liegen:

(2.15.) *Bei den konspirativen Treffen entspinnen sich ins Absurde kippende Gespräche darüber, ob etwa die Bohémiens aus Böhmen stammten oder welche Macht den Molekülen zukommt.*

2.4. Filmrezensionen in Online-Medien

2.4.1. Online-Medien

Die Online-Medien werden zu den Neuen Medien zugeordnet. Den Begriff „Neue Medien“ versteht man heute als Sammelbezeichnung für neuartige Möglichkeiten der Speicherung und/oder Übermittlung von Informationen durch Medien, die Text, Grafik, Bild und Ton kombinieren können. Zu den wichtigsten Neuen Medien in diesem Sinne gehört das Internet, wo das System www „den Zugriff auf digital gespeicherte Dokumente auf vernetzten Computern erlaubt und damit ein weltumspannendes, sich ständig veränderndes Hypertextnetz [ist], das aus einer wachsenden Zahl von Teilnetzen und einer unüberschaubaren Menge von Hypertexten besteht.“ (Luginbühl in: Burger 2005: 425).

Für Filmkritiker und für cineastisch interessierte Internet-Benutzer eröffnen sich auf diese Weise unzählige Möglichkeiten über Filme zu kommunizieren. Dazu dienen ihnen die sog. Hypertexte, also nicht lineare Texte, bei denen die Leser Wahlmöglichkeiten haben und die an einem „interactive screen“ gelesen werden können. Unter Hypertext wird ein Gebilde verstanden, worin die einzelnen Informationen durch Verknüpfungen („links“) netzwerkartig verbunden, also nicht-linear organisiert sind³⁰. Der Rezipient kann so die Einheiten in beliebiger

30 Die genaue Definition lautet: „Hypertext ist ein kohärenter, nichtlinearer, multimedialer, computerrealisierter, daher interaktiv rezipier- und manipulierbarer Symbolkomplex über einem jederzeit

Reihenfolge besuchen. Ein weiteres Merkmal von Hypertexten ist die Verbindung der Daten verschiedener semiotischer Systeme (Text, Bild, Ton, Film) (vgl. ebd.: 427f.).

Es bleibt jedoch die Frage bestehen, ob die Online-Medien einen Gewinn fürs Individuum repräsentieren oder den Verlust der Sprachkultur, des kritischen Blicks, der traditionellen Form zur Folge haben. Gerade im Falle der Filmkritik sind solche Fragen aktuell. Neue Medien ermöglichen auf Grund der Digitalisierung, die als Motor der Innovation gilt, vielen Nutzern den Zugang zur „freien“ Kommunikation: Es kommt zur „Aufhebung der Differenz von Nähe und Ferne, von Hier und Dort“. Andererseits wird der heutige User mit eher negativen Phänomenen der „Netzwerkgesellschaft“, der der Vorspiegelung falscher Nähe sowie dem „postkolonialen Problem der Globalisierung“ konfrontiert. (vgl. Rusch et al 2007: 28ff.).

2.4.2. Der Film *The Limits of Control* des Regisseurs Jim Jarmusch in Online-Medien

Im Unterschied zu der anspruchsvollen Filmkritik von Susanne Ostwald (NZZ), die den Film von Jim Jarmusch (positiv) als „Kunstwerk“ („*die Kunst der Reduktion und kunstvollen Repetition, die Kunst als unkontrollierbare Macht der Imagination*“) bewertet und die *mysteriösen Rituale*, in denen sich die Handlung des Filmes abspielt, hochzuschätzen weiß, reagieren die Filmrezensionen auf Internetseiten auf eine andere Art und Weise, mehr in der Intention, den Film primär zu popularisieren.³¹

1. Die Filmrezension in www.sueddeutsche.de/kultur von Tobias Kniebe *Zur Sache, Schätzchen* (Vorspann: *Jim Jarmuschs Film „The Limits of Control“ ist ein langes Vorspiel, bei dem ausdrücklich niemand zur Tat schreiten soll*) (s. Anhang V) ist ausführlich. Im einführenden Textsegment übt sie sich im rhetorischen Manierismus, wozu sie die kommunikative Strategie der direkten Hinwendung an den Zuschauer durch Aufforderungssätze wählt:

vom Rezipienten unterschiedlich nutzbaren Netz von vorpramierten Verknüpfungen.“ (Luginbühl in: Burger 2005: 429).

³¹ Die Suche nach Filmkritiken für *The Limits of Control* mit www.google.de ergab 219.000.000 Treffer: Neben den Rezensionen aus den Online-Versionen der seriösen Presse, z.B. [sueddeutsche.de](http://www.sueddeutsche.de), befinden sich hier auch zahlreiche Film-Besprechungen, z.B. auf www.cinema.de/kino/filmarchiv/, die die typische Kommunikation über Filme von heute darstellen. Sie sind besonders auf den Inhalt ausgerichtet, es werden viele Informationen (Filmschöpfer, Darsteller/Stars, Kinostart u.a.) angeführt, die Filme werden mit Prozenten oder Sternchen bewertet.

(2.16.) *Um eine Ahnung von diesem Film zu bekommen, sollte man vielleicht mit einer Art Meditationsübung beginnen. Also bitte, konzentrieren Sie sich! Stellen Sie sich Ihr eigenes Gehirn vor, ganz intensiv, und spüren Sie, wie es langsam wieder leerer wird.*

Dieser Einstieg zur Filmkritik wirkt durch die direkte Ansprache der Rezipienten aggressiver als der „literarische“ Einstieg in der NZZ, entspricht jedoch den gegenwärtigen Tendenzen (vgl. auch Kap. 4.4.2.). Durch die explizit auffordernde Einführung wird sofort in den Inhalt des Filmes „eingestiegen“. Auch kurze Sätze, die die „action“ nachahmen, tragen dazu bei, die Atmosphäre des Films zu evozieren:

(2.17.) *Ihr Körper fühlt sich nun sehr leicht an. Sie sind bereit. Jetzt stellen Sie sich vor, wie Sie am Flughafen von Madrid ankommen. [...] Dann treffen Sie Ihre Auftraggeber, die allerdings nicht wirklich mit einem Auftrag herausrücken. [...] Nun sind Sie: Lone Man. Lone Man ist die Hauptfigur von Jim Jarmuschs neuem Film „The Limits of Control“.*

Erst nach dieser ziemlich ausführlichen Einführung kommt der Rezensent „zur Sache“:

Der Hauptdarsteller wird vorgestellt (Isaach De Bankolé, *der sehr stoisch zwischen seinen wunderschönen schwarzen Backenknochen hervorschaut*), Hinweise zu anderen Werken und Darstellern werden gegeben (Bill Murrey, *Brocken Flowers*), Parallelen deutend und wertend gezogen:

(2.18.) *Diesmal ist die Mission allerdings so rätselhaft wie noch nie, und Jarmusch denkt gar nicht daran, schnelle Aufklärung zu betreiben – hier geht es um tiefere Erkenntnisse, vielleicht auch nur um Rituale, um die Exerzitien der reinen Form. Man tut also wirklich gut daran, vorher ein wenig zu meditieren, denn nur so kann man in der folgenden Monotonie, in der ewigen Wiederkehr der gleichen Motive auch verborgene Schönheit entdecken.*

Der Inhalt des Filmes wird im dritten Absatz ziemlich gründlich nacherzählt. Interpretation und Evaluation des Films erfolgen in zwei letzten Absätzen. Der vorletzte Absatz fängt mit einer Art Zusammenfassung an. Mittels Fachausdrücken aus der Filmbranche und/oder Literaturtheorie (*Plot*) werden Merkmale aufgezählt, die den Film sowie seinen Regisseur (mit Modewort-Anglizismen *Entertainer*, *Crowdpleaser*) charakterisieren:

(2.19.) *Ritual, Langsamkeit, Reduktion und Kodifizierung, das sind natürlich schon immer die Themen des Filmemachers Jarmusch, die er aber selten in aller Strenge verfolgt hat – schließlich ist er, wenn er will, auch ein großer **Entertainer** und sogar ein **Crowdpleaser**. Diesmal aber macht er Ernst mit der äußersten Verknappung seiner Mittel, bis hin zu einem fast vollständigen Verzicht auf Plot, Handlungslogik und Figurenentwicklung.*

2. Film und seine Reflexion in der gegenwärtigen Medienlandschaft

Die Replik des Lone Man „*Niemals während der Arbeit*“ könnte man als Anspielung auf den berühmten Film *Sonntags nie*³² interpretieren. Überhaupt versucht der Rezensent den Film mit sexuellen Anspielungen, Zitaten und entsprechendem (originellen) Wortschatz zu „popularisieren“: *Zur Sache, Schätzchen*³³ – *Niemals während der Arbeit – cinéastischer Superorgasmus – kokettieren*. Diese Zitate, Metaphern und originellen Wortschöpfungen und Wortkombinationen bilden eine Kohärenzkette, die den ganzen Text durchzieht, und sie stellen einen gewissen Kontrast zu den Anspielungen auf Spirituelles dar: *Meditationsübungen – Ihr Körper fühlt sich nun sehr leicht* (1. Absatz) – *Rituale – tiefere Erkenntnisse – schnelle Aufklärung* (2. Absatz) – *predigt Guru Jarmusch – Erleuchtung durch Verzicht*.

In der Pointe (den Abschluss der Rezension) setzt der Filmkritiker die Ironie ein, mit der er den Film eigentlich in Frage stellt und eher negativ beurteilt: Ein Vulgarismus soll diese nicht allzu positive Bewertung bekräftigen:

(2.20.) ... *predigt Guru Jarmusch ganz überraschend eine neue Erkenntnis: Erleuchtung durch Verzicht. Das mag ein bedenkenswerter Anstoß sein – am Ende doch **Beschiss**, wenn man zuvor einen derart gewaltigen Anlauf genommen hat. Wenn wir auf diese Stufe der Weisheit vordringen wollen, versuchen wir es doch lieber mit richtiger Meditation.*

2. Zum kurzen Vergleich wird noch eine auf User orientierte Rezension aus <http://www.cinema.de/kino/filmarchiv/film> herangezogen (s. Anhang VI), die einen typischen Hypertext mit zahlreichen Hinweisen (Links) zu anderen Quellen darstellt.

Wenn man die Aufmerksamkeit nur dem kurzen Fließtext (*Über diesen Film*) schenkt und „*User Meinungen*“ außer Acht lässt, stellt man zunächst eine „typische Textstrategie“ fest, die diesen Film in die Zusammenhänge mit anderen Filmen des Filmemachers bringt:

(2.21.) *Nach dem „Broken Flowers“ – Erfolg kehrt Jim Jarmusch zu seinen Avantgarde-Wurzeln zurück.* [Vorspann]

Die *melancholische Roadmovie* „*Broken Flowers*“ als *sentimentale Liebesgeschichte* begeisterte die Kinobesucher und war *die erfolgreichste Regiearbeit des King of Independent*.

32 *Sonntags... nie!* ist eine griechische Filmkomödie aus dem Jahr 1960 mit Melina Mercouri, die eine lebensfrohe Prostituierte darstellt, die jedoch sonntags nie „arbeitet“.

33 *Zur Sache, Schätzchen* ist der Titel einer deutschen Filmkomödie von May Spils aus dem Jahre 1968 mit Uschi Glas in der Hauptrolle. *Zur Sache, Schätzchen* als Spruch stellt eine Aufforderung im „coolen“ Liebesdiskurs dar und signalisiert Offenheit, Direktheit, aber auch Witz und Auflockerung in Sachen Liebe und Sex, was am Ende der sechziger Jahre einen gewissen Anstoß zur „sexuellen Revolution“ gab.

Der neue Film *The Limits of Control* steht jedoch in scharfem Kontrast dazu: *Er trotzt wieder vor sämtlichen pseudopoetischen Manierismen...*

Der Inhalt, kurz nacherzählt, *klingt spannenend, ist es aber nicht.*

Wer mehr erfahren will, kann „mehr“ anklicken. Sonst kann sich der Rezipient mit einem urteilenden Fazit begnügen, der den Film nicht als besonders zuschauerfreundlich bewertet:

(2.22.) *Sperrige und kopflastige Meditation über Sinneswahrnehmungen, Leben und Tod, die vom Zuschauer viel Sitzfleisch erfordert und schnell ermüdet.*

Den Internetrezensionen fehlt es nicht an Expressivität des sprachlichen Ausdrucks (originelle Epitheta, umgangssprachliche Wörter und Wendungen kontrastieren mit gehobenen und exklusiven Ausdrücken), wodurch sie die Rezipienten zu gewinnen versuchen.

3. Eine den deutschen Webseiten ähnliche Situation gibt es auch auf den Internetseiten des tschechischen *www.google.cz*, wo die Suche nach diesem Film 236.000 Treffer ergab. Der Film wird „interaktiv“ beurteilt, die Meinungen der Filmfans sind gefragt. Die Beiträge der Leser zeichnen sich durch umgangssprachliche Expressivität aus, sie werden jedoch als eine sich neu etablierende spezifische Textsorte in der vorliegenden Arbeit nicht behandelt.

Zum Film *The Limits of Control* äußert sich auf den Internetseiten einer der ersten tschechischen online-Zeitungen http://neviditelnyes.lidovky.cz/film-novy-jarmusch-muci-divaky-nudou-dsz/p_kultura.aspx?c=A090727_104234_p_kultura_wag („der unsichtbare Hund“. Volkszeitung) die bekannte tschechische Filmkritikerin Alena Prokopová (s. Anhang VII).

Bereits der Titel der Filmrezension bringt eine negative Stellungnahme zum Ausdruck:

(2.23.) *Nový Jarmusch mučí diváky nudou.* (Der neue Jarmusch quält die Zuschauer mit der Langeweile).

So wird der Film gleich am Anfang mit negativ konnotierten Ausdrücken (*quälen, Langeweile*) negativ abgestempelt. Der erste Absatz erzählt den Inhalt des Filmes: Kurz und bündig mit vielen adjektivischen Bewertungen des Äußeren sowie Inneren, mit Sinndeutungen werden die Hauptprotagonisten mit ihren Darstellern (in Klammern) vorgestellt³⁴:

34 Ins Deutsche von J.M. übersetzt. Die Übersetzung ist frei, kürzer als der Originaltext und es werden nur die wichtigsten sprachstilistischen Aspekte hervorgehoben.

2. Film und seine Reflexion in der gegenwärtigen Medienlandschaft

(2.24.) *Ein namenloser schwarzer Ausländer, wahrscheinlich ein Killer (Isaac De Bankolé), reist durch Spanien, ... trifft verschiedene „Kontaktpersonen“, die eher geheimnisvolle Symbole als Menschen sind. Unter ihnen gibt es eine bebrillte Schönheit (Paz de la Huerta), die sich dem das Tugendgelübde erhaltenden Helden vergeblich anbietet...Der Held tauscht mit ihnen Nachrichten auf Streichholzschachteln aus ... und alles zielt auf die mörderische Vergeltung an einem arroganten Amerikaner (Bill Murray)...*

Die Darstellung des Inhalts ist in dieser Rezension am deutlichsten und kompaktesten, und der Zuschauer kann sich gleich eine Vorstellung von diesem Film machen.

Im zweiten Absatz wendet die Rezensentin ihre Aufmerksamkeit dem Regisseur zu: Mit einer umgangssprachlichen Wendung (*jmdn. auf die Palme bringen*) vollzieht sie indirekt die sprachliche Handlung Warnung:

(2.25.) (*Šestapadesátiletý Jim Jarmusch svým novým snímkem Hranice ovládání dokazuje, že dokáže svoje diváky pořádně vytočit - ...*) *Der sechsfundfünfzigjährige Jim Jarmusch mit seinem neuen Film ... kann seine Zuschauer auf die Palme bringen – und weiß Gott, was diejenigen Zuschauer zu seinem Film sagen, die per Zufall ins Kino geraten und ihn nicht in die originelle Mikrowelt des Regisseurs einordnen können.*

Die folgenden vier Absätze ordnen diesen Film in das Gesamtschaffen des Regisseurs (*Ghost Dog, Broken Flowers*) ein, es geht um das Deuten der filmischen Bilder:

(2.26.) *... die Geschichte des Killers ... entbehrt jeglicher konkreter Informationen, abstrahiert von konkreten Fakten und vom Erzählschmuck.*

Der Film wird als *nicht emotional und minimalistisch* charakterisiert, wozu ein origineller Vergleich benutzt wird:

(2.27.) *Der Film trennt den Zuschauer von seinen etwaigen Emotionen ab wie eine dicke, schussfeste Glaswand (silná, neprůstředná skleněná stěna), und zwar so radikal, dass man jegliche Gefühlsbindung zu Jarmusch vergisst.*

Zur Deutung und Bewertung des Filmes werden eher negative persönliche Formulierungen verwendet:

(2.28.) *... ich bin mir nicht sicher, wie viele ... Zuschauer die Lust aufbringen, sie (die geheimnisvolle Kausalität – J.M.) eventuell zu dechiffrieren: Der Film fordert dazu auf nicht.*

Der Hauptdarsteller sei *unsympathisch* erfasst, *menschlich interessant* sei nur Bill Murray (ohne die Intention des Regisseurs), die Kamerabilder seien *schön, aber*

ausgeleert, der Film sei *autistisch verschlossen*, und nicht einmal der Vergleich mit den europäischen Filmen der 70er und 80er Jahre, auf die sich dieser Film beruft, kann *die fehlende Energie* ersetzen, denn

(2.29.) ... *in diesen Filmen ging es um etwas, auch wenn sie nicht so sophisticated vollkommen waren. Und sie haben nicht versucht, den Zuschauer mit Langeweile zu überwältigen.* [Schluss]

Auch in den Internet-Filmrezensionen geht es um eine (auch sprachlich) anspruchsvolle Auseinandersetzung mit dem Film von Jim Jarmusch. Der Film wird jedoch mit weniger Begeisterung empfangen und eher negativ beurteilt und als gekünstelt, langweilig und unsympathisch bezeichnet. Dies kann damit zusammenhängen, dass die Internet-Rezensionen nicht nur mit intellektuellen Feinschmeckern, sondern mit einem breiteren Filmpublikum rechnen.

3. TEXTSTILISTIK UND METHODE(N) DER STILISTISCHEN TEXTANALYSE

3.1. Stilistik

3.1.1. Zum Stilbegriff

In den neueren germanistischen Werken zur Stilistik nach dem Jahr 2000³⁵, die an die text- und pragmalinguistisch orientierten Stilforschungen vor allem der 70er und 80er Jahre des 20. Jahrhunderts anknüpfen, kommen die Stilforscher zum allgemeinen Konsens, dass die Stilistik sich in wesentlichen Bereichen als textlinguistische Disziplin begreift und dass textlinguistische Analysen hinsichtlich des Begriffs- und Methodenapparats daher häufig auch Stilanalysen sind (vgl. Michel 2001: 22).

Der Stil eines Textes als Gegenstand der Stilistik war und ist eine komplizierte und unscharfe Kategorie. Der Stil ist ein Allerweltswort (vgl. Lebensstil, Modestil, Kampfstil, Sportstil), in dem sich Soziales sowie Individuelles widerspiegelt. Unsere Umwelt ist möbliert mit einer bunten Mischung aus Stilen, unser Umgang miteinander undenkbar ohne Stilisierung (vgl. Abraham 1996: XI). Im Bereich der Künste und Architektur wird Stil zur Benennung der Eigenart einer Schaffensweise gebraucht: Individualstil (*Mozarts Opernstil, van Goghs Malerstil*) oder zur Charakterisierung einer Epoche (*Stil der Gotik, Jugendstil*). In der Literaturwissenschaft wird Stil

35 Vgl. z.B. folgende Werke zur Stilistik nach 2000: Georg Michel: *Stilistische Textanalyse*, Frankfurt/Main 2001; Ulla Fix et al.: *Textlinguistik und Stilistik für Einsteiger. Ein Lehr- und Arbeitsbuch*, Frankfurt/Main 2002; K.-H. Göttert/O. Jungen: *Einführung in die Stilistik*, München 2004; Barbara Sandig: *Textstilistik des Deutschen*, Berlin 2006; Hans-Werner Eroms: *Stil und Stilistik. Eine Einführung*, Berlin 2008; Ulla Fix/Andreas Gardt/Joachim Knappe: *Rhetorik und Stilistik: ein internationales Handbuch historischer und systematischer Forschung. V. Series: Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft*, Bd. 31. Berlin: De Gruyter 2009.

zur sprachlichen Erfassung von literarisch-künstlerischen Texten (der Stil der *Wahlverwandtschaften*) oder der Autorenrede (*der Stil des alten Goethe*) gebraucht. Auch (künstlerische) Filme können den Stil einer Zeitperiode (*italienischer Neorealismus, Nouvelle vague, Postmoderne*) oder eines Regisseurs (*Fellini, Fassbinder, Kaurismäki, Tarantino* u.a.) aufweisen.

In der Linguostilistik steht der Sprachstil im Vordergrund, er ist als eine Text-eigenschaft aufzufassen, der Stil ist immer textgebunden. Zwischen dem Text und seinem Stil gibt es jedoch einen wesentlichen Unterschied: „Texte kann man lesen, den Stil aber nicht. Man muss ihn wahrnehmen. Stil ist ein übersummatives Ganzes. [...] Er ist eine Gestalt.“ (Abraham 2009: 1348). Beim Stil geht es um die Art und Weise der Gestaltung. In der ganzheitlichen (holistischen) Stilauffassung ist der Stil „als die im Prozess der Wahrnehmung eigener oder fremder, mündlicher oder schriftlicher Texte sich bildende *Konstruktion einer Gestaltqualität* im Bewusstsein des Rezipienten“ zu bestimmen (vgl. ebd.: 1363).

Hinzu tritt noch die folgende „Doppelkodierung“: Den Stil kann man einerseits als Individualstil betrachten, als „die sprachliche Aktualisierung situativer Gegebenheiten durch ein Individuum mit seinen jeweiligen sprachlichen Fähigkeiten und kommunikativen Erfahrungen.“ (Fix et al. 2002: 26). Andererseits muss der Stil im Zusammenhang mit der gesellschaftlichen Situation, mit dem Kommunikationsprozess als eine gesellschaftlich relevante Art der Durchführung von Handlungen mittels Text oder interaktiv als Gespräch (vgl. Sandig 1986: 23ff.; Göttert/Jungen 2004: 34) angesehen werden. Daraus ergibt sich die zweifache Fokussierung auf den Stil eines Textes: Zum einen als Selbstdarstellung des Textproduzenten, zum anderen als Ausdruck der sozialen und situativen Beziehungen:

„Mit Stil meint man einerseits den charakteristischen *Individualstil*: den Stil Günter Grass' etc. Andererseits gibt es verschiedene *Gattungsstile*, jede Textsorte erfordert einen eigenen Stil. [...] Im Gattungsstil/Textsortenstil zeigt sich Stil also generell im Erfüllen einer erwarteten Charakteristik.“ (Göttert/Jungen 2004: 19).

H.-W. Eroms (2008: 16) charakterisiert diesen Doppelcharakter des Stils als *Janusgesicht des Stils*: Einerseits wird die Einhaltung bestimmter Normen und Muster angestrebt, andererseits wird aber zu einem gewissen Grade deren Durchbrechung durch die Individualität des Textproduzenten erwartet.

Den Stil kann man des Weiteren als ein WIE erfassen: Stil als Realisierung der Textoberfläche, die Art und Weise, wie die Struktur des Textes gestaltet wird. Zum anderen drückt der Stil das Spezifische des im Text umgesetzten Handelns aus: Er wird als ein WAS verstanden, also der Gedanke, die Information über die sozialen Beziehungen zwischen dem Textproduzenten und -rezipienten, darüber, wie der Text in der Kommunikation funktioniert. (vgl. Fix et al. 2002: 27).

Die Stilauffassung im engeren Sinne konzentriert sich auf das „Formulative“ und schließt die Ermittlung der Stilelemente und Stilfiguren auf der Textebene ein. Die Stilkonzeption im weiteren Sinne bezieht sich auf den Stil des Textes in seiner Ganzheit und umfasst die Textsortenstile in ihren gesellschaftlichen Kommunikationsbereichen. Diese ganzheitliche (holistische) Stilauffassung meint die vollständige Stilinterpretation eines konkreten Textes, bezogen auf seine kommunikativen Gegebenheiten und auch auf die historische Situation. Sie betrachtet auch das Gestaltete selbst unter vielfältigen Aspekten: Auf der Textebene werden nicht nur lexikalische, grammatische und phonetische Stilelemente und Stilfiguren ermittelt, sondern es werden im Hinblick auf den Gesamttext auch das Thema, die Handlungstypen und Textmuster sowie materielle Aspekte der Textgestaltung (Layout, Infografik) mit einbezogen (vgl. Sandig 2006: 1f.).

Für die stilistischen Textanalysen von Filmrezensionen ist die ganzheitliche Stilauffassung relevant, und alle oben angeführten Kategorien werden in Betracht gezogen.

3.1.2. Textstilistik

Die ältere, traditionelle, auf der antiken Rhetorik aufbauende Stilistik sowie die jüngere breit gefächerte Textlinguistik haben einen gemeinsamen Untersuchungsgegenstand: den Text. Dies wurde jedoch in der „traditionellen“ Stilistik nicht immer betont.

Nach der kommunikativ-pragmatischen Wende hat sich die Sicht auf die Stilistik grundlegend verändert: Jedes Sprechen und Schreiben wurde als spezielle Form kommunikativen Handelns verstanden. Als Grundeinheiten und Instrumente kommunikativen Handelns sowie Basiseinheiten für das Stilistische werden Texte angesehen (vgl. Heinemann 2009: 1628). Dies führte zur Etablierung einer Textstilistik (Sandig 2006).

Die gemeinsamen Interessen der Stilistik und der kommunikativ orientierten Textlinguistik lassen sich nach der pragmatischen Wende ebenso auf die Beziehung Textproduzent-Textrezipient und die kommunikative Wirkung des Textes zurückführen.

Um die Profilierung der einzelnen textlinguistischen Disziplinen zu erreichen, sind jedoch bestimmte Trennungslinien zu markieren:

„Die Textlinguistik interessiert sich, kurz gefasst, für das Wesen, die Merkmale und die Klassifikation von Texten sowie für die Regularitäten ihrer Produktion und Rezeption, die Stilistik für die individuelle Umsetzung von Text(sorten)normen, für die konkrete sprachliche Realisierung auf der Textoberfläche.“ (Poethe 2003: 231; vgl. auch Fix et al. 2002).

Über das Verhältnis von Text und Stil hat man seit der Etablierung der Textlinguistik eine lange Diskussion geführt, und der Stilistik wurde dann die Aufgabe überlassen, das WIE, also die Formulierungsebene des Textes zu ermitteln. Die Textlinguistik hat das WIE möglicherweise deshalb nicht ins Zentrum ihrer Aufmerksamkeit gestellt, weil sich Beobachtungen zum Stil eines Textes nur schwer verallgemeinern lassen und man daher auf dem Weg der Stilbetrachtung kaum zu allgemeinen Textgesetzen zu gelangen scheint. Die Vermittlung von Inhalten, Handlungen, Situationen, Wissensbezügen gelingt aber nur über das WIE: „Die zu vermittelnden Informationen werden durch das WIE auch nicht nur transponiert, sondern geformt und erst durch diese Formulierung mitteilbar gemacht“ (Fix 2007b: 446). Die sprachliche Formulierung stellt zum einen das Resultat sprachlichen Handelns dar, zum anderen wird sie durch die sozial-kulturellen und materiellen Gegebenheiten beeinflusst. Deshalb spielen die handlungsbezogenen Stilauffassungen (pragmatische Stilistik und linguistische Hermeneutik) eine große Rolle bei der Textanalyse, in der sie sich schließlich widerspiegeln.

Dennoch setzen die Textlinguistik, Stilistik und Pragmatik ihre Akzente verschiedenartig an, um sich als selbständige linguistische Disziplinen behaupten zu können: Die Textlinguistik untersucht vordergründig die regelhaften Zusammenhänge der Textkonstitution, die Stilistik konzentriert sich auf die Textkonstituenten, die zum einen durch die mustergültige Textsortenspezifität und zum anderen durch die individualstilistischen Entscheidungen geprägt sein können. Es geht um das „Durchführen von sprachlichen Handlungen vor dem Hintergrund möglicher Alternativen“ (Sandig 2006: 5), wobei der pragmatische Fokus (illokutionäre Zwecke sprachlicher Äußerungen des Textproduzenten hinsichtlich des Rezipienten) besonders deutlich zum Tragen kommt. Auf Grund der Textsortenspezifität hat sich in der jüngsten Zeit eine Textsortenstilistik entwickelt, auf die im Folgenden näher eingegangen wird.

3.2. Textsortenstilistik

3.2.1. Zum Textsortenbegriff

Vom textlinguistischen Standpunkt aus lässt sich im Prinzip jeder Text zu einer bestimmten Textsorte zuordnen, wobei vorausgesetzt wird, dass ein Textsortenwissen mehr oder weniger zur Sprachkompetenz der Sprachbenutzer gehört, also eng mit unseren Erfahrungen im Umgang mit Texten aus verschiedenen Kommunikationsbereichen zusammenhängt. Der Textsortenproblematik wurde in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts erhöhte Aufmerksamkeit geschenkt: Mit der Textsortenproblematik beschäftigen sich Textlinguistik, Textpragmatik sowie Textstilistik. Sie gelangten zum allgemeinen Konsens, dass Textsorten in einer

Sprachgemeinschaft herausgebildete kulturspezifische, konventionell geltende historisch gewachsene Muster für komplexe sprachliche Handlungen sind, die sich als jeweils typische Verbindungen von kontextuellen (situativen), kommunikativ-funktionalen und strukturellen Merkmalen – hinsichtlich von Thema, inhaltlichem Aufbau und sprachlichen Mitteln – beschreiben lassen (vgl. Thim-Mabrey 2005: 33). In der Textstilistik sind die Textsorten als „Modelle“ zu betrachten, die individuell gefüllt werden, wobei der jeweilige Sachverhalt in eine Reihenfolge und Struktur gebracht wird, mit „Einstellungen“ und „Emotionen“ versehen, die Art der sprachlichen Realisierung kommunikativer Handlungsmuster eine Rolle spielt (als Teilhandlungsmuster) und pragmatische Informationen der mikrostrukturellen und makrostrukturellen Erscheinungen der sprachlichen Textgestaltung wichtig sind (vgl. Sandig 2006: 5).

Die Fragen der Klassifikation von Textsorten gehören zu den meist diskutierten Fragen der Textsortenlinguistik sowie –stilistik. Den Textsortenklassifikationen liegt ein Bündel von verschiedenen Merkmalen zu Grunde (Textfunktion, Medium, Kommunikationsbereich), die nur durch empirische Textsortenanalysen gewonnen werden können (vgl. Fandrych/Thurmair 2011: 14). Die Merkmale wie Kommunikationsbereich/Kommunikationssituation, Textfunktion, Texthandlung, Thema, Textstruktur und sprachliche Ausgestaltung stellen die wichtigsten Beschreibungsdimensionen einer Textsortenanalyse dar (vgl. ebd.: 17ff.).

Die Textsortenproblematik steht immer im Vordergrund der textlinguistischen und textstilistischen Betrachtungen. Wie K. Adamzik (2007: 15f.) bemerkt, rückt die vergleichende Gegenüberstellung der Textsorten und die Beschreibung ihres funktionalen Zusammenspiels in jüngster Zeit verstärkt ins Blickfeld und es wird zunehmend von Verbänden von Textsorten (Textsortennetze, Textsortenfelder) gesprochen. Dies kann ebenfalls für die Filmrezensionen und andere Texte über die Filmwelt relevant sein, die nicht verbindungslos nebeneinander stehen, sondern ein Gesamtsystem bilden können. In diesen „anspruchsvolleren“ Texten spielen neben der Musterkomponente, dem Vorgeprägten und Überlieferten, die Kreativität und Individualität des Filmrezensenten eine entscheidende Rolle.

3.2.2. Rezension/Kritik als Textsorte

Die Textsorte Rezension geht allgemein auf das lat. „Musterung“ zurück. „Gemustert“ werden vor allem Kunstwerke und künstlerische Leistungen. Es gibt aber auch (sprach)wissenschaftliche Rezensionen, d.h. Rezensionen, die sich auf wissenschaftliche Publikationen beziehen und über sie bewertend informieren bzw. sie informierend bewerten.³⁶

36 Vgl. z.B. Marja-Leena Piitulainen (2003: 219ff.).

Die Rezension wird des Weiteren als journalistische Textsorte bestimmt. In der Fachliteratur, die sich mit der Medienforschung beschäftigt, findet man neben der Bezeichnung Rezension auch die Begriffe Kritik oder Besprechung: In dem Standardwerk über die Pressesprache von H.-H. Lüger (1995: 139ff.) wird beispielsweise der Begriff Kritik verwendet, unter dem die übliche Form von Theater-, Musik-, Film-, Buch-, Rundfunk- und Fernsehbesprechung zusammengefasst ist, es geht also um Artikel, die sich im weitesten Sinne mit Kunstkritik beschäftigen. Ob ein Text als Kritik, Rezension oder Besprechung bezeichnet wird, hängt nach C. Thim-Mabrey (2001: 6) unter anderem davon ab, welcher Art der besprochene Gegenstand ist:

„Wenn es sich um eine künstlerische Darbietung, z.B. eine Theateraufführung oder eine musikalische Aufführung handelt, so bezeichnet man die entsprechenden Texte als *Theaterkritik*, *Musik- (Opern-, Konzert-)kritik* oder *Theaterbesprechung*, *Musikbesprechung*, aber nicht als *Theater- bzw. Konzert- oder Opernrezension*. [...] [...] im Fall von Filmen und Büchern – die [...] zur Kategorie der Produkte zählen – kann man die Bezeichnungen *Film- und Buchkritik* und *Film- bzw. Buchrezension* benutzen. Das Wort *Rezension* findet vor allem bei wissenschaftlichen Publikationen und Sachbüchern Anwendung.“

Die Ausdrücke *Kritik*, *kritisieren* können jedoch eine eher negative Konnotation hervorrufen im Sinne von *etw. attackieren*, *etw. beanstanden*, deshalb nennen sich die Autoren (Publizisten in Zeitungen und Zeitschriften) oft nicht Kritiker, sondern Rezensenten, worin wiederum eine „Bescheidenheitsgeste“ mitschwingen kann (vgl. ebd.: 7). In der vorliegenden Arbeit wird die eher „neutrale“ Bezeichnung Rezension bevorzugt, da sie auf den Publikationsrahmen von Zeitung und Zeitschrift verweist, die Begriffe Kritik, Besprechung werden jedoch als Synonyme verstanden und verwendet.³⁷

Auch Edmund Schalkowski (2005) als Autor und Herausgeber unterscheidet zwischen den Begriffen Rezension und Kritik nicht: Beide Begriffe stehen als Synonyme bereits im Titel in der von ihm herausgegebenen und für Journalisten bestimmten Publikation.³⁸ Demgegenüber betrachtet Gernot Stegert (2001: 1726ff.) die Rezension als eine Beitragsform, die Kritik als „eine sprachliche Handlung, die Teil des Rezensierens sein kann [...]“. Er fasst die Funktionen der Rezension folgendermaßen zusammen: Motivieren, Informieren, Bilden, Unterhalten (leser-

³⁷ Beide Ausdrücke werden auch auf den Internetseiten www.filmrezension.de – online-magazin für filmkritik benutzt.

³⁸ Vgl. Edmund Schalkowski (Hg.) (2005): *Rezension und Kritik*. Praktischer Journalismus. Band 49. UVK. Verlagsgesellschaft mbH, Konstanz. Ein anderer Sammelband, der die Beiträge aus dem Bremer Symposium zum Film (Bd. II) enthält, wird jedoch „Filmkritik“ betitelt, s. Irmbert Schenk (Hg.) (1998): *Filmkritik. Bestandsaufnahmen und Perspektiven*. Schüren Presseverlag. Marburg. Die Autoren der einzelnen Beiträge in diesem Sammelband verwenden fast ausschließlich den Begriff Filmkritik.

bezogen), Profilieren (rezensenten- bzw. zeitungsbefugten) und Kritisieren, Vermitteln und Fördern (kulturbezogene und ästhetische Funktion).

Die Rechtfertigung dafür, dass die Filmrezension eine Textsorte repräsentiert, kann man darin sehen, dass für die Filmrezension ein wiedererkennbares Muster existiert, für das eine bestimmte Kombination aus Inhalt (Thema und inhaltlicher Aufbau) und Form (alle Mittel der äußeren und der sprachlichen Gestaltung) typisch ist. Die Faktoren Inhalt und Form sind jedoch für das Verständnis des Begriffs Textsorte nicht hinreichend, da die Filmrezensionen ähnlich wie z.B. die Werbeanzeigen sprachlich sehr variabel sein können. Der Inhalt und die Form der Filmrezensionen sind der Textfunktion untergeordnet (vgl. Thim-Mabrey 2001: 9f.). Textaufbau und Sprachgestaltung der Rezension hängen eng mit deren Funktion zusammen: Einen (neuen) Film vorzustellen und zu bewerten. Allgemein kann man also von der informativen und appellativen Funktion sprechen, wie sie K. Brinker (2001: 33) anführt.

Nach H.-H. Lüger (1995) gehört die Rezension zu den meinungsbetonten (subjektiven, persuasiven) publizistischen Textsorten, der Autor der Rezension spielt hier eine wichtige Rolle und wird auch namentlich angeführt. Der Rezensent sollte in der Lage sein, zum einen ein objektives, sachliches Kunsturteil zu fällen, zum anderen spielt auch sein Geschmack eine wichtige Rolle. Ein sachlich fundiertes Urteil sei jedoch von persönlichen Vorbedingungen und spontanen Geschmacksurteilen geprägt, was auf der Ebene der sprachlichen Formulierung besonders deutlich zum Vorschein kommt (vgl. Thim-Mabrey 2001: 13ff.). Mit anderen Worten und konkret auf die Filmrezension bezogen: Die Filmbilder werden in Worte gekleidet, wie es in den folgenden konkreten stilistischen Textanalysen von Filmrezensionen und andern Texten über Filme belegt werden kann.

3.2.3. Funktionen und Sprachhandlungen in der Textsorte Filmrezension

Uneinigkeit scheint in Bezug auf die pragmalinguistischen Kategorien Funktion und Sprachhandlung zu herrschen. Um diese Kategorien zu klären und zu präzisieren, orientiert sich die vorliegende Studie an der grundlegenden Auffassung von C. Thim-Mabrey (2001: 35): Die Textfunktion ist von der Texthandlung zu unterscheiden. Die kommunikative Textfunktion wird von den Rezipienten an einem Text und seinen Merkmalen, die ein Text im gegebenen Kommunikationszusammenhang hat und die ihn zu einer Klasse von Texten zuordnen, erkennbar. Die Texthandlung dagegen stellt eine kommunikative Handlung dar, die der Emittent (Rezensent, Kritiker) gemäß einer konventionellen Kommunikationsabsicht mittels eines Textes vollzieht. Es wird zugleich darauf hingewiesen, dass beide Kategorien (Funktion und Sprachhandlung) oft miteinander vermischt werden:

„Problematisch bleibt allerdings auch in den textlinguistischen Untersuchungen, inwieweit das Bewerten eine für die Rezension konstitutive Größe ist. In der Regel werden das Informieren und Bewerten gleichermaßen als zwei Grundpfeiler der Textsorte betrachtet. Vielfältig und miteinander unvereinbar sind jedoch die Auffassungen darüber, um welche pragmlinguistische Kategorie es sich beim Informieren und Bewerten handle. So ist – teils ausschließlich, teils ergänzend, teils synonym – von Text- oder Grundfunktionen, von Texthandlungen, von dominierenden kommunikativen Intentionen sowie von Kommunikationsverfahren die Rede.“ (Thim-Mabrey 2001: 23f.).

Diese terminologisch-begriffliche Heterogenität und Unschärfe sowie die fließenden Grenzen zwischen Werten und Beschreiben lassen sich auch bei den Analysen von Filmrezensionen im Kapitel 2 (2.1.3., 2.2., 2.3.) beobachten.

Ob Funktionen oder Sprachhandlungen, es herrscht Einigkeit darüber, dass in der Rezension Informieren und Bewerten die wichtigste Rolle spielen. Die Handlungsstruktur der Rezensionen weist also die primären Funktionen Informieren und Bewerten auf: Die beiden Grundfunktionen können nicht immer klar voneinander abgegrenzt werden, weil durch Bewertungen oft zugleich informiert wird, indem auf bestimmte Sachverhalte hingewiesen wird. Welche Funktion dominiert, ist von dem jeweiligen Rezensenten und dem Medium abhängig, aber auch vom Gegenstand der Beurteilung und von den jeweiligen Kulturgepflogenheiten.

Wenn man von der informierenden und appellierenden Textfunktion der Filmrezensionen ausgeht, so kommen die Informationen über den jeweiligen Film (Titel, Ursprungsland, Thema, Regisseur, Schauspieler) meistens in den einleitenden Textsegmenten vor, oft wird auch der Inhalt des Filmes (mindestens bruchstückweise) erzählt, dies ist aber auch nicht die Regel. Die Einleitung kann auch ganz subjektiv auf kulturhistorische Zusammenhänge oder aktuelle Tendenzen aufmerksam machen. Weiterhin wird der Film bewertet. Die Handlungstypen Darstellen (informierende Funktion) und Bewerten (appellative Funktion) des Filmes werden oft miteinander verbunden, d.h. die Stellungnahmen des Textautors sind meistens nicht klar abgesetzt, die Bewertungen sind in der gesamten Textgestaltung zu spüren, das persönliche Erleben tritt stark in den Vordergrund. Zu den oben angeführten pragmlinguistischen Kategorien kommt noch eine andere, für Filmrezensionen typische Sprachhandlung hinzu, die Werner Holly (2007a) als Deuten bezeichnet (vgl. Kap. 2.1.3.).

Bei der Rezension geht es, wie bei allen Texten, immer um ein Verhältnis zwischen dem Textproduzenten und dem Textrezipienten: Auf der Emittentenseite wird verbalisiert, der Rezipient soll die „Botschaft“ entschlüsseln (vgl. Thim-Mabrey 2001: 315f.). Die Verbalisierung (auf der Textproduzentenseite) geht jedoch ganz andere Wege als die Semantisierung. Der semantische Ansatz geht wiederum von der Rezipientenperspektive und von der Textsortendimension Filmrezension aus:

„Bedeutung als das mit einem Ausdruck nicht schon verbundene, sondern vom Rezipienten für einen konkreten Textzusammenhang erst zu erstellende aktuelle Referenzkonzept von dem, was als Objekt oder Sachverhalt durch den Ausdruck bezeichnet sein könnte, ist stets Bedeutung von Textausdrücken, nicht von abstrakten Lexikoneinheiten.“ (Thim-Mabrey 2001: 315).

Entscheidender als das Vorhandensein einer semantisch fixierten Lexikoneinheit ist also die Vernetzung des Textausdrucks im Text sowie in den pragmatischen und semantischen Konstanten einer Textsorte und des Textsortenframes. Das gilt für den Textrezipienten bei der Semantisierung sowie für den Textproduzenten bei der Verbalisierung. Für beide stehen die ein Kunstereignis beschreibenden Ausdrücke in einem textuellen Zusammenhang, in einer intertextuellen Vernetzung, im intertextuellen Rahmen der Konstanten einer Textsorte und ihres Textsortenframes (vgl. ebd.: 317).

Die allgemeine Tendenz, die in der letzten Zeit deutlich zu spüren ist, ist die Tendenz, Informationen und Einstellungen auf unterhaltende Art und Weise zu präsentieren, also das sog. „Infotainment“ (vgl. Burger 1999: 73ff.). Die Unterhaltungsfunktion wird besonders in der letzten Zeit hervorgehoben. G. Stegert (2001: 1728) charakterisiert die unterhaltende Funktion als „Anregung und kulinarischen Genuß“. In seiner umfangreichen Studie (1993: 33f.) betont Stegert, dass der Genuß einer treffsicheren, anschaulichen, lebendigen und phantasievollen Sprache eine zentrale Rolle spielt. Dies hängt mit der Verwendung von einer Vielfalt stilistisch-rhetorischer Mittel zusammen (Metaphern und andere Stilfiguren sowie Sprachspiele, die zu Gags und überraschenden Pointen führen) (vgl. Kap. 5). M. Hoffmann (2008: 75) plädiert dafür, die Unterhaltung als eigenständige Funktion in textlinguistische Textfunktionsmodelle zu integrieren und erklärt einige Grundkategorien wie *Unbeschwertheit*, die sich auf Filmizität und Originalität gründet, *Interessantheit* und *Eingängigkeit* an, die auf Grund der Stilmuster und ihrer sprachlichen Realisierung zustande kommen.

Von sprachstilistischem Blickpunkt aus ist für die Rezension eine große Variabilität charakteristisch, besonders auf der semantischen Ebene, die mit der Individualität des Rezensenten zusammenhängt: Wortschatz als Kennzeichen einer bestimmten Gruppe der Cinéasten, Metaphern und Metaphernfelder als Ausdrucksmittel für (emotionale) Bewertungen, Fachsprache/-jargon der Filmbranche: Dies alles findet seinen Niederschlag in Formulierungen, die die subjektiven Erwartungen und Gefühle zum Ausdruck bringen. Es werden viele expressive Stilmittel (Metaphorik, Idiomatik, syntaktische Stilfiguren, originelle Wortkombinationen, Sprachspiele und verschiedene Anspielungen) verwendet, die die bewertende Argumentation unterstützen und als Mittel des Humors, der Satire oder der Ironie zur Unterhaltung der Rezipienten dienen (können). Nicht zu unterschätzen ist dabei die Rolle der Überschriften/Schlagzeilen, die die Aufmerksamkeit der

Leser fesseln sollen, und wo oft markante expressive stilistische Mittel (Metaphorik, Idiomatik) eingesetzt werden (vgl. Kap. 4).

3.3. Stilistische Textanalyse

3.3.1. Verfahren stilistischer Textanalyse

B. Spillner (2009: 1774) bringt die Problematik einer stilistischen Textanalyse folgendermaßen auf den Punkt:

„Eine Stilanalyse, die alle drei Hauptkomponenten der Kommunikation – Textproduzent, Text, Textrezipient – berücksichtigt und obendrein aufeinander bezieht, die ferner bei Bedarf auf geschichtliche und literarhistorische Bedingungen der Textentstehung oder auch der Rezeption rekurriert, die schließlich intertextuelle Bezüge zu anderen Texten, zum literarischen Genus, zur Epoche berücksichtigt, kann unmöglich mit einem einzigen schlichten Analyseverfahren auskommen. Zwangsläufig müssen auch die unterschiedlichen Stiltheorien zu je unterschiedlichen Methoden der Stilanalyse führen.“

Er plädiert für eine integrative Stilanalyse, für die textlinguistische Überlegungen und die einzelnen Stiltheorien die methodischen Grundlagen zur Verfügung stellen (vgl. ebd.: 1739ff.).

Bei der stilistischen Textanalyse können alle Textualitätskriterien nach Dressler/de Beaugrande (1981) zur Geltung kommen: Textgrammatische Kohäsion sowie textsemantische (inhaltliche) Kohärenz, pragmatisch begründete Informativität und Situationalität im Sinne typischer sozialer oder Umgebungssituationen, an den Textproduzenten gekoppelte Intentionalität im Sinne typischer gesellschaftlicher Textfunktionen sowie mit dem Textrezipienten verbundene Akzeptabilität und an den (konkreten) Textsorten orientierte Intertextualität (Anknüpfung an Prätexte, Austausch mit anderen Texten)³⁹, die gegenwärtig eine enorme Aufwertung durch die computervermittelte Kommunikation gewinnt. So kann man sich in Filmrezensionen auf andere Filme beziehen, aus der Filmgeschichte „zitieren“ und breitere gesellschaftliche Zusammenhänge reflektieren.

Dazu gesellt sich noch die (Inter)Kulturalität als ein achttes Kriterium: „Nach dem heutigen Stand der Forschung zu Text und Textsorten, die kulturwissen-

39 U. Fix et al. (2002: 215) verstehen unter Intertextualität folgendes: „Allgemeiner Zusammenhang von Texten; die Verwendung eines Textes, seine Produktion und Rezeption sind von der Kenntnis bereits produzierter oder rezipierter Texte abhängig; jeder Text folgt einem bestimmten Textmuster (typologische I.); ein Spezialfall von I. ist der direkte Bezug eines Textes auf einen oder mehrere andere (referentielle I.)“.

schaftliche Erkenntnisse einbezieht, liegt es nahe, ein achttes Kriterium, das der *Kulturalität*, anzusetzen.“ (Fix et al. 2002: 18), was besonders bei (Film)Rezensionen, die im breitesten Sinne des Wortes kulturell geprägt sind, von Bedeutung ist.

Als Belege der Interkulturalität in Filmrezensionen dienen zunächst zwei Textbeispiele, in denen es Hinweise auf andere Filme des Regisseurs oder Hauptdarstellers, auf Filme mit ähnlicher Thematik, literarische und andere Kulturereignisse u.ä. gibt:

(3.1.) **Tief im Herzen des Feindes** [Titel]

Krieg, Terror, konspirativer Sex: Das Melodram „Gefahr und Begierde“ des US-Taiwaners Ang Lee erzählt von einer grausamen Liebe. [Vorspann]

Auf dem Brokeback Mountain in Ang Lee berühmten vorigen Film war die Liebe ein Augenblick, gelebt im Paradies. [3. Abs.]

Für die Rolle dieser Wang [...] habe man als Gegenspielerin des Superstars Tony Leung bewusst eine Unbekannte gesucht, etwa wie Maria Schneider für „Der letzte Tango“. [8. Abs.]

(Der Spiegel 42/2007, S. 190, von Urs Jenny)

In der (3.1.) zitierten Filmrezension (s. Anhang XI) gibt es nicht nur eine Information über den vorigen Film von Ang Lee (*Brokeback Mountain*), sondern der Filmkenner stößt auch auf weitere wichtige „Stützpunkte“ der Filmgeschichte (Maria Schneider als Hauptdarstellerin in „*Der letzte Tango in Paris*“).

(3.2.) **Laut genug gebrüllt.** [Titel]

In seinem neuen Film „Von Löwen und Lämmern“ zeigt Regisseur Robert Redford, wie Amerika am Krieg gegen den Terror verzweifelt. [...] [Vorspann]

Daraufhin zeigt Cruise sein „Top Gun“ – Grinsen und fragt, ob nicht auch die Medien nach dem 11. September an vorderster Front Vergeltung gefordert hätten.[13. Abs.]

(Der Spiegel 44/2007, S. 192–193, von Lars/Olav Beier, Martin Wolf)

Der weltberühmte Star Tom Cruise spielt in dem oben erwähnten Film einen US-Senator. Sein perfektes Lächeln, das besonders im USA-heroisierenden Film *Top Gun* zum Vorschein kam, wird nicht nur in dieser Filmrezension ironisiert.⁴⁰

Die Textualitätskriterien müssen jedoch nicht unbedingt vollständig und systematisch überprüft und detailliert in eine stilistische Textanalyse einbezogen

40 Vgl. z.B. die Filmrezension **Taxi zum Schaffot** (Der Spiegel 39/2004, S. 170, von Lars-Olav Beier): *In dem Thriller „Collateral“ spielt Tom Cruise einen Auftragsmörder – [...] [Vorspann] Cruise, der so gern wie kaum ein anderer Schauspieler seine Zähne zeigt, hält diesmal Lippen fast immer geschlossen – denn selbst das Strahlen seines makellosen Gebisses wäre zu hell für diesen Film.* [3. Abs.].

werden. Es ist U. Fix (2007b: 452) beizupflichten, dass durch die Untersuchung von Kohäsion und Kohärenz noch nicht alles Notwendige zur Sprachgestalt des Textes gesagt wäre. Textkonstitutiv wirkt auch ein übergeordnetes Prinzip, das in der Einheitlichkeit der Wahl der Mittel besteht, mit dem Ergebnis, dass eine einheitliche „Textatmosphäre“ hergestellt wird und damit sowohl ein individueller Textstil kreiert als auch ein der Textsorte angemessener Ausdruck gefunden wird. H. Poethe (2003: 232) fasst die Grundprinzipien der stilistischen Textanalyse folgenderweise zusammen:

„Vom Allgemeineren, Thematisch-Propositionalen und Handlungstypisch-Illokutionären, lässt sich die Analyse über das prototypisch Stilistisch-Formulative, das Stilmuster, fortführen bis zu dessen Realisierung am konkreten Textexemplar.“

3.3.2. Methode der stilistischen Analyse in Bezug auf die Textsorte Filmrezension

Einen möglichen Ausgangspunkt kann auch die konkrete Textsorte bilden. Der Textsortenbestimmung kommt die vorrangige Stelle zu, davon leiten sich weitere Analysekriterien ab. Die stilistische Textanalyse hat thematische, handlungstypische und stilistische Grundelemente zu ermitteln, die die jeweilige Textsorte (in unserem Falle die Filmrezension) prägen.⁴¹

Die vorliegende Arbeit, anknüpfend an die Stil-Traditionen der „Leipziger und Potsdamer Schule“ (Fleischer/Michel), orientiert sich vor allem an den Stilauffassungen von Ulla Fix und Barbara Sandig. Es trifft völlig auf das Wesen der Filmrezensionen zu, wie B. Sandig (2003: XI) in der „Hommage“ an U. Fix, deren Worte zitierend, feststellt:

„dass das Überindividuelle, die Norm, vom Individuum je nach Zweck und Situation unikalisiert werden muss, ja individuell anverwandelt werden kann, um den eigenen Zwecken zu genügen. (Text-)Muster müssen nicht strikt befolgt werden, sondern können z.B. mit anderen gemischt werden.“

Das Stilistische steht in Verbindung mit Psychologie, Soziologie, Philosophie, Kunst, Literaturwissenschaft, Semiotik. Stilrelevant sind auch materielle Texteigenschaften wie Schrift, Farbe, Bild, Ton, was besonders in Cluster- und Hypertexten der modernen Medien zum Ausdruck kommt (vgl. Kap. 3.6.).

41 In Anlehnung an Heinemann (2000: 16, zit. in Adamzik 2007: 17) kann man vier Beschreibungsebenen unterscheiden: eine formal-grammatische, eine inhaltlich-thematische, eine situative und eine funktionale Ebene. Man muss sich jedoch nicht auf diese Dimensionen beschränken, sondern auch andere Aspekte mit einbeziehen.

W. Holly (2003: 124) charakterisiert den Stil als semiotisch komplexen Begriff, in dem bildhaft Sichtbares, klanglich Hörbares, Kinetisches, Kleidung, Aufmachung usw. zusammenfließen können. Zum Repertoire kommunikativ sozialer Stile zählen dann nicht nur pragmatische Regeln des Sprechens, sprachliche Ressourcen der Äußerungsstrukturierung und Interaktionsorganisation und Systeme sozialer Kategorien, sondern auch die Selbstdarstellungen des Autors, die in der Verwendung von Ironie, Spott, Karikatur, Persiflage und in typischen Sprachmitteln der sozialen Stilisierung wie parodistische Umformungen, Jugendsprachliches, Wortbildungen, Syntax, anschauliche Lexik zum Ausdruck gebracht werden.

Für die Textsorte Filmrezension ist von entscheidender Bedeutung, dass das Individuelle sowie das Überindividuelle in der Textrealität zusammenfließen: Das Individuelle als subjektive Gegebenheiten (Sprachwissen, Spracherfahrung, Einstellungen, Sprachgefühl und Geschmack, Reservoir ästhetischer Möglichkeiten, Wertvorstellungen usw.) und das Überindividuelle als objektive Faktoren (Situation, Thema, Erwartungen der Rezipienten und nicht zuletzt das Textmuster/die Textsorte). Den Begriff des Textmusters als etwas Prototypisches, als organisatorisches Orientierungsmodell, hebt U. Fix (2007a: 242) hervor:

„In Mustern ist Weltwissen, Kommunikationswissen, Wissen über kulturelle Codes, linguistisches Makro- und Mikrostrukturwissen gleichsam geronnen – in der prototypischen Auswahl, wie sie für die individuelle Musterrealisierung notwendig und ökonomisch ist. Daher verspricht der methodische und theoretische Ansatz, Stilanalyse von Text- und Stilmustern zu vollziehen (...), besonders gute Resultate.“

Für die Textsorte (das Textmuster)⁴² Filmrezension ergibt sich daraus, dass man zunächst die pragmatischen Aspekte (Funktion, Sprachhandlung) untersucht, um anschließend auf die stilistische Makro- und Mikrostruktur des Textes (Kap. 4 und 5) zu fokussieren.

3.4. Vergleich als Methode der stilistischen Textanalyse

Als Methode der stilistischen Textanalyse bietet sich das Verfahren des Vergleichens an, das sich an der Ermittlung von Gemeinsamkeiten und Unterschieden, von Ähnlichkeiten und Abweichungen orientiert. Es ist B. Spillner (2008: 1774) beizupflichten, dass die wissenschaftlichen Verfahren der Stilanalyse offen gelegt werden und prinzipiell auch von anderen Analysierenden durchführbar sein müssen:

⁴² Die vorliegende Studie verzichtet auf die Unterscheidung von *Textsorte* und *Textmuster* und verwendet den Begriff *Textsorte*.

„Bei der Darstellung der einzelnen Verfahren ist bereits auf ein Grundprinzip wissenschaftlicher Erkenntnis und Methodik hingewiesen worden: den Vergleich. Nur vergleichend können Spezifika, Charakteristika eines Objektbereiches herausgearbeitet werden. Aussagen zu Stil ohne Vergleich (mit dem Sprachsystem, mit anderen Texten, mit früheren Fassungen im Prozess der Textgenese, mit alternativen Ausdrucksmöglichkeiten usw.) sind nicht aussagekräftig.“

Auch H.-W. Eroms (2008: 216ff.) bezeichnet die Methode des Vergleichens als einen bewährten Weg zum Aufdecken von stilistisch relevanten Eigenschaften eines Textes auf der makro- sowie mikrostrukturellen Ebene.

Der Vergleich kann sich übertextuell, intertextuell und innertextuell (intratextuell) vollziehen (vgl. Fix 2007a: 244ff.).

Beim übertextuellen Vergleich wird der zu analysierende Text in bewusste und direkte Beziehung zum Überindividuellen gebracht, also in Beziehung zu Wissen von Normen, Situationen und Funktionen. Der Stil des Textes wird mit dem verglichen, was die allgemeinen „Vorgaben“ und spezifische Funktionen fordern. Im Vordergrund steht der Produktionsprozess von Texten, man bezieht sich immer auf etwas, was sich außerhalb der Textwelt befindet, d.h. kommunikative und situative Normen und Funktionen. In Bezug auf die Filmrezension kann diese Herangehensweise Folgendes erbringen: Die Filmrezension wird vor allem als journalistische Textsorte bestimmt. Die Rezension gehört zu den meinungsbetonten (subjektiven, persuasiven) publizistischen Textsorten, der Autor der Rezension spielt hier eine wichtige Rolle (sein Name wird angegeben), er verfügt über die Kenntnisse und das „Handwerk“, wie man eine Filmrezension verfasst. Textaufbau und Sprachgestaltung der Filmkritik hängen eng mit deren Funktion zusammen: einen (neuen) Film vorzustellen und zu bewerten.

Charakteristisch für die Rezension ist eine große Variabilität, die mit der Individualität des Rezensenten zusammenhängt. Die Informationen über den jeweiligen Film (Titel, Ursprungsland, Thema, Regisseur, Schauspieler) gehen an vielen Textstellen in die bewertenden Textsegmente über. Die Sprachhandlungstypen Darstellen und Bewerten des Filmes werden oft miteinander verbunden, d.h. die Stellungnahmen des Textautors sind meistens nicht klar abgesetzt, die Bewertungen sind in der gesamten Textgestaltung zu spüren, das persönliche Erleben tritt stark in den Vordergrund. Sprachlich findet das seinen Niederschlag in Formulierungen, die subjektive Erwartungen und Gefühle betonen. Dies schlägt sich im Gebrauch von Metaphorik sowie von anderen Stilfiguren, von originellen und expressiv wirkenden Wortkombinationen und Wortbildungskonstruktionen, von Idiomatik, Sprachspielen oder verschiedenen Anspielungen nieder, die die Argumentation unterstützen und als Mittel des Humors, der Satire oder als Ironie dienen und zur Unterhaltung des Rezipienten beitragen können.

Der intertextuelle Vergleich besteht darin, dass man das analysierte Textexemplar in bewusste Beziehung zu anderen Textexemplaren derselben Textsorte und deren Stilmuster setzt. Im Mittelpunkt stehen nicht das „ideelle Konstrukt“, sondern die individuelle Erfahrung und das verallgemeinernde Wissen (vgl. Fix 2007a: 249). Hier spielt die Textrezeption eine große Rolle. Dieses methodische Vorgehen kann z.B. auf Filmrezensionen unterschiedlicher Presseorgane angewandt werden. Die Filmrezensionen in *Der Spiegel* und *Focus* eignen sich sehr gut für diesen Typ des Vergleichs. Auch Rezensionen zu einem (meistens international bekannten) Film (also oft aus den USA) in verschiedenen Sprachen können miteinander verglichen werden, um zu sehen, ob die gleichen „Frames“/Konzepte, gleiche oder unterschiedliche Metaphorik zugrunde liegen. Ein intertextueller Vergleich ist stilanalytisch produktiv beim Vergleich verschiedener Texte (typologische und referentielle Intertextualität) sowie bei Textexemplaren nach einem gut erkennbaren Textmuster (typologische Intertextualität) (vgl. Poethe 2003: 237).

Bei der innertextuellen Analyse wird das Textexemplar auf sich selbst hin untersucht: Seine Oberflächen- und Tiefenstruktur, seine von einer kommunikativen Intention getragene Gestaltungsweise (Kohäsion- und Kohärenzmittel auf der Mikrostrukturebene) (vgl. Fix 2007a: 252). Man vergleicht die verwendeten Ausdrucksmittel untereinander und untersucht ihren Stilwert, z.B. im Hinblick auf die Metaphorik, Phraseologie und Idiomatik.

Alle drei Verfahren werden im Folgenden an ausgewählten Filmrezensionen angewandt.

3.5. Der übertextuelle Vergleich

Zum übertextuellen Vergleich werden zwei Filmtexte aus *Der Spiegel* herangezogen: *Mit blitzender Klinge* (*Der Spiegel* 50/2003, S. 178–179, von Lars-Olav Beier) und *Ausstieg aus der Leere* (*Der Spiegel* 3/2009, S. 124– 126, von Elke Schmitter) (s. Anhang VIII u. IX).

Die Leser erwarten in der Rubrik Kultur/Kino die Textsorte Filmrezension in ihrer kommunikativen, situativen und funktionalen Invariante, wie sie üblicherweise von den bekannten Filmkritikern in einem Presseorgan oder seiner Onlineversion präsentiert wird: Im Zentrum des Interesses steht ein neuer Film, der vorgestellt und bewertet wird. Sowohl der Textproduzent als auch die Textrezipienten sind sich in Bezug auf die Funktion (Informieren und Appellieren) und Intention (Darstellen und Bewerten eines Filmes) im Klaren.

In dem Text *Mit blitzender Klinge* aber wählt der Textproduzent einen anderen „Vorgang“ und stellt in den Vordergrund keinen neuen Film, sondern *das Schwert als die Waffe der Kinosaision*, die in mehreren Filmen eine bedeutende Rolle spielt,

wobei jedoch die größte Aufmerksamkeit dem Film *Last Samurai* mit Tom Cruise als Hauptdarsteller geschenkt wird (um die Rezension dieses Filmes sollte es eigentlich gehen):

(3.3.) *Mit blitzender Klinge* [Titel]

Die Waffe der Kinosaision ist das Schwert. In einer Welt der schmutzigen Kriege zelebrieren Filmhelden wie Uma Thurman und Tom Cruise die Lust am altmodisch- kunstvollen Nahkampf. [Vorspann]

Durch dieses, auch thematisch *übertextuell* geprägte Herangehen, gelingt es dem Publizisten, nicht nur einen, bzw. mehrere neue Filme mit gleicher oder ähnlicher Thematik vorzustellen und zu bewerten, sondern zugleich breitere kulturelle, gesellschaftliche, politische und historische Zusammenhänge anzusprechen, sodass der Text nicht mehr als eine „klassische“ Filmrezension, die sich auf einen neuen Film bezieht, zu betrachten ist, sondern eher als ein Filmessay, wo auf mehrere Filme eingegangen wird, auf gegenwärtige kulturelle und politische Probleme fokussiert wird und historische und aktuelle Parallelen gezogen werden.

Mit Hilfe eines *Schwert*-Bildes werden zunächst die beiden wichtigsten Filme der Kinosaision vorgestellt:

(3.4.) *Mit einem einzigen Hieb seines Schwertes* zerteilt Titelheld Tom Cruise im neuen, am 8. Januar startenden Hollywood-Film „Last Samurai“ die Waffe seines Widersachers. Was nutzt die größte Überzahl, wenn man im Kampf an einen festen Ehrenkodex gebunden ist? In „Kill Bill“, dem jüngsten Film von Quentin Tarantino, darf Hauptdarstellerin Uma Thurman ganze Heerscharen von *Schwert-Kämpfern* niedermetzeln und verstümmeln – weil die ihr den Gefallen tun, brav nacheinander gegen sie anzutreten.

Im dritten Absatz werden weitere Filme mit *Schwertern, Degen und Säbeln* angeführt. Die *Schwert*-Kohärenzketten durchzieht dann in verschiedenen Ausprägungen (sprachlich realisiert durch Metaphern, Metonymien, Periphrasen: *Hauen und Stechen mit Schwertern, Degen und Säbeln; die Klängen kreuzen*) den ganzen Text:

(3.5.) *Es gibt derzeit für Kinozuschauer viel zu lernen über die Rituale und Vorzüge des Hauern und Stechens mit Schwertern, Degen und Säbeln: von „Der Herr der Ringe“ bis zu „Fluch der Karibik“, von „Kill Bill“ bis zu „Matrix Reloaded“ – in welchen Welten oder Zeiten die Filme auch spielen, so beherzt und zahlreich wie wohl nie in der Filmgeschichte kreuzen die Helden mit ihren Feinden die Klängen.*

In diesen Textbeispielen ist eine leichte Ironie zu spüren, denn der Rezensent bringt es im vierten Absatz in seinem aktuell-politischen Kommentar auch gleich zum Ausdruck, warum das Interesse an solchen Filmen heutzutage besteht:

(3.6.) *Der Gegensatz zu den Fernsehbildern von den Kriegsschauplätzen im Irak und in Afghanistan [...] könnte kaum größer sein: Während die USA in einen hässlichen Krieg mit täglich steigenden Verlusten verwickelt sind, träumt sich Hollywood zurück in eine Welt, in der nur der ehrenhafte Zweikampf zählt.*

Das Japan der Samurai, die vergangenen Welten mittelalterlicher Ritter und zähnefletschender Piraten dienen als ideale Projektionsfläche für die Sehnsucht nach Waffengängen, bei denen die Kontrahenten direkt und fair ihre Kräfte messen.

Im weiteren Textverlauf wird auf die historischen Zusammenhänge dieser Waffe eingegangen: Von der antiken Mythologie über die Nibelungen und die Ritter der Tafelrunde bis hin zur neueren Filmgeschichte, die durch die Highlander-Filme, die Filmsaga *Krieg der Sterne* oder die berühmten Samurai-Filme von Akira Kurosawa repräsentiert wird.

Erst im zweiten Teil widmet der Autor seine Aufmerksamkeit dem Film *Last Samurai*, dem Titelhelden und der „Moral“ des Filmes.

Der übertextuelle Vergleich geht in die innertextuelle Analyse über. Bei dem innertextuellen Verfahren spielt die Kohärenz-Kette mit dem *Schwert* eine große Rolle: Von der einfachen Wiederholung des Wortes *Schwert* über Synonyme, Kohyponymie, Metaphern und Periphrasen bis hin zur Modifikation des Idioms *auf des Messers Schneide stehen* - „in einer sehr knappen Entscheidung positiv oder negativ ausgehen können“ (Duden 11, 2013: 504) durch die Substitution des Wortes *Messer* durch das kohärenzstiftende *Schwert* zum Abschluss des Artikels:

(3.7.) *In seinem Roman „Timeline“, dessen Verfilmung soeben in den USA angelaufen ist, erzählt auch der Bestseller Autor Michael Crichton („Jurassic Park“) von einer Konfrontation der Moderne mit dem Archaischen, **die auf des Schwertes Schneide steht.** [Abs. 14]*

Im zweiten Text (s. Anhang IX) wählt die Publizistin ebenfalls einen anderen „Vorgang“ oder Zugang zur Darstellung und Bewertung des Filmes und stellt den Film in breiteren gesellschaftlichen Zusammenhängen vor: Im Vordergrund steht nicht nur der Film, sein Inhalt, die Hauptdarsteller und Filmemacher, sondern auch (und vor allem) die literarische Vorlage und deren Autor Richard Yates sowie einige „besondere Merkmale“ des Lebens in den USA der fünfziger Jahre.⁴³

(3.8.) *Ausstieg aus der Leere* [Titel]

Der fast vergessene US-Autor Richard Yates erreicht jetzt endlich ein Massenpublikum – mit der großartigen Verfilmung seines Debütromans „Zeiten des Aufruhrs“, eines Ehedramas aus der Wirtschaftswunderwelt der amerikanischen Mittelschicht. [Vorspann]

43 Auch der Umfang des Textes – drei Seiten, unterscheidet sich von der gewöhnlichen Länge der Filmrezensionen in *Der Spiegel*, die meistens eine Seite beträgt.

Durch diesen Vorspann gelingt es der Rezensentin, nicht nur den neuen Film anzukündigen und zu charakterisieren (*Ehedrama aus der Wirtschaftswunderwelt*) und zu bewerten (*großartige Verfilmung*), sondern auch breitere kulturelle, gesellschaftliche und historische Zusammenhänge darzustellen, sodass der Text nicht mehr als eine „klassische“ Filmrezension eines neuen Filmes, sondern wiederum als Filmessay zu bezeichnen ist, wo viele Probleme angesprochen und historische und aktuelle Parallelen gezogen werden.

Zur Charakterisierung der fünfziger Jahre in den USA und für ihre Widerspiegelung im Film wird eine Kohärenzkette aufgestellt, wo der *Blick*, der in den Filmen der fünfziger Jahre eine wichtige Rolle spielte, mehrere Absätze durchzieht:

(3.9.) *Männer, die Frauen etwas erklären. Ihre ernsthaften Gesichter, dabei die Lässigkeit in Haltung und Bewegung, ihr leicht nach unten gerichteter, geduldiger Blick und die unbesümmerte Gewissheit, dass, wenn man es nur richtig erklärt, sie es schließlich kapieren: Das sind die fünfziger Jahre, wie wir sie kennen und lieben. Die Männer sind aus dem Krieg zurück, sie haben einiges überstanden, die Frauen haben ihren Job, soweit erfolgreich, ganz gut gemacht, und nun, Mutti, kannst dich wieder um die Kinder kümmern und dir was Schönes zum Anziehen kaufen.* [1. Abs.]

Im zweiten Absatz werden in das Bild der fünfziger Jahre die Informationen über den Film (Regisseur, Schauspieler, Autor der Filmvorlage) hineingeschoben:

(3.10.) *Auch alles andere passt: die großen eiscremefarbenen Autos, die gepflegten neuen Häuser in den endlosen Vorstädten, die weichen Hüte der Herren, die adretten Frisuren der Damen. Der britische Regisseur Sam Mendes („American Beauty“) und sein Staraufgebot um Kate Winslet und Leonardo Di Caprio haben es an nichts fehlen lassen, um die guten Zeiten der USA – Wohlstand und Anstand und für jeden einen Kühlschrank mit Eisfach – auf die Leinwand zu bringen, wo wie der amerikanische Autor Richard Yates (1926 bis 1992) sie in seinem Debüt „Zeiten des Aufruhrs“ (1961) über die Erosion einer Ehe charakterisierte.*

Aber die *Blick*-Kohärenzkette gerät nicht in Vergessenheit und wird in weiteren Absätzen in zahlreichen metaphorischen und metonymischen Abwandlungen und Periphrasen, bezogen auf die konkreten Filmgestalten, fortgesetzt:

(3.11.) ... *gelänge es dem Regisseur nicht das Kunststück, sowohl aus dem Design der **Augenbrauen** wie auch der Art, sie **hochziehen**, ein Zeitalter zu rekonstruieren.* [Abs. 3]

(3.12.) *Der süß-kokette **Augenaufschlag**, mit dem die zauberhafte Tippse... sich von Frank Wheeler (L. DiC.) verführen lässt.... ihr waidwundes Schauen in sein **Abschiedszwinkern** hinein, das gehört in diese versunkene Epoche.* [Abs. 4]

3. Textstilistik und Methode(n) der stilistischen Textanalyse

(3.13.) *Und Wheelers Blicke auf seine Frau April (Kate Winslet) passen da hinein. [...] Bis sie vollkommen ausdruckslos an ihm vorbeisieht und ebenso tonlos sagt: "Würdest du bitte jetzt aufhören zu reden" [Abs. 5]*

(3.14.) *Der leere Blick und dieser müde, endgültige Satz, das Flackern in seinen Augen, als er nicht mehr weiterweiß – damit sind die beiden ausgestiegen aus ihren Rollen... [Abs. 6]*

(3.15.) *Frank und April – [...] waren ein junges und romantisches Paar. Schon der erste Blickwechsel zwischen ihnen, pfeilgerade und intensiv... [Abs. 7]*

Die Verfolgung dieser Kohärenzkette spielt sich innerhalb der innertextuellen Analyse ab, denn alle drei methodischen Verfahren des Vergleichens hängen miteinander eng zusammen. Der übertextuelle Vorgang kann an irgendeiner Stelle der Stilanalyse zum innertextuellen Verfahren übergehen, indem die Kohärenzketten aufgestellt werden, und dieser kann sich wiederum weiten, um Bezüge zu anderen Texten herzustellen, also intertextuell werden (vgl. Fix 2007a: 254).

Der vorliegende Text wird ab Absatz 7 zu einer „typischen“ Filmrezension. In den darauf folgenden Textsegmenten wird der Inhalt des Filmes nacherzählt, die kulturhistorischen Zusammenhänge werden aber nicht außer Acht gelassen, und sprachstilistisch kommen sie in der wortspielerischen Metaphorik und Idiomatik zur Geltung:

(3.16.) *Im Wirtschaftswunderland der USA ... alles klappt so am Schnürchen, dass daraus bald der Strick geworden ist, an dem beide sich am liebsten aufhängen würden.*

Die Rezensentin zieht Parallelen mit und stellt Gegensätze zu anderen literarischen und dramatischen Werken und Autoren der Vergangenheit und Gegenwart auf (*Madame Bovary*, die Komödien der französischen Autorin Jasmina Reza), um schließlich wieder zum Schriftsteller Richard Yates zu gelangen, dessen vom Alkohol und von einer Psychose geprägten Leben und Werk das letzte Drittel des mit expressiven sprachlichen Mitteln reichlich ausgestatteten Textes gewidmet wird:

(3.17.) *Er war ein Spezialist für graue, kleine Tragödien. Es gibt kein Quantum Trost in den Lebensläufen seiner Figuren, die in seinen sieben Romanen und rund zwanzig Erzählungen den bitteren Kelch bis auf den letzten Tropfen leeren. (S. 126).*

Das gehobene Idiom *den bitteren Kelch bis zur Neige leeren (müssen)* wird hier durch die Substitution *bis auf den letzten Tropfen* modifiziert, was die emotionale Wirkung (tiefe und endgültige Verzweiflung) noch verstärkt.

3.6. Der intertextuelle Vergleich

3.6.1. Deutsche und tschechische Filmrezensionen zum US-amerikanischen Film *Revolutionary Road*⁴⁴ und *Avatar*

Der intertextuelle Vergleich kann vollzogen werden, wenn der oben analysierte Text *Ausstieg aus der Leere* (*Der Spiegel* 3/2009, S. 124–126, von Elke Schmitter) mit den Rezensionen in der tschechischen Publizistik verglichen wird. Für einen solchen Vergleich wurden zwei tschechische Filmrezensionen herangezogen⁴⁵:

1. *Zaseklý východ z beznaděje* (*Der verklemmte Ausgang aus der Aussichtslosigkeit*) In: *Lidové noviny* (*Volkszeitung*) 2.2.2009, S. 17 (von Iva Přivřelová).
2. *Nouzový východ: Krůček od Americké krásy řve bezvýhodná prázdnota vašeho života* (*Der Notausgang: Ein Schritt von American Beauty schreit/brüllt die aussichtslose Leere Ihres Lebens*) In: *iHNed.cz. zpravodajský server HN* (*Wirtschaftszeitung Online*), 20.1.2009, Autor: Vojtěch Čepelák.

Wenn man sich bereits die Titel ansieht, kann man dieselben (negativen) Assoziationen der Autoren der Rezensionen (in Bezug auf den schwerwiegenden, düsteren Inhalt des Filmes, nicht auf die künstlerische Qualität des Filmes selbst, der hervorragend ist) feststellen: (*aussichtslose*) *Leere*, *Aussichtslosigkeit*, *Notausgang*, *der verklemmt* ist.

Die tschechischen Filmrezensionen beziehen sich mehr auf den Film selbst, in den Vordergrund stellen sie den Regisseur Sam Mendes, an dessen Oscar-Film *American Beauty* jedoch auch erinnert wird (in der *Wirtschaftszeitung Online* sogar sehr ausführlich), sowie beide Hauptdarsteller Leonardo DiCaprio und Kate Winslet. Auf ihre Zusammenarbeit im Film *Titanic* bezieht sich der folgende Beleg mit einer besonders gelungenen metaphorischen Anspielung:

(3.18) *Ve druhém společném filmu Nouzový východ však jejich vztah naráží na chladnější ledovce než v Titanicu. (Im zweiten gemeinsamen Film Der Notausgang stößt jedoch ihre Beziehung auf noch kühlere Eisberge als in Titanic). (Volkszeitung)*

Der literarischen Vorlage und deren Autor wird mehr Aufmerksamkeit in der *Volkszeitung* gewidmet (inkl. einer eigenen Spalte).

44 In deutschen Kinos lief der Film unter dem Titel *Die Zeiten des Aufbruchs*, in tschechischen unter dem Titel *Nouzový východ* (*Der Notausgang*).

45 Die Übersetzung aus dem Tschechischen ins Deutsche von der Verfasserin (J. M.) wird in Klammern angeführt.

In beiden tschechischen Filmrezensionen werden die fünfziger Jahre stark reflektiert. In der *Volkszeitung* wird auf andere Filme der fünfziger Jahre angespielt: Auf den Kultfilm *Rebel bez příčiny* (*Rebell ohne Grund*, engl. *Rebel without a cause*)⁴⁶. *Rebell ohne Grund* wurde der vom frühzeitig und tragisch verstorbenen Kultschauspieler James Dean verkörperte Filmheld genannt. April und Frank, die Helden des rezensierten Filmes, werden jedoch antonymisch als „**Konformisten ohne Grund**“ bezeichnet, wodurch der kulturelle Zusammenhang (im Kontext der fünfziger Jahre in den USA) deutlich zum Ausdruck kommt.

Die stickige und düstere (obgleich „normale“) Atmosphäre der fünfziger Jahre in den USA wird in den Rezensionen in *Der Spiegel* sowie in der *iHNed.cz.* anhand einer Schlüsselszene aus dem Film illustriert:

(3.19.) *Darin regiert die Normalität, und die ist für Frank leichter zu ertragen als für seine Frau. Ja, er sieht sich mit Tausenden, die aussehen wie er – heller Anzug, heller Hut, glattrasirtes Gesicht, Aktentasche unter dem Arm –, in der New Yorker Central Station umsteigen, bevor es ins Großraumbüro geht...*

(3.20.) *Už jen scéna, kdy třicetiletý Frank Wheeler alias DiCaprio vystupuje z vlaku, který ho vezl do práce, a spolu s ním kráčí proud dalších mužů spěchajících do zaměstnání... Mužů. Jen mužů. A každý má takřka shodný klobouk i oblek. Horší než pohled na ploužící se vymyté davy robotníků z pochmurné dystopie Metropolis. Horší, protože tito muži žijí a vy vnímáte, že stále jsou individualitami. (Nur die Szene, wenn der dreißigjährige F. W. alias DiCaprio aus dem Zug aussteigt, der ihn in die Arbeit fuhr, und mit ihm eine Reihe weiterer in die Arbeit eilender Männer... Männer, nur Männer. Und jeder von ihnen hat den gleichen Hut und Anzug. Es ist schlimmer als der Anblick der sich schleichenden blitzsauberen Roboter aus der düsteren Dystopie Metropolis. (Anspielung auf den berühmten Film von Fritz Lang aus den 20er Jahren des XX. Jh.s. – J.M.). Um so schlimmer, da diese Männer leben und Sie sie als Individualitäten wahrnehmen).*

Anhand der oben angeführten Beispiele kann bewiesen werden, wie visuell stark wirkende filmische Bilder (hier eine Bahnhofszene mit einer Schar gleich aussehender Männer) auf ähnliche Art und Weise reflektiert werden und wie sie sich in ähnlichen Assoziationen der Filmkritiker widerspiegeln.

Die gleichen Assoziationen der Filmrezensenten stellen sich auch in Bezug auf den Film *Avatar*⁴⁷, dem Hit des Jahres 2010, ein.

46 In deutschen Kinos lief der Film unter dem Titel ... *denn sie wissen nicht, was sie tun* (Anspielung auf Lukas-Evangelium).

47 **James Camerons „Avatar“ Winnetou erlebt sein blaues Wunder.** Von Christian Stöcker

Das ist ein programmierter Blockbuster: James Camerons 3-D-Spektakel „Avatar“, der teuerste Film der Kinogeschichte, ist ein Triumph der Technik und visuell beeindruckend. Den Plot aber hat der „Titanic“-Regisseur bei

Die Intertextualität kommt hier eigentlich in doppeltem Sinne zur Geltung. Zum einen als ein Textualitätskriterium (nach Dressler/de Beaugrande): Hier geht es darum, dass alle Texte, da sie sich immer auf das Muster einer Textsorte beziehen, in intertextuellen („typologischen“) Beziehungen stehen (vgl. Fix et al. 2002: 18). Zum anderen kann die Intertextualität auch im Sinne von (Inter)Kulturalität verstanden werden, die kulturelle und kulturwissenschaftliche Erkenntnisse mit einbezieht. Hier kommt eine gewisse kulturelle Übereinkunft zum Vorschein, die auch in den untersuchten Filmrezensionen zu bemerken ist.

Dies kann man gleich am Beispiel der Titel der deutschen und tschechischen Filmrezension illustrieren:

(3.21.) *Winnetou erlebt sein blaues Wunder.* (SPIEGEL ONLINE)

(3.22.) *Avatar, ein digitaler Old Shatterhand.* (DNES)

In beiden Überschriften wird auf die Helden der Indianerromane von Karl May verwiesen. Beide Filmkritiker, der deutsche sowie die tschechische, haben in Bezug auf den Film die gleichen kulturell bedingten Assoziationen (und es ist nicht anzunehmen, dass sie voneinander abgeschrieben haben), in denen bereits die Bewertung des Filmes mitschwingt und von denen sich die innertextuellen Kohärenzketten ableiten lassen. Die Helden der Indianerromane von Karl May „signalisieren“ gleich am Anfang (als Blickfang für die Rezipienten), wie der Film beurteilt wird: als naiv, allzu romantisch, traditionell. Die deutsche Rezension akzentuiert mit dem Phrasem *sein blaues Wunder erleben* (ugs.) „eine große, unangenehme Überraschung erleben“ (Duden 11, 2013: 859), die eher negative Bewertung des Filmes, wobei sich die Farbe *blau* auf die Hautfarbe der Ureinwohner des Planeten Pandora beziehen lässt, wo sich die Handlung des Filmes abspielt (im Unterschied zu der tradierten „roten“ Haut der Indianer). Die tschechische Rezension macht mit dem Attribut *digital* auf den Unterschied zwischen dem klassischen Old Shatterhand und dem neuen Helden in *Avatar* aufmerksam. Was in der Schlagzeile angedeutet wurde, wird im Vorspann sowie im Einstieg (1. Absatz) mit einer gewissen Ironie, die typisch für Rezensionen mit negativem Urteil ist, ausgeführt:

(3.23.) *Das ist ein programmierter Blockbuster: James Camerons 3-D-Spektakel „Avatar“, der teuerste Film der Kinogeschichte, ist ein Triumph der Technik und visuell beeindruckend. Den*

Karl May geklaut. Es wimmelt von edlen Wilden, bösen Kapitalisten und betörender Natur. In: SPIEGEL ONLINE. 14. Dezember 2009, 14:02 Uhr. URL: <http://www.spiegel.de/kultur/kino/0,1518,666842,00.html>

Avatar, digitální Old Shatterhand. (Avatar, ein digitaler Old Shatterhand) Meziplanetární indiánka od tvůrce Titaniku přebíjí poutavou trikovou podívanou stokrát recyklovaný a „korektní“ obsah. (Interplanetarar Indianerfilm von dem Titanic-Schöpfer übertrumpft mit einer fesselnden Trickshow einen hundert Mal recycleten und „korrekten“ Inhalt). Von Mirka Spáčilová. In: DNES 16. 12.2009, Rubrik: Kultur, C9.

Plot aber hat der „Titanic“-Regisseur bei Karl May geklaut. Es wimmelt von edlen Wilden, bösen Kapitalisten und betörender Natur. [Vorspann] (SPIEGEL ONLINE)

Durch zahlreiche Hinweise auf die Indianerwelt nach Karl May wird auf den Widerspruch zwischen der technischen Seite des Films und seinem ideologischen Gehalt auf ironische Weise aufmerksam gemacht.

(3.24.) Den Begriff „Indianer“ darf man eigentlich nicht mehr verwenden. Zur Charakterisierung eines fast verschwundenen Genres ist es unentbehrlich. Und damit auch zur Beschreibung von James Camerons mit viel PR-Donner angekündigten Weihnachts-Blockbuster – denn „Avatar“ ist ein Indianerfilm. [1. Abs.] (SPIEGEL ONLINE)

(3.25.) Kein Western, denn in denen spielen immer die Männer mit den Hüten und den Revolvern die Hauptrolle. Sondern ein Indianerfilm, mit edlen, zutiefst naturverbundenen Wilden, schönen, unbeugsamen Squaws, stolzen Häuptlingen, weisen Schamaninnen, treuen Tieren, Pfeil und Bogen. [2. Abs.] (SPIEGEL ONLINE)

(3.26.) Nur dass die Indianer hier drei Meter groß und hellblau sind. Manche ihrer Reittiere können fliegen, und ihre Jagdgründe leuchten nachts wie ein belebtes Tiefsee-Riff in 3D. [3. Abs.] (SPIEGEL ONLINE)

*(3.27.) ... doch er ist von der erzählerischen Schlichtheit eines **Karl-May-Films**. ... Tatsächlich deckt sich der Plot über weite Strecken mit dem „Winnetou I“. Nur dass es hier nicht um eine Eisenbahnstrecke durch die Jagdgründe der Apachen geht, sondern um einen wertvollen Rohstoffvorrat, auf dem unglücklicherweise der heilige Hausbaum eines Ureinwohnerstammes wächst. [4. Abs.] (SPIEGEL ONLINE)*

Auch die tschechische Filmrezension bezieht sich in ihrer Beschreibung und Deutung der filmischen Bilder sowie in der Bewertung auf die Indianerfilme und die Helden von Karl May⁴⁸:

(3.28) Meziplanetární indiánka od tvůrce Titaniku přebíjí poutavou trikovou podívanou stokrát recyklovaný a „korektní“ obsah. (Der interplanetare Indianerfilm des Titanic-Schöpfers übertrumpft mit einer fesselnden Trickshow einen hundert Mal recycelten und „politisch korrekten“ Inhalt [Vorspann] (DNES)

(3.29.) Avatar je v podstatě digitální Vinnetou. Přesněji Old Shatterhand, neboť i v téhle meziplanetární indiánce se hledá tvář – ... – sblíží s dcerou domorodého náčelníka z planety

48 Für die tschechische Generation der heutigen Vierzig- und Fünfzigjährigen waren die Romane von und die Filme nach Karl May von großer Bedeutung und haben tiefe Spuren in ihren Kindheits-erinnerungen hinterlassen.

*Pandora, takže ho rudé, zde modré tváře přijmou mezi sebe. Také on projde pod vedením **kosmické Nšo-či** výcvikem života v přírodě včetně stopování, šplhu a jízdy na „prakoni“, načež se musí rozhodnout, zda v rozhodující bitvě podpoří své rodné pozemšťany, kteří kvůli zisku berou „divochům“ jejich les, nebo po boku **nových bratrů s luky a šípy** vytáhne proti kulometům. (Avatar ist im Grunde ein **digitaler Winnetou**. Genauer **Old Shatterhand**, denn auch in diesem interplanetaren Indiandofilm kommt ein Bleichgesicht – der Armeeveteraner alias Sam Worthington – der Tochter des Ureinwohner-Häuptlings auf dem Planeten Pandora näher, so dass ihn rote, hier blaue Gesichter aufnehmen. Auch hier macht er unter der Leitung der **kosmischen Nšo-tshi** eine Ausbildung im Naturleben durch, einschließlich Spurenlesen, Klettern und Drachenreiten, worauf er sich entscheiden muss, ob er in der entscheidenden Schlacht die Heimatbewohner unterstützt, die um des Profits willen den „Wilden“ ihren Wald beschlagnahmen, oder ob er an der Seite der **neuen Brüder mit Pfeil und Bogen** in die Schlacht gegen die Gewehrmaschinen ziehen wird.) [2. Abs.] (DNES)*

Aus dem intertextuellen Vergleich beider Filmrezensionen ergeben sich die gemeinsamen kulturellen „Frames“, die sich in der Semantisierung (typischer Wortschatz und „Accessoire“ der Indianerkultur) niederschlagen.

3.6.2. Vergleich prototypischer Filmrezensionen in *Der Spiegel* und *Focus*

Den intertextuellen Vergleich kann man zweitens an Filmrezensionen anwenden, die denselben Film behandeln oder sich demselben Thema im Film widmen (z.B. das Thema „Mode“ in Robert Altman's Film *Prêt-à-porter* in *Der Spiegel* und im Film *Der Teufel trägt Prada* in *Focus*)⁴⁹. Es soll auf Gemeinsamkeiten und Unterschiede hingewiesen werden, die typisch für die Filmrezensionen in dem jeweiligen Printmedium sind. Der intertextuelle Vergleich kann in die innertextuelle Analyse übergehen.

Vergleichend wird im Folgenden auf die Rezensionen der romantischen Filmkomödie *My Big Fat Greek Wedding*⁵⁰ (s. Anhang X) eingegangen.

Auf den ersten Blick ergibt sich ein Unterschied in Bezug auf den äußeren Textaufbau. Während man in *Der Spiegel* (meistens) einem „kompakten“ Text begegnet, der von einem Foto mit kommentierendem Untertitel begleitet wird, kommt in *Focus* eine reichere Infografik vor. Es gibt allgemein mehrere Fotos (zwei bis drei im Unterschied zu einem bis zwei in *Der Spiegel*) mit kürzeren Untertexten, die weitere übersichtliche Informationen anbieten, so dass der Leser, der

49 Vgl. Malá, Jiřina (2008b); Malá, Jiřina (2009c).

50 *Liebe auf den ersten Silberblick* (In: *Der Spiegel* 4/2003, S. 151, von Wolfgang Höbel).
Hochzeit und Glücksfall (In: *Focus* 4/2003, S. 64 u. 66, von Eckhard Vollmar).

sich nicht so sehr für den besprochenen Film interessiert, ganz schnell die Zusammenhänge feststellen kann: Die grafische Gestaltung der Filmrezension *Hochzeit und Glücksfall* in *Focus* besteht außer dem Text aus vier Fotos, die vor allem die Hauptdarstellerin und zugleich Autorin des Filmdrehbuchs Nia Vardalos (privat und als Hauptfigur im Film) zeigen, Informationen über den Erfolg, gemessen nach Gewinn in US-Dollar, und eine „Schlüsselszene“ („Macht der Verwandten“) präsentieren. Zum äußeren Aufbau der Filmrezensionen gehören ebenfalls der Titel und der Vorspann. Der Titel in *Focus* benennt direkt zwei wichtige Tatsachen: *Hochzeit*, um die es eigentlich im ganzen Film geht, und den *Glücksfall*, den man in doppeltem Sinne deuten könnte: Einerseits bezogen auf den Inhalt des Filmes, da die Hochzeit eine positive Konnotation aufweist und mit dem „Glück“ in Verbindung steht, zugleich wird auch auf den überraschenden Erfolg des Filmes hingewiesen. Der Autor der Filmrezension in *Der Spiegel* wählt ein für die Schlagzeile typisches Sprachmittel: die phraseologische Verbindung *Liebe auf den ersten Silberblick*. Das nominale Idiom *Liebe auf den ersten Blick* (scherzhaft) wird jedoch modifiziert: Das Kompositum *Silberblick*, d.h. „ein leicht schielender Blick“, bezieht sich auf die Hauptfigur des Filmes, die ein bisschen schielt, was man weiter im Text (Absatz 4) erfährt: *Die Story vom leicht schielenden hässlichen Entlein*. Auch der Titel in *Der Spiegel* bringt schon vieles über die Bewertung des Filmes zum Ausdruck: Es geht um Liebe, den ersten Film der Autorin, der gleich ein Erfolg ist, obwohl ein wenig „schielend“ (d.h. daneben, verfehlt), da es dort viele Klischees gibt: *Klischee-Parade* (Absatz 3). Beide Titel sind positiv konnotiert, die konkreten Informationen über den Film erfährt man jedoch traditionsgemäß erst im Vorspann: Den Titel des Filmes, die Autorin (bzw. den Produzenten), das Ursprungsland (USA) und dass es sich um einen überraschenden Erfolg (*Erfolgsgeschichte, Überraschungshit der Saison*) handelte:

(3.30.) „*My Big Fat Greek Wedding*“ war in den USA der *Überschungshit der Saison*. Nun läuft die von Tom Hanks produzierte Komödie in den deutschen Kinos an. (***Liebe auf den ersten Silberblick***. *Der Spiegel* 4/2003, S. 151, von Wolfgang Höbel).

(3.31.) Klingt wie ein Hollywood-Märchen und ist eins: Die Erfolgsgeschichte von Nia Vardalos' „*My Big Fat Greek Wedding*“ (***Hochzeit und Glücksfall*** *Focus* 4/2003, S. 64 u. 66, von Echarth Vollmar).

Diese Informationen, die bereits als Bewertungen funktionieren, sollen die Leser zur weiteren Lektüre animieren.

Der Inhalt von Filmkritiken ist durch den Themenbereich „Film“ als ein bestimmtes öffentliches Ereignis bestimmt. Ein Themenbereich ist nicht eine bloße Ansammlung von zahlreichen, locker miteinander assoziierten Inhaltseinheiten, sondern er bildet einen sogenannten ‚Frame‘, einen strukturierten Wissensrah-

men, in dem für die Sprachteilhaber aufgrund ihres außersprachlichen Wissens festgelegt ist, was zu einem Film dazugehört.

„In solche Rahmen sind für Emittenten und Rezipienten die im Text genannten wie auch ausgesparten Referenzgrößen (Objekte, Vorgänge, Eigenschaften usw.) eingegliedert, der Text setzt sie voraus, baut auf ihnen auf und muss sich nach ihnen auch richten.“ (Thim-Mabrey 2001: 122).

Nach Thim-Mabrey (ebd.: 156ff.) stellt die Inhaltsanalyse ein Fundament dar, auf dem weit präziser untersucht werden kann, wie die Sprache sich zu ihrem Gegenstand (Musik, musikalisches Ereignis, Buch, Film) verhält und ob und wie sie ihm gerecht werden kann.

In der folgenden Analyse der Text-Ebene geht es zunächst um die Wissensrahmen („Frames“), des Weiteren um die Handlungstypen Bewerten und Emotionalisieren und schließlich um sprachliche Elemente der Handlungsstruktur (vgl. Holly 2007: 397; Fix 2007c: 323ff.).

Semantische Felder oder „Frames“ sind Wissensrahmen, die es in Texten erlauben, kohärente Begriffs- und Assoziationsnetze zu aktivieren. Es handelt sich um Mittel der emotionalen und argumentativen Lesersteuerung, mit denen sozial eingespielte Stereotype und Konzeptualisierungen aufgerufen und im Sinne der Textintention verknüpft werden können. Im Text finden wir sie z.B. als einzelsprachtypische und kulturell verankerte Metaphern, idiomatische Wortbildungskonstruktionen und Phraseologismen, die zum eingespielten Wissensbestand einer Sprachgemeinschaft gehören (vgl. Holly 2007: 398).

In beiden untersuchten Filmrezensionen lässt sich vor allem das Frame „Märchen“ ermitteln.

In *Der Spiegel* signalisiert bereits der Titel etwas Romantisch-Märchenhaftes (*Liebe auf den ersten Silberblick*), das im Absatz 6 wieder aufgenommen wird: Wiederholung des modifizierten Phrasems und auf die Liebe folgt *die pompöse Vermählung*. Im Text sind weiterhin Märchenmotive vor allem im Absatz 4 zu verfolgen: *das leicht schielende hässliche Entlein* wird von einem *smartem Fremden wachgeküsst*. Es wird hier auf das Märchen vom hässlichen Entlein angespielt, zugleich auf Dornröschen bzw. Schneewittchen (der Prinz).

Die Filmrezension in *Focus* benutzt die Märchenmotive noch zahlreicher, den ganzen Text durchzieht eine thematische Kette mit *Märchen*: Sie fängt bereits im Vorspann an mit dem Vergleich: *wie ein Hollywood-Märchen*. Obwohl es sich hier um keine Hollywood-, sondern um eine Independent-Produktion handelt, symbolisiert Hollywood trotzdem den US-amerikanischen Film, der bekanntlich Märchen im Sinne von Liebesromanzen produziert. Es wird auch symbolisch gemeint für Filme mit gutem Ende, vgl. das „geflügelte Wort“ *Happy End* im Absatz 11: *Und was könnte die Geschichte von „My Big Fat Greek Wedding“ anderes sein als ein*

Märchen? wird rhetorisch im Absatz 1 gefragt. Im Absatz 2 wird gleich daran angeknüpft mit dem Namen einer Figur aus dem bekannten Märchen *Aschenputtel*, was sich auf die Hauptfigur des Filmes bezieht, allerdings mit Einschränkungen (Absatz 3: *Wie ein Aschenputtel präsentiert sich Nia Vardalos in ihrer engen Lederhose und mit dazu passendem Käppi zwar nicht gerade...*). Es werden weitere Märchenfiguren und Märchenanspielungen angeführt: *eine gute Fee, der Prinzenkuss, die Hochzeit* am Ende. Als *die gute Fee* wird die Ehefrau vom berühmten Schauspieler Tom Hanks bezeichnet, die wie Nia Vardalos eine Halbgriechin ist. Den *Prinzen*, der Vardalos seinen *Prinzenkuss* gibt, stellt hier nicht der Filmpartner, sondern der Produzent des Filmes Tom Hanks dar. Die ganze Märchengeschichte ist auf eine ironische Art und Weise präsentiert:

(3.32.) *...bekanntermaßen schätzt man in Hollywood ja nichts so sehr wie den Erfolg – und die glänzenden Augen derer, die von ihm geküsst wurden.* [Abs. 10]

Denn der Film wird von dem Filmkritiker nicht allzu positiv bewertet:

(3.33.) *Dass diese Geschichte viel besser ist als der Film selbst, dessen Inhalt mit dem Titel bereits erschöpfend wiedergegeben ist, macht gar nichts. Für Vardalos steht das **Happy End** schon fest, auch wenn sie von dem Geld nicht allzu viel sehen wird.* [Abs. 11].

In der Filmrezension in *Der Spiegel* wird das Frame „Märchen“ nicht so textkonstituierend eingesetzt wie in der Filmrezension in *Focus*. In dieser Filmrezension spielen andere Frames eine wichtigere Rolle: Es ist vor allem „das typisch Griechische“ im Zusammenhang mit den „Minderheiten in den USA“, die für die gegenwärtige Filmproduktion ein dankbares Thema darstellen. Da es sich im Film um griechische Einwanderer handelt, kommt in dem ganzen Text eine Kohärenzketten vor, die das „typisch Griechische“ benennt (Speisen, Getränke, Bauten, Sitten): *Ouzo* (Abs. 1) – *Griechen saufen Anis-Fusel* (Abs. 2 – umgangssprachlich-salopp synonymisch aufgenommen) – *Akropolis* – *Lammfleisch* – *Moussaka* – *Tsatsiki* (Abs. 2) – *Restaurant „Dancing Zorbas“* (Abs. 4), der Ausruf *Beim Zeus!* (Abs. 4). Das „typisch Griechische“ wird auf umgangssprachlich-saloppe Weise präsentiert, was eine komische Wirkung hervorruft: *Sie saufen, sie stopfen sich und ihre Gäste pausenlos*. Diese thematische Kette wird im Abs. 11 wieder aufgenommen und fortgesetzt: *Griechischer Patriarch* wird bei den Filmfans mit dem Griechen Zorbas (und Anthony Quinn) assoziiert, und deshalb kommt auch die Anspielung im letzten Absatz in der Bewertung des Filmes vor:

(3.34.) *Dem Erfolg in den USA half es sicher auch, dass **die wilde, fette, verrückte Zorbas-Bande** sich in Wahrheit als die allerheiligste amerikanische Vorzeigefamilie erweist – und das Land der Freien und Tapferen als mustergültige Integrationsmaschine.* [Abs. 12]

Die Kontraste zwischen der umgangssprachlich-saloppen und gehobenen Ausdrucksweise (*Patriarch*) sowie Anspielungen auf andere Filme, die ein bestimmtes „Kulturwissen“ voraussetzen, gehören zum typischen Stil des *Spiegels*.

In der *Spiegel*-Rezension werden die Filmfans auch die Erwähnung von „Ethno-Komödien“ zu schätzen wissen, die den rezensierten Film in Zusammenhang mit anderen Filmen mit ähnlicher Thematik stellt: Im 1. Absatz in dem für die *Spiegel*-Texte typischen Einstieg (Eröffnung) wird auf eine Szene im Film eingegangen, wo es zum Zusammenstoß der Kulturen kommt: Den Eltern des Bräutigams wurde das griechische *landestypische Gesöff* kredenzt, was an ähnliche „Getränke“ aus anderen Ethno-Komödien erinnert: *taiwanischer Reisschnaps* in „*Das Hochzeitsbankett*“ oder *Grappa* in „*Mondsüchtig*“ (italienische Minderheit). Im 2. Absatz werden weitere Filme über Minderheiten genannt: „*Kick It Like Beckham*“ (britische Inder), „*Kurz und schmerzlos*“ (deutsche Türken), „*Jalla! Jalla!*“ (libanesisch-schweden) und die Filme von Woody Allan über amerikanische Juden. Die Anspielung auf „Ethno-Komödien“ bildet auch die Pointe der *Spiegel*-Rezension. Im letzten Absatz wird auf ironische Art und Weise politisch „aktualisiert“: Nach dem 11.9.2001 würde man eine „*versöhnlerische Klamauk-Show*“ auch aus dem Leben der arabisch-muslimischen US-Einwanderer erwarten.

Die Erwähnung der konkreten Filme dient hier als Grundlage für das bewertende Urteil:

(3.35.) *Wie fast alle Filme, in denen sich Minderheiten über sich selbst lustig machen ... funktioniert auch „My Big Fat Greek Wedding“ nach der goldenen Regel: Alle Vorurteile stimmen.* [Abs. 2].

Weiteren Bewertungen, die sprachstilistisch verschiedenartig realisiert werden (expressive Adjektive, originelle Wortkombinationen und Wortbildungskonstruktionen, modifizierte Phraseologismen, Metaphern) begegnet man im Absatz 3: *die Klischee-Parade, die sich die Hauptdarstellerin selber auf den Leib geschrieben hat*; im Absatz 4 wird der Film ähnlich wie in *Focus* nicht eindeutig positiv bewertet: *Er zeichne sich nicht nur durch einen marmornen Charme aus, sondern auch durch konsequente Überraschungsvermeidung, man kann ohne jeden kreativen Luftsprung im Kino triumphal abräumen, wenn man sich konsequent darauf beschränkt, aus Standard-situationen optimalen Nutzen zu schlagen.*

Der intertextuelle Vergleich der Filmrezensionen verschiedener Presseorgane betrifft vor allem die Aufmachung (das Layout). Die sprachstilistische Realisierung ist eher bezüglich des Individualstils zu betrachten, worauf im folgenden Unterkapitel eingegangen wird.

3.6.3. Individualstil (Filmrezensionen in *Der Spiegel*)

Aufgrund der Filmrezensionen in *Der Spiegel* kann der intertextuelle Vergleich in Bezug auf den Individualstil einiger „Stamm-Filmkritiker“ vollzogen werden. Wie im Kapitel 3.1. angedeutet wurde, unterliegt der Stil eines Textes einerseits den funktionalen und sozialen Gesetzmäßigkeiten, andererseits ist er individuell geprägt. Das jeweilige Text- oder Stilmuster der jeweiligen Textsorte bietet besonders im Falle der Filmrezensionen viel Spielraum für die individuelle Entfaltung. Der Individualstil kann hier verstanden werden als „Gesamtheit der individuellen Charakteristika in der Verwendung sprachlicher Mittel.“ (Fix et al, 2002: 214). Die größte Aufmerksamkeit bei der Charakterisierung des Individualstils wird also den sprachstilistischen Realisierungsmöglichkeiten gewidmet.

Für den Vergleich wurden Filmrezensionen von zwei *Spiegel*-Filmrezensenten ausgewählt, die unter den Filmrezensionen des Jahrzehnts 2000–2010 dominieren: Lars-Olav Beier und Urs Jenny.⁵¹ Beide zeichnen sich durch einen Stil aus, wie ihn der intellektuell orientierte Leser mag: mit Scharfsinn, Ironie, Emotionalität, Spannung. Durch eine Interesse weckende Betitelung, einen originellen Einstieg und eine treffende Pointierung werden die Filmrezensionen umrahmt. Der Inhalt des Filmes wird angedeutet, nicht „nacherzählt“. Die Filmkritiker verstehen es auf sprachökonomische, aber wirkungsvolle Art und Weise (Metaphorik und Idiomatik sowie viele andere Stilfiguren), den Inhalt kurz wiederzugeben, Erklärungen (oft in Parenthesen) einzuschieben, interessante Szenen auszuwählen, um sie folglich zu beschreiben, zu schildern und zu deuten, um Konklusionen zu ziehen und Bewertungen und Urteile auszusprechen. Außerdem verfügen sie über Kenntnisse der Kinematographie im Rahmen der Intertextualität und im Sinne der Interkulturalität, die sie an entsprechenden Textstellen (auch im Dienste des Humors oder der Ironie) einzusetzen vermögen. Dazu bedient sich konkret Lars-Olav Beier (in der Rezension zum Film „*Matrix Revolutions*“ im folgenden Beleg) origineller Metaphern und Vergleiche (*Kampfpfathos... , das hohl ist wie die Geschosshülsen, ... die zu Tausenden herabregnen*), origineller phonetischer Wortspiele (*Laberkino – Ballerkino*) sowie der Umgangssprache (*sich den Mund fusselig reden*), die mit dem „höheren“ Stil (ironische Anspielungen auf die Filmkunst des französischen Regisseurs Eric Rohmer) scharf kontrastieren:

(3.36.) In „*Matrix Revolutions*“ rüsten sich die Menschen, die durchschaut haben, dass sie nur Sklaven und Energiespender der Maschinen sind, zur Entscheidungsschlacht. Sie haben die *Matrix – die Scheinwelt, in der sie gehalten werden – verlassen und wollen die Wirklichkeit zurückerobern.*

51 Die meisten Filmrezensionen 1995–2010 stammen von diesen Filmrezensenten. Zu den anderen *Spiegel*-Rezensenten gehören z. B. Martin Wolf, Andreas Borcholte, Wolfgang Höbel, Elke Schmitter.

Doch bevor es dazu kommt, reden sich die Figuren den Mund fusselig. Jeder Film von Eric Rohmer wirkt dagegen wortkarg.

*Als das Laberkino dann mitten im Film jäh dem Ballerkino weicht, wird der Zuschauer zwar kurz aus seiner Lethargie gerissen, muss dafür aber ein Mobilmachungs- und Kampfpfathos über sich ergehen lassen, das so hohl ist wie die Geschosshülsen, die in den „Matrix“-Filmen zu Tausenden herabregnen. (**Hohles Pathos**, Der Spiegel 45/2003).*

Gerade diese Kontraste (vgl. auch Kap. 5.2.) gehören zum typischen Stilzug der *Spiegel*-Rezensionen, genauso wie wertende Adjektive, Idiome und Sprichwörter, die als überraschende Details bei der Schilderung der Szenen, Charakterisierung der Helden und Bewertung der Filme benutzt werden:

(3.37) *Der Film ist wie sein Held: Pfiffig und phantasievoll greift er noch das scheinbar banalste Detail auf und verwandelt es in ein kleines Kunststück. (**Slapstick in der Warteschleife**. Der Spiegel 41/2004, 214)*

(3.38.) *Da wird also der Wunsch zum Vater der Geschichte: Zwei, die sich aus den Augen verloren haben, aber einander nie aus dem Sinn gegangen sind, bekommen eine zweite Chance. (**Zweiter Versuch**. Der Spiegel 25/2004, 124)*

Bissige Ironie, noch bekräftigt durch exklusiven fremden Wortschatz (*Chuzpe*, *Kollateralschaden*) und Sprachspiel, werden meistens zur negativen Beurteilung eingesetzt:

(3.39.) *Fast scheint eine gewisse Vorsätzlichkeit hinter diesem Overkill an Unwahrscheinlichkeit zu stecken: **die Chuzpe** eines Weltstars und seines Regisseurs. Der Sonnyboy Cruise wollte offenbar wissen, ob ihn seine Fans auch als düsteren Held akzeptieren, und spielt einen **Todesengel in der Stadt der Engel**; sein Regisseur wollte wissen, was das Wahrnehmungsvermögen des Massenpublikums zu leisten vermag...Da haben sich also zwei zusammengetan, um herauszufinden, was sie ihren Zuschauern so alles zumuten können – wenn die Geschichte, die sie dabei erzählen, selbst etwas durchlöchert wirkt, ist das für sie wohl kaum mehr als ein **Kollateralschaden**. (**Taxi zum Schafott**. In dem Thriller „Collateral“ spielt Tom Cruise einen Auftragsmörder – und der Regisseur Michael Mann stilisiert Los Angeles zu einem Reich der Finsternis. (In: Der Spiegel 39/2004, 170).*

Die Filmrezensionen von Urs Jenny zeichnen sich durch fundierte Urteile über die Filmkunst (Musik, Arbeit der Kamera, Schauspielkunst) aus:

(3.40.) *Seine Musik schlägt einen Bogen von der Gruppe Rammstein bis zu Hildegard von Bingen, und seine Kamera hängt geradezu süchtig an seiner kindlichen Protagonistin Oksana Akinshina: Ihr Strahlen macht Liljas Reise in den goldenen Westen zu einer Passion, vor der wir die Augen nicht verschließen können. (**Goldener Westen**. Der Spiegel 49/2003)*

Er verwendet ebenfalls effektvolle Stilmittel, für seinen Individualstil ist die Anhäufung von wertenden emotionalen Adjektiven typisch:

(3.41.) Moodyssons „Lilja 4-ever“ erzählt diese **einfache, trostlose und kaum auffallende** Geschichte **so nah und inständig, zart und pathetisch**, dass daraus die eine, einzige Geschichte wird, die für alle steht. (ebd.)

Seine Vorliebe für expressive Adjektive⁵², Sprachspiel, Metaphorik und Idiomatik ist auch aus folgenden Belegen ersichtlich:

(3.42.) Nicht erst in „The Others“ (...), sondern zuvor schon in „Abre los ojos“, seiner Version von „Die Schöne und das Biest“, demonstrierte der junge Spanier Alejandro Amenábar, dass er die Spiele und Spielchen des Psychothrillers erfinderisch, **stilvoll und mit schlafwandlerischem Geschick** meistert. (Der Spiegel 5/2002, 157)

(3.43.) Im Übrigen gilt auch hier, dass Filme, die der so genannten Wirklichkeit und ihren Alternativen gegenüber eine gewisse Beliebigkeitshaltung einnehmen, nie ganz dem Fazit entgegenkommen: **real, surreal, unreal, auch egal**. Schließlich ist es **nicht uncool**, das ganze Universum als bloße Simulation zu betrachten. (ebd.)

Urs Jenny zeigt auch eine gewisse Vorliebe für das Sprichwort *Trau, schau, wem*⁵³ (zweimal als Titel von Filmrezensionen zu unterschiedlichen Filmen):

(3.44.) **Trau, schau, wem**. Lässt sich über den Literaturbetrieb eine pfiffige Komödie drehen? Die kluge Französin Agnes Jaoui hat es hingekriegt: „Schau mich an!“ (Der Spiegel 47/2004, 210)

(3.45.) **Trau, schau, wem**. Der spanische Psychthriller „Abre los ojos“ und seine Hollywood-Kopie „Vanilla Sky“ treten zum Wettstreit an. (Der Spiegel 5/2002, 156)

Eine gewisse Ausnahme unter den untersuchten Filmrezensionen aus den Jahren 1995–2010 bildet die Filmkritik von Matthias Matussek *Zur Sache, Kätzchen*.⁵⁴ (Vorspann: *Im bisher größten Flop des Jahres spielt Halle Berry „Catwoman“ – und sieht so toll aus, dass man bösen Kritikern keinesfalls glauben sollt*. (Der Spiegel 34/2004, 107, s. Anhang XII).

52 Die Verwendung von wertenden und schmückenden Adjektiven ist typisch für den Stil in *Der Spiegel* und wurde oft sprachkritisch angesehen. Zu den sprachstilistischen Eigentümlichkeiten gehört eine bestimmte „Sucht“, amüsante und expressive Epitheta einzusetzen. (vgl. Carstensen 1971, in: Malá 2009a: 132).

53 In der Bedeutung: „Guck dir die Person genau an, bevor du ihr vertraust“.

54 Es geht um die Modifikation durch Substitution: *Kätzchen* statt *Schätzchen* in der Aufforderung *Zur Sache, Schätzchen!* – Vgl. Anm. 33.

Seine „kritische Sicht“ unterscheidet sich von der der anderen Rezensenten: In dieser Filmkritik scheint es, dass sich der Filmrezensent von der Schönheit und Attraktivität der Hauptdarstellerin hinreißen und blenden ließ. Andererseits liefert diese Filmkritik einen Beweis dafür, wie subjektiv und persönlich die Rezensionen verfasst werden können, wie sie die „Vorliebe“ des Rezensenten involvieren und sprachlich demonstrieren. Untypischerweise wird hier im Einstieg (1. Absatz und folgende) die negative Reaktion der internationalen Filmkritik auf diesen Film erwähnt:

(3.46.) Selten in der Geschichte des Kinos hat es so ein Schlachtfest gegeben wie bei diesem Film. Geradezu hysterisch wurde „Catwoman“, nach gigantischem Hype, zu Katzenklein verarbeitet, zunächst in den USA, dann in London vergangenen Donnerstag, am Tag seiner England-Premiere. [1. Abs.]

Mit stetig steigender Wut übrigens, denn im Kritikergeschäft müssen die Nachstolpernden jeweils die Vorangehenden an Niederträchtigkeit übertreffen. Toter als tot erreicht der Streifen die deutsche Kritik. [2. Abs.]

Und das bei einem Film, der die zauberhafte Halle Berry in Leder und Latex zeigt. Mit Peitsche. Ja, hat die Branche keinen Funken Ehre mehr im Leib? [3. Abs.]

Alle drei Absätze weisen starke Expressivität auf, die sich semantisch auf Kraftausdrücken, Hyperbeln, Fremdwörtern und Anglizismen (Modewörter und Jargonismen aus der Filmbranche: *Flop, Hype, Trash*), Alliterationen und Idiomen gründet, syntaktisch wird die Expressivität durch rhetorische Frage bekräftigt. Man weiß zunächst eigentlich nicht, worauf der Filmkritiker hinauswill.

Im vierten Absatz werden die Filmkritiker wieder ironisch zitiert:

(3.47.) Lauter Katzenkritiker mit sehr hohen Ansprüchen. Der der Londoner „Times“ nennt Halle Berry „oberflächlich“. Der von „USA Today“ fand vorher, dass Berry „nicht überzeugend schnurrt“. [4. Absatz]

Leute, es geht nicht um „King Lear“, sondern um einen Film, in dem eine Frau im Katzenkostüm steckt. Aber was für eine! Sie ist ein Darling mit großen dunklen Augen, die feucht schimmern können. Ihre Zähne sind makellos, vom Rest ganz zu schweigen. [5. Absatz]

Die Begeisterung für die Darstellerin lässt bei den Rezipienten (vielleicht besonders oder nur bei den weiblichen) an der Zurechnungsfähigkeit zweifeln, jedenfalls ist die Betonung des Sex-Appeals im ganzen Text hindurch (in Parenthesen), im fast jedem Absatz, nicht für jeden Rezipienten nachvollziehbar und wirkt lächerlich:

(3.48.) Im Film selbst entdecken wir neben Halle Berry, die unwahrscheinlich sexy ist, eine bizarre Geschichte über das Altern, über den Feminismus, die Frauenquote, die Schönheitsindustrie und Hollywood.

Zum Glück stellen die Rezipierenden fest, dass der Rezensent sich dessen bewusst ist (Kommentare in der wir-Form) und dass er dies zur Herausforderung und Provokation gezielt einsetzt und mit dem Aussehen sowie gewissen attraktiven Körperteilen der Hauptdarstellerin mit Absicht eine Kohärenzkette bildet:

(3.49.) *Dazu ein paar wirklich hübsche Einfälle, wie den, Halle Berry mit Leder-BH und Peitsche auszurüsten, oder sagten wir das schon?*

Ihr Hauptvergnügen an diesem Film, gestand Berry, habe darin bestanden, das sexy Outfit zu tragen. Unseres auch. Und los geht eine hirnrissige Trash-Orgie, in der sie Ganoven vermöbelt, einen kleinen Jungen von der Kirmesschaukel rettet, geschmeidig an Wänden hochklettert und mit dem Hinterteil wackelt.

*Doch wenn Catwoman am Schluss über den Dachgiebel ins Mondlicht davonschleicht, mit schaukelndem Hinterteil, dann hat man sich auf alle Fälle hübscher amüsiert als beim Gros der diesjährigen Sommer-Blockbuster. **Schnurrrrr!** [letzter Abs.]*

Die ganze Filmrezension ist von Ironie durchdrungen. Der Filmrezensent nimmt die Hollywood-Produktion auf die Schippe:

1. In Bezug auf den Regisseur:

(3.50.) *Woher nur die Wut? Einen Anhaltspunkt gibt die „Washington Post“. „Der Film wurde von einem gewissen Pitof gedreht“, der erstens Franzose ist, zweitens aus der Werbebranche kommt und drittens nur diesen einen Namen hat, nämlich Pitof. Wahrscheinlich raucht er Filterlose. [6. Absatz]*

Ein böartiges, rabenschwarzes Finale, wie es sich nur ein Gauloises rauchender französischer Einnamiger ausdenken kann. [letzter Abs.]

Die Nachahmung eines fiktiven Dialogs zwischen Filmproduzenten, in dem sich der amerikanische Widerwille gegen alles Französische zeigt, wird einmontiert, was einen besonderen komischen Effekt hervorruft:

(3.51.) *Vielleicht war sich das Studio auch plötzlich nicht mehr sicher: der Oscar-Liebling Halle Berry und Leder-BH? „Für so was Perverses brauchen wir einen Franzosen, Joe!“ „Wird gemacht, Boss.“ [Abs. 7]*

2. In Bezug auf die Frauengestalten in drei Generationen, die sämtliche gegenwärtigen Klischees über Frauen sehr gut widerspiegeln: Dem Zauber der jüngsten, die

(3.52.) *mit der üblichen Vorgeschichte zur feministischen Erweckung... der Sache (einer Schönheitscreme, die eine besondere Markentreue verlangt, sonst wenn man sie absetzt, erleidet man fürchterliche Entstellungen) durch Zufall auf die Spur kommt, von Killern des Konzerns gejagt*

[wird], in Säure [fällt], bewusstlos an einen Felsen angespült und von einer geheimnisvollen Katze wachgeküsst [wird],

scheint der Kritiker, wie bereits oben erwähnt, fast unkritisch verfallen zu sein:

(3.53.) So ist sie von Stunde an, noch ohne es richtig zu wissen, Catwoman, die im Bücherbord schläft, und, absolut hinreißend, auf dem Weg zur Arbeit auf der Straße Hunde anfaucht.

Textstrategisch ist es interessant, wie scheinbar unauffällig (in Parenthesen: *absolut hinreißend*) der Kritiker diese Bewunderung zum Ausdruck bringt.

Die älteste Frauengeneration wird durch eine ausgeglichene und weise *Katzenprofessorin* repräsentiert:

(3.54.) Die sieht dann genauso aus, wie sich Frauen zufriedene allein stehende ältere Frauen vorstellen, mit Brille in einer gemütlich-knuffigen Wohnung aus tiefen Sesseln, Büchern mit Goldschnitt, Tiffany-Lampen und jeder Menge Katzen.

Sie hat ihren Job verloren, weil sie in der „männlich dominierten akademischen Welt“ ausgebootet wurde. Mit anderen Worten: Sie ist die Feminismus-Großmutter Gloria Steinem, die ihrer Enkelin zuruft: „Schlag zurück, heirate nie und trage einen Leder-BH, mein Kind!“

Konfrontiert wird die Filmheldin allerdings nicht mit der alten Generation, sondern mit der mittleren, deren Repräsentantin von Sharon Stone dargestellt wird, *die früher mal das Gesicht des Beauty-Konzerns war und jetzt jenseits der 40 ist.*

(3.55.) Die Bitch der neunziger Jahre also trifft auf die nette Dunkle vom Dachfirst. Eine Auseinandersetzung zweier Frauengenerationen, bei der man besser nicht im Weg steht.

Es kommt zu *einem furiosen Katzenzweikampf*, in dem Stone (*weißblonde Tragödin*) der jüngeren Heldin unterliegt.

(3.56.) Stone, im Splitterregen aus Glas und Spiegeln, sieht Sprünge und Risse in ihrem Gesicht, sieht ihr Alter wie Dorian Gray, sieht ihre Zukunft mit diesem Alter, und sie weiß, dass sie die nicht will. Leserbrille und tiefe Sessel und Katzenbücher? Nie!

Auch wenn der *Spiegel*-Stil originell und spielerisch ist, wirkt diese Filmkritik noch origineller und einfallsreicher durch den Individualstil des Filmkritikers, in dem auch viele Modewörter (Anglizismen) wie *Flop*, *Hype*, *Trash-Orgie*⁵⁵ zu finden sind.

55 Anglizismen (Modewörter): *Flop* – Misserfolg, Reinflall, Pleite; *Hype* – Medienrummel; *Trash* – eng. Müll, Abfall, als Lehnwort der Postmoderne bezeichnet ein kulturelles Produkt mit geringem geistigen Anspruch.

Im Gegensatz zu der vorherigen Filmrezension zeichnet sich der Text *Ein hartnäckiger Kämpfer* (Vorspann: *Der Spielfilm „Milk“ porträtiert den ersten bekennenden Homosexuellen, der in den USA in ein politisches Amt gewählt wurde*. Von Klaus Wowerit, *Der Spiegel* 8/2009, 143) durch einen „schlichten Stil“ aus. Es ist anzumerken, dass der Autor kein Filmkritiker, sondern ein Politiker ist, und dass er sein persönliches Statement (Ich-Form) präsentiert. In dieser Filmrezension findet man kurze einfache Sätze und fast keine Expressivität, im Vergleich mit dem kreativen Stil der erfahrenen Journalisten wirkt diese Filmrezension fast „unbeholffen“. Den *Spiegel*-Lesern, die an mehr oder weniger brillante sprachstilistische Leistungen in den Kommentaren und Rezensionen gewöhnt sind, muss dieser Text zumindest ungewöhnlich (einfache Sätze, unbeholffene Phrasen in der Ich-Form: *ich meine...*) erscheinen:

(3.57.) *Ich bin kein Experte und kein Filmregisseur, ich führe sozusagen Regie nur in der Politik. Aber ich meine, dass dieser Film den Kinobesucher ausgesprochen gekonnt in die siebziger Jahre zurückversetzt* Manchmal hatte ich das Gefühl, er sei damals, vor 30 Jahren, gedreht worden, weil der Stil so absolut dokumentarisch ist. (*Der Spiegel* 8/2009, 143)

(3.58.) *Der Film erzählt auch, wie Harvey Milk als relativ unpolitischer Mensch anfing. Er hatte ein Fotogeschäft in San Francisco. Doch selbst in der vermeintlich fortschrittlichen Stadt der Flower-Power-Bewegung wurden Schwule offen diskriminiert – auch Milk.* (ebd.)

4. TEXTAUFBAU DER FILMREZENSIONEN: MAKROSTRUKTUR DER TEXTE

4.1. Einführende Bemerkungen

Im Folgenden wird auf die Makrostruktur der Texte eingegangen, auf die einerseits textlinguistisch und andererseits journalistisch (vgl. Schalkowski 2005) fokussiert werden kann.

Die Analyse von Filmrezensionen soll ermitteln, welche musterprägende Eigenschaften für Rezipienten in Texten dieser Art zu erkennen sind. Man sollte verfolgen, in welcher Weise komplexere Phänomene wie eine Textsorte von elementarerer Phänomenen wie Handlungstypen und Textfunktionen abhängen und in welchem Bezug sie zur sprachlichen Detailstruktur von Texten stehen (vgl. Thim-Mabrey 2001: 105). Nach Thim-Mabrey sind Gemeinsamkeiten nur auf einer globaleren Ebene nachweisbar, sonst ist es wegen der Vielgestaltigkeit der Texte schwierig, sie zu erfassen. Eine wichtige Rolle spielen das Bezugsobjekt (der jeweilige Film oder das Filmereignis) und der Autor der Filmrezension und sein Individualstil, der jedoch variabel sein kann. Die Filmrezensionen zeichnen sich durch einen besonderen Einfallsreichtum aus, der sich sprachstilistisch in der ständigen Suche nach neuen Metaphern und Vergleichen sowie anderen Stilkonfigurationen (sprachspielerischer Umgang mit Idiomen, syntaktische Figuren, expressiv-emotional wirkende wertende Adjektive usw.) demonstriert.

Bei der Analyse soll nach einem ebenenverknüpfenden Modell gesucht werden, um Verbindungen zwischen der Textfunktion, dem Textaufbau, den Inhalten und den Spezifika der sprachstilistischen Gestaltung der Filmkritiken zu ermitteln. In der hierarchisch aufgebauten Interpretation der Textsorte Filmrezension prägt die Textfunktion sämtliche Spezifika des Textaufbaus (Positionierung von

Textsegmenten mit bestimmten Teilfunktionen im Text, Spezifika von Inhalt und Sprache) (vgl. ebd.: 106).

Inhalt und Sprache werden durch die Wahl des Themenbereichs (ein Film) und das Medium bestimmt. Im Unterschied zur Filmwissenschaft – trotz gleicher Thematik – und zur Film-Berichterstattung oder –reportage über ein Filmfestival – trotz gleichen Mediums (Print- oder Onlinezeitung) – ist die Sprache stark durch den Inhalt geprägt: Für die Filmrezensionen gelten z.B. als „typische“ Sprachverwendung die Metaphorik und Idiomatik (vgl. Kap. 5).

Es gibt prototypische Filmrezensionen für durchschnittlich erfahrene Sprachteilhaber mit Freiräumen für Variationen und persönliche Gestaltung. Die Form der Filmrezensionen ist durch redaktionelle Eingriffe des jeweiligen Printmediums bestimmt: Man kann Unterschiede in der grafischen Gestaltung (Layout) der einzelnen Printmedien (*Der Spiegel*, *Focus*) feststellen, für die *Neuen Medien* gelten jedoch andere Prinzipien (vgl. Kap. 2.4.).

C. Thim-Mabrey (2001: 108f.) weist darauf hin, dass der Textaufbau von vornherein dadurch gekennzeichnet ist, dass es sich um eine Urteilsäußerung handelt, die darauf basiert, dass der Textproduzent eine Bewertung vorgenommen hat. Eine Bewertung schließt – außer einem bewertenden Subjekt (Filmrezensent) und einem Bewertungsgegenstand (der jeweilige Film) – verschiedene Vergleichsgrößen und Bewertungsaspekte und –maßstäbe ein.

Charakteristisch für die Filmkritik ist, dass sie sich an einer bestimmten Stelle in dem Printmedium befindet, der Verfasser kenntlich, der Bewertungsgegenstand für den Leser identifizierbar ist.

Der Zusammenhang zwischen den Text(teil)funktionen und bestimmten Textpositionen wie Überschrift (Titel, Schlagzeile), Prätext (Vorspann), erster (Ab)Satz (Einstieg), Textende (Pointierung), also die Textstellen und –segmente, die die größte Aufmerksamkeit des Rezipienten anziehen, ist deutlich markiert. In diesen Textsegmenten werden Informationen präsentiert, Bewertungen ausgesprochen, filmische Bilder beschrieben und gedeutet, aber auch Spannung erzeugt und Interesse erweckt, wodurch auch die Unterhaltung zustande kommt:

„Wie nun der Kritiker mit diesen Elementen aus Beschreibung, Beurteilung und Information umgeht, wie er sie mischt, verteilt, anordnet, ist seiner konstruktiven Phantasie überlassen. Dementsprechend bunt ist der Anblick, den die Rezensionen auf den Feuilletonseiten bieten, vielfältig, keinem feststehenden Schema folgend, jeder gelungene Text ist ein Meisterwerk.“ (Schalkowski 2005: 112).

Im Folgenden wird auf die einzelnen Textsegmente der Filmrezensionen im Sinne der Makrostruktur des Textes eingegangen. Die Makrostruktur des Textes umfasst die Architektonik einerseits und die innere Textkomposition (thematische Entfaltung und Stilverfahren) andererseits (vgl. Malá 2009a: 23ff.).

4.2. Überschriften (Titel, Schlagzeilen)

Die meisten Filmrezensionen in Printmedien erscheinen in den Ressorts/Rubriken „Kultur – Film“ (*Der Spiegel*), „Kultur – Kino“ (*Focus*) oder in den Feuilletons (*Die Zeit*, *Neue Zürcher Zeitung*). Bereits diese Stellen lenken die Lesererwartungen hinsichtlich der Funktion und des Inhalts in eine bestimmte Richtung. Nach Thim-Mabrey (2001: 111ff.) sind Überschriften zu verstehen als ein erster vom Verfasser gegebener Hinweis auf den Inhalt des Textes, eine Art „Metatext“, der den Intentionen des Verfassers entspricht. Sie signalisieren manchmal eine bewertende Funktion, in wenigeren Fällen weisen die Titel eine beschreibende oder identifizierende Funktion auf.

Von den oben angeführten Funktionen der Überschriften lässt sich eine inhaltliche Typologie der Überschriften ableiten⁵⁶:

1. Verbalisierung des Themas/der Themen:

Diese Überschriften beziehen sich auf das Thema oder den Inhalt des rezensierten Filmes:

(4.1.) **Die Liebe eines Altgeborenen.** *Jahrzehntelang wollte Hollywood F. Scott Fitzgeralds Erzählung „Der seltsame Fall des Benjamin Button“ verfilmen – die Geschichte eines Mannes, der als Greis zur Welt kommt und immer jünger wird. Nun hat es Regisseur David Fincher mit Brad Pitt geschafft – bewegend und Oscar-würdig.* (*Der Spiegel* 4/2009, 120ff, von Lars-Olav Beier)

2. Charakterisierung des Kontextes, Zuordnung zum Filmgenre, z.B.:

(4.2.) **Melodram aus der Retorte.** *Endlich hat auch das deutsche Kino ein Klon-Baby vorzuzeigen: Rolf Schübels Problemfilm „Blueprint“ verirrt sich in der Biotechnologie.* (*Der Spiegel* 1/2004, 137, von Urs Jenny)

3. Bezug auf den/die Filmhelden, wobei bestimmte Assoziationen (oft mit antiken oder biblischen Helden) hervorgerufen werden. Diese Titel sind reich an (idiomatischer) Metaphorik und Symbolik, z.B:

(4.3.) **Odysseus in Ruinenfeldern.** *Mit dem Film „Der Pianist“ triumphierte Roman Polanski in Cannes. Nun kommt die ergreifende Überlebens-Story eines jüdischen Musikers in die Kinos.* (*Der Spiegel* 43/2002, 202, von Lars-Olav Beier)

56 Es wird jeweils auch der Vorspann mit dem Filmtitel angeführt, damit der Zusammenhang zwischen der Überschrift und dem besprochenen Film(Inhalt) deutlicher wird.

Der Held der Antike gilt hier als Sinnbild für einen polnischen Pianisten im besetzten Warschauer Ghetto, der Film schildert seine *Odyssee durch die sterbende Stadt* und seine *unendliche Einsamkeit* (ebd.).

(4.4.) **Sisyphos am Gefühlsberg.** *Popcorn-Movie flirtet mit griechischer Tragödie: In „Hancock“ stemmt Will Smith den Hollywood’schen Superhelden in eine neue Dimension* (Focus 27/2008, 56, von Harald Pauli)

(4.5.) **Der verlorene Sohn.** *Ein kleiner Familienunglücksfilm ist in Frankreich zur großen Überraschung der Saison geworden: „Keine Sorge, mir geht’s gut“.* (Der Spiegel 12/2007, 182, von Urs Jenny)

Die Filmhelden werden in der Überschrift durch bewertende Adjektive charakterisiert:

(4.6.) **Ein hartnäckiger Kämpfer.** *Der Spielfilm „Milk“ porträtiert den ersten bekennenden Homosexuellen, der in den USA in ein politisches Amt gewählt wurde.* Von Klaus Wowereit (a.a.O.)

oder metaphorisch bezeichnet:

(4.7.) **Entsicherte Handgranate.** *Vor über drei Jahrzehnten war Jacques Mesrine Frankreichs Staatsfeind Nummer eins – jetzt spielt Vincent Cassel den legendären Gangster.* (Der Spiegel 17/2009, 151, von Roman Leick)

Hier wurde zum Titel ein Zitat aus dem Fließtext (wie es in Filmrezensionen oft der Fall ist) ausgewählt: *„Mesrine ist eine entscherte Handgranate“, räumt auch Langmann ein.* (ebd.).

4. Bezug auf andere Filme der Filmkunst und -geschichte mit ähnlicher Thematik (Zitationen anderer Filmwerke), wo oft Modifikationen der Filmtitel vorkommen:

(4.8.) **Taxi zum Schafott.** *In dem Thriller „Collateral“ spielt Tom Cruise einen Auftragsmörder – und der Regisseur Michael Mann stilisiert Los Angeles zu einem Reich der Finsternis.* (Der Spiegel 39/2004, 170, von Lars-Olav Beier)

Es geht um eine Anspielung auf den französischen „film noir“ *Fahrstuhl zum Schafott* des Regisseurs Louis Malle (1958).

Es kommt auch zu Kombinationen von Filmhelden und ihren DarstellerInnen:

(4.9.) **Lolas zweiter Atem.** Die Schauspielerin Franka Potente schien fast abgemeldet. Nun rennt sie im Horrorfilm „Creep“ durch Londons U-Bahn – und will bald erstmals Regie führen. (Der Spiegel 10/2005, 186, von Lars-Olav Beier)

Die Schauspielerin Franka Potente wird wahrscheinlich schon für immer als Lola mit dem erfolgreichen deutschen Film des Regisseurs Tom Tykwer *Lola rennt* (1998) in Verbindung gebracht.

5. Bezug auf literarische und andere Kulturquellen, z.B.:

(4.10.) **Warten auf Worte.** Filmkritik: Jane Campions „Bright Star“ erzählt die Geschichte eines liebenden Dichters. (Der Spiegel 52/2009, 156, von Elke Schmitter).

Die Anspielung auf das absurde Drama *Warten auf Godot* des Dramatikers Samuel Beckett wird in Rezensionen öfters benutzt als Symbol eines vergeblichen Wartens. Auf die Anspielung auf Friedrich Nietzsche im Zusammenhang mit dem Titel des Filmes macht Urs Jenny aufmerksam:

(4.11.) **Blüten des Wahnsinns.** Filmkritik: Lars von Triers Psychodrama „Antichrist“. (Der Spiegel 37/2009, 151, von Urs Jenny)

Auf den Titel bezieht sich die Explikation im 3. Absatz des Textes mit expressiven Ausdrücken des Schmerzes⁵⁷:

(4.12.) ...ein Exerzitium des Schmerzes, streng und düster erzählt. Der Sturz der Eltern in Ohnmacht, Untröstlichkeit, Verzweiflung, ihr Kampf gegeneinander bis in die tiefsten Tiefen der Selbstzerfleischung... (ebd.).

Manchmal „hinkt“ jedoch die Überschrift dem Inhalt hinterher, es gibt keinen eindeutigen Zusammenhang, wie z.B. die Anspielung auf Brechts *Mutter Courage und ihre Kinder* im folgenden Beleg: Es hat weder mit dem Film noch mit dem Inhalt der Filmrezension zu tun:

(4.13.) **Mutter Mittelerte und ihre Kinder.** Effektiv adaptiert die Verfilmung von „Der Herr der Ringe“ das Kultwerk des modernen Märchens (Focus, 51/2001, 107–109, von Eckhard Vollmar)

57 Vgl. den expressiven Individualstil von Urs Jenny mit stilistischen Figuren der asyndetischen Aufzählung und Häufung im Kap. 3.6.3.

Es handelt sich um eine „lose“ Assoziation mit der Figur der Schönheitskönigin Arwen (Liv Tyler), die als *hübschestes Wesen in Mitteleuropa* gilt.

In Bezug auf die Überschriften ist der Meinung von C. Thim-Mabrey (2001: 112) zuzustimmen:

„Grundsätzlich ist davon auszugehen, dass Überschriften während des Lesens des Artikels zwei Interpretationen erfahren können; die erste vor der Lektüre des eigentlichen Textes und die zweite, nachdem man im Artikel schon ein Stück vorangekommen ist. Solange bei den Lesern durch eine Blickfangformulierung das Interesse geweckt und gelenkt wird und keine gravierenden Missverständnisse angelegt sind, muss es kein Mangel sein, wenn sich herausstellen sollte, dass die erste Interpretation dem Inhalt des Artikels nicht entspricht.“

Explizite Bewertungen kommen in den Überschriften seltener zum Ausdruck, da die Schlagzeilen primär zum Erwecken der Aufmerksamkeit dienen. Wenn so etwas vorkommt, zeugt es von einem ziemlich negativen Urteil des Filmkritikers hinsichtlich des Streifens, z.B.:

(4.14.) *Hohles Pathos*. In „*Matrix Revolutions*“ ... (vgl. Beispiel 3.36.)

Neben der inhaltlichen Typologie der Überschriften kann man auch eine stilistische Typologie aufstellen, wobei die Grenzen zwischen beiden fließend sind. Um die Aufmerksamkeit zu fesseln, setzen die Filmkritiker wirksame sprachstilistische Mittel ein. In syntaktischen Ellipsen, die auf Grund ihrer Kürze und Übersichtlichkeit als „Blickfang“ funktionieren, sind Metaphern (vgl. 4.15.: LIEBE IST KAMPF), Idiome, geflügelte Worte (Shakespeares *Das ist der Anfang vom Ende*), Sprichwörter und Gemeinplätze (4.18.) und syntaktische Stilfiguren wie Oxymoron (4.19.), Zeugma, Alliteration (4.20.) sowie verschiedenartige Wort- und phonetische Sprachspiele (4.20) zu finden (weiter im Kap. 5):

(4.15.) *Duelle im Bett*. „*Duplicity*“, eine Liebeskomödie unter Spionen mit Julia Roberts, persifliert die Paranoia in Großkonzernen. (Der Spiegel 18/2009, 151, von Martin Wolf)

(4.16.) *Der Anfang am Ende*. „*Probezeit*“. Spielfilm von Chris Menges. Großbritannien 1994. (Der Spiegel 17/1995, 218, Autor nicht angeführt)

In der Pointe der Filmrezensionen zum Film „*Probezeit*“ kehrt man zum Textanfang zurück:

(4.17.) *Die Annäherung kostet beide fast ihre ganze Kraft. ... Am Ende kennt jeder den anderen. Und das ist eigentlich erst der Anfang.*

(4.18.) **Strafe muss sein.** *Die Verfilmung des Bestseller-Romans „Der Vorleser“ hat eine erregte Debatte ausgelöst – über den Holocaust und „Nazi-Nippel“.* (Der Spiegel 9/2009, 145, von Martin Wolf)

(4.19.) **Der unschuldige Schwindler.** *Steven Spielberg, der Moralist, überrascht mit einer Gaunerkomödie – natürlich einer moralischen: „Catch Me If You Can“* (Der Spiegel 5/2003, 147, von Urs Jenny)

(4.20.) **Der Busen des Bösen.** *Aus einem Krimi von Ruth Rendell hat der Regisseur Claude Chabrol sein jüngstes Schauerstück gemacht: „Die Brautjungfer“ erzählt von Sex, Mord und Hörigkeit.* (Der Spiegel 53/2004, 134, von Wolfgang Höbel)

Bisher wurden die Überschriften in *Der Spiegel* und *Focus* behandelt. In der inhaltlichen sowie stilistischen Typologie lassen sich keine bedeutenden Unterschiede feststellen.

Was die Überschriften in Feuilletons der *Zeit* betrifft, wo es sich eher um Filmessays mit breiter gesellschaftlicher Problematik handelt, in denen düstere Bilder unserer euroatlantischen Zivilisation (*dunkle Helden, Glaubensschlacht*) umrissen werden, lässt sich beobachten, dass die Titel und Untertitel mehr Bezug auf die gesellschaftliche Situation und Realität nehmen:

(4.21.) **Amerikas Totenmaske.** *In Christopher Nolans Batman-Film „The Dark Knight“ ist der zerrissene Bösewicht Joker die zentrale Figur: Ein weiterer dunkler Held unserer Zeit.* (Die Zeit 34/ 2008, 43, von Jerome Charyn)

(4.22.) **Glaubensschlacht in Hollywood.** *Fantasy-Filme werden zu immer schärferen Waffe christlicher Fundamentalisten.* (Die Zeit 32/2008, 41, von Georg Seesslen)

(4.23.) **Lasst doch einfach alles raus!** *Einfach, trostlos und ohne Kreditkarte: Die Superhelden dieses Kinosommers wissen auch keinen Ausweg aus den Katastrophen unserer Welt. Aber sie lernen allmählich, mit ihnen zu leben.* (Die Zeit 29/2008, 39, von Sabine Horst)

Der Titel (4.23.) unterscheidet sich durch seine Emotionalität (Entladung des Ärgers) sowie grammatische Struktur (Ausrufesatz!) von den vorher angegebenen elliptischen nominalen Schlagzeilen. Auch er steht jedoch im Einklang mit dem Text, wie schon der Vorspann verrät: Es geht um Filme mit Comic-Helden, die allmählich *„das Image der B-Ware, des kulturell Minderwertigen ... im Zuge der Aufwertung popkultureller Phänomene abgestreift [haben].* (ebd.).

Alle acht Filminterviews, die im *Spiegel*-Jahrgang 2009 untersucht worden sind, werden mit markanten Zitaten der Interviewten betitelt, die auf die wichtigsten und emotionsreichsten Aussagen der Filmprominenten hinweisen, z.B.:

(4.24.) **„Jeder Film vergewaltigt“** *Der österreichische Regisseur Michael Haneke über seine Vorliebe für düstere Geschichten, die Verunsicherung seiner Zuschauer und sein neues Werk „Das weiße Band“* (Der Spiegel 43/2009, 112–114).

4.3. Vorspann: Informationen über Filmgenre, Regisseur, Darsteller

Wie bereits in vorherigen Kapiteln in den einzelnen Beispielen angeführt wurde, gibt es in *Der Spiegel*, in der *Zeit*, in *Focus* sowie in der *NZZ* einen bestimmten Zusammenhang zwischen der Überschrift und dem Vorspann: Allgemein lässt sich behaupten, dass die Schlagzeile als „Blickfang“ funktioniert und der Vorspann den jeweiligen Film identifiziert, indem der Filmtitel präsentiert wird und über Regisseur, Hauptdarsteller und einige Fakten bezüglich des Filmes informiert wird. Oft fasst der Vorspann den Inhalt des Filmes auf prägnante Weise zusammen. Es kann die folgende These aufgestellt werden: Je origineller, kreativer, verschlossener oder verrätseltes die Überschrift ist, desto klarer, durchsichtiger und informierender muss der Vorspann sein, z.B.:

(4.25.) **Wechselbad der Gefühle.** *Triebtäter in einem falschen Liebespiel: Angelina Jolie und Antonio Banderas begehen in „Original Sin“ die Ursünde* (Focus 27/2001, 84, von Anke Sternborg)

Im Vorspann bemühen sich die Filmrezensenten, neben den Grundformationen (Filmtitel, Namen der Filmschaffenden, Hauptthema des Filmes) auch attraktive Gegebenheiten mitzuteilen, die zur weiteren Lektüre animieren würden, wie es in der oben angeführten Rezension durch die Namen der Hauptprotagonisten sowie durch die kurze emotionsweckende Thematisierung (*Triebtäter, Liebespiel, Ursünde*) zum Ausdruck kommt.

Es sind einige Unterschiede zwischen dem Vorspann einzelner Presseorgane zu verzeichnen: Die *Focus*-Untertitel weisen öfters die folgende Struktur auf: Thema des Filmes (Genre), [Doppelpunkt], Namen des/der Protagonist(en) (Regisseur, Schauspieler) sowie Spezifika, durch die Bewertung des Filmes zu erkennen ist:

(4.26.) **Sisyphos am Gefühlsberg.** *Popcorn-Movie flirtet mit griechischer Tragödie: In „Hancock“ stemmt Will Smith den Hollywood’schen Superhelden in eine neue Dimension* (Focus 27/2008, 56, von Harald Pauli)

(4.27.) **Der indiskrete Charme der Staatssicherheit.**⁵⁸ *Ein Blick auf die DDR, wie er noch nie zu sehen war: der grandiose Stasi-Thriller „Das Leben der Anderen“* (Focus 12/2006, 72–74, von Harald Pauli)

58 Modifizierete Anspielung auf den Film von Luis Buñuel: *Das diskrete Charme der Bourgeoisie* (1972).

(4.28.) **Der nette Fascho von nebenan.** *Eine neue Comedy-Dimension: Mit der irrwitzigen Fake-Doku „Borat“ entlarvt Sacha Baron Cohen die USA als wahres Reich des Bösen* (Focus 44/2006, 72, von Harald Pauli)

Auch ohne [Doppelpunkt]:

(4.29.) **Der Geist des Weibes.** *Pedro Almodóvar gelingt in „Volver“ das rare Kunststück, eine moderne Frauenparabel mit einem Melodram zu verschmelzen* (Focus 31/2006, 50, von Harald Pauli)

Die Untertitel in *Der Spiegel* haben in den untersuchten 15 Jahren (1995–2010) eine interessante Entwicklung durchgemacht, die im Folgenden nur kurz umrissen werden kann: Von den kurz und bündig informierenden Untertiteln der Mitte der neunziger Jahre (4.30.) über stilistisch „anspruchsvollere, üppigere“, mit emotionalem Wortschatz ausgestattete Untertitel um die Jahrtausendwende (4.31.–4.33.) ist im Jahrgang 2009 wieder die Tendenz zu kurzen informierenden Untertiteln (4.34.) zu bemerken:

(4.30.) **Heiliger Strohsack.** *„Betty und ihre Schwestern“.* Spielfilm von Gillian Armstrong. USA 1994. (Der Spiegel 20/1995, 230, von Urs Jenny)

(4.31.) **Liebe und Tod.** *Als Kesse Blondine wurde die Schauspielerin Meg Ryan berühmt. Nun spielt sie in dem Erotikthriller „In the Cut“ eine verängstigte Intellektuelle.* (Der Spiegel 40/2004, 156, von Michael Sontheimer, Marianne Wellershof)

(4.32.) **Karneval der Triebe.** *In seinem neuen Film „Hautnah“ erforscht Regisseur Mike Nichols den Stand der Dinge im Kampf der Geschlechter – und lässt Julia Roberts brillieren.* (Der Spiegel 2/2005, 137, von Lars-Olav Beier)

(4.33.) **Citizen Hughes.** *Leonardo DiCaprio und Martin Scorsese porträtieren den geheimnisvollen US-Milliardär Howard Hughes: ein Leben für Filme, Flugzeuge und Frauen.* (Der Spiegel 3/2005, 126, von Urs Jenny)

(4.34.) **Das bunte Prinzip Hoffnung.** *Filmkritik: der grandiose Animationsfilm „Oben“ des amerikanischen Pixar-Künstlers Pete Docter* (Der Spiegel 38/2009, 165, von Lars-Olav Beier)

Die Film-Berichterstattungen über Filmfestivals und Filmpreis-Verleihungen informieren in ihren Untertiteln über mehrere Filme auf einmal, was sie in einer synthetischen Darstellung mit expressiven Ausdrucksmitteln (Alliteration, Kontraste) zu erledigen versuchen, z.B.:

(4.35.) **Glamour mit Trauerrand.** *Attacken, Abtreibung & Apokalypse: So viel gestorben wurde noch nie in Cannes – berührend und schockierend zugleich* (Focus 22/2007, 60–61, von Harald Pauli).

Die Aufzählung bezieht sich auf die Thematik der im Jahr 2007 auf dem Filmfestival in Cannes präsentierten und preisgekrönten Filme: *No Country for Old Men*, das rumänische Abtreibungsdrama *Vier Monate, drei Wochen und zwei Tage* und andere „triste“ Filme: den österreichischen *Import-Export* („*Leidensweg einer Ukrainerin*“) sowie den französischen *Schmetterling und Taucherglocke* („*leise und einfühlsame Rekonstruktion eines lebenden Toten*“) (ebd.).

Die Untertitel der Artikel über Filmevents des *Spiegel*-Jahrgangs 2009 sind neben den kurzen Informationen über Filme durch das Wort *Krise* und ähnliche negativ konnotierte Ausdrücke (*Rezession, krisengeplagt, Zukunftsängste, sich fürchten*) geprägt, die Verunsicherung wird durch rhetorische Fragen bekräftigt:

(4.36.) **Sorgenfalten trotz Botox.** *Diese Woche beginnen die 59. Internationalen Filmfestspiele in Berlin – mit einem Thriller über eine Bank, die sich als kriminelle Vereinigung erweist. Die Glamour-Branche muss sich der Krise stellen: Welche Folgen hat die Rezession für das Kino?* (Der Spiegel 6/2009, 142–144, von Lars-Olav Beier und Martin Wolf).

4.37.) **Bibbern in der Wagenburg.** *Vor dem 62. Festival von Cannes fragt sich die krisengeplagte Filmbranche: Wer braucht künftig noch die großen Festspiele? Die Antwort: vermutlich keiner. Denn das dort gefeierte Autorenkino hat seine Bedeutung komplett verloren.* (Der Spiegel 20/2009, 148–150, von Wolfgang Höbel)

(4.38.) **Die Ware Kino.** *Bei den 62. Filmfestspielen von Cannes machten sich Zukunftsängste breit. Die Branche fürchtet sich vor einem Einbruch des globalen Marktes.* (Der Spiegel 22/2009, 144–145, von Lars-Olav Beier)

4.4. Textkörper/Fließtext

4.4.1. Zusammenstellung des Textkörpers: Architektonik, themen- und verfahrensbedingte Ebene

Die äußere Struktur (Architektonik) der Filmrezensionen in der Textsammlung ist relativ einfach zu beschreiben: Die kürzeren (eine halbe bis eine Seite) sowie die umfangreicheren Texte (bis zu drei Seiten einschließlich Fotos)⁵⁹ sind in Absätze gegliedert.

59 Dies hängt mit dem Layout einzelner Print- oder Onlinemedien zusammen: Zwischen den

Die linguistische Beschreibung der inneren Komposition bereitet einige Probleme, und man stößt bei der Unterscheidung von Teilfunktionen auf gewisse Schwierigkeiten. Im Allgemeinen sind zu unterscheiden:

- identifizierende Teile: Namen (Regisseur, Schauspieler, Kameraleute) und Filmtitel
- beschreibende und deutende Teile: Bezug auf filmische Bilder
- bewertende Teile

Die Grenzen zwischen der Beschreibung und Bewertung sind nicht einfach zu ziehen, Beschreibung und Deutung können positive sowie negative Assoziationen hervorrufen.

C. Thim-Mabrey (2001: 116f) führt an, welche Funktionen für die markanten Textpositionen typisch sind. Als ersten Faktor nennt sie das hierarchische Verhältnis der Textteilfunktionen: Bewerten dominiert gegenüber dem Beschreiben, Beschreiben dominiert gegenüber dem Begründen (weil in der Nähe des Bewerrens); alle diese Funktionen dominieren gegenüber dem reinen Identifizieren.

Den zweiten Faktor stellt die sprachliche Realisierung dar, den dritten Faktor die Stelle, an der ein Satz im Text eingebettet ist, so wiegen z.B. die gegenstandsidentifizierenden Namen von Regisseuren, Filmen usw. bei erstmaliger Nennung im Text besonders stark. Als Blickfang werden sie deshalb oft am Textanfang (im ersten Textsegment) platziert, sehr oft sind sie mit wertenden Teilen verbunden, womit die Erwartungen der Leser in eine bestimmte Richtung (auf der Skala positiv – negativ) gelenkt werden können.

Es lassen sich drei markante Textpositionen in Bezug auf Textteilfunktionen hervorheben:

- erster Satz, der Informationen aller Art bringt;
- letzter Satz des ersten Abschnittes;
- Textende, wo man Bewerten, Hinweise auf Zukünftiges, Erwecken der Spannung, Neugier findet.

In den *Spiegel-* sowie *Focus*-Filmrezensionen übernimmt die Rolle des ersten Absatzes der Vorspann. Das Textende wird im Kapitel 4.4. ausführlicher behandelt.

Die sprachstilistischen Realisierungsmittel stiften die Textkohärenz, die den ganzen Text durchziehen kann (themenbedingte Ebene).

Das Hauptthema des Textes sowie die Nebenthemen werden jedoch nicht nur durch einzelne thematische Ketten, sondern auch durch verschiedene Verfahren der Themenentfaltung wie Berichten, Erzählen, Argumentieren realisiert (vgl. Malá 2009a: 27ff.).

einzelnen Spalten gibt es häufig auch Werbetexte, andere Artikel u.ä. Onlinemedien weisen die Struktur des „Hypertextes“ auf.

4.4.2. Einstieg

Wie die einzelnen Textsegmente im Fließtext hinsichtlich der Realisierung der Teilfunktionen, Kohärenzketten und Stilverfahren gestaltet werden, hängt von der Entscheidung des Textproduzenten ab. Der Textanfang scheint jedoch eine Ausnahmestelle zu spielen: „Lediglich ganz am Anfang, dort, wo allerdings eine wichtige Weiche gestellt wird, haben sich hinreichend scharf abgrenzbare Typen herausgebildet; vier solcher Einstiege haben sich in der Praxis bewährt.“ (Schalkowski 2005: 112).

E. Schalkowski (ebd.: 112ff.) identifiziert auf Grund seiner journalistischen Erfahrungen folgende Einstiege in die Filmrezensionen:

1. Der Einstieg mit einer Szene, einem Detail oder einem Zitat fesselt den Leser durch sinnliche Evidenz, Expressivität der filmischen (und sprachlich realisierten) Bilder, z.B.:

(4.39.) *Langsam dreht sich die Stripperin im Separée auf der Tanzfläche, spreizt die Beine, beugt sich vornüber und lässt ihren Kunden gierig glotzen. Immer mehr Geldscheine steckt er ihr zu, obwohl er schon lange alles gesehen hat. Doch er will ihren Namen wissen. Sie heiÙe Jane Jones, erwidert die Tänzerin. Da zückt er sein letztes Geld und wirft es ihr wütend entgegen – weil er zu wissen glaubt, dass es in dieser Umgebung keine Ehrlichkeit gibt. (Karneval der Triebe. In seinem neuen Film „Hautnah“... Der Spiegel 2/2005, 137, von Lars-Olav Beier)*

(4.40.) *Mit weit ausgebreiteten Armen läuft der Junge durch den Wald, vorbei an vermoosten Bäumen und plätschernden Bächen. Der achtjährige Bruno stellt sich vor, er könnte fliegen und seine Familie, die strengen Eltern und die zickige Schwester, unten zurücklassen. Da hält er inne und lässt seine Flügel sinken, so dass sie wieder zu Armen werden. Durch die hohen Gräser sieht er Stacheldraht. (Die andere Seite des Zauns. Der Spiegel 19/2009, 150, von Lars-Olav Beier)*

Der szenische Einstieg kommt in Filmrezensionen am öftesten vor⁶⁰, er bietet sich geradezu an, denn die Szenen aus Filmen und ihre bildliche Darstellung im Text ziehen die Aufmerksamkeit der Rezensenten am stärksten an, und es lässt sich erwarten, dass sie genauso anziehend auf die Rezipienten wirken, die auf diese Weise zum Weiterlesen animiert werden. Die filmischen Bilder werden beschrieben oder eher geschildert, da das Stilverfahren Schildern durch die Emotionalität geprägt ist. Der szenische Einstieg macht gleichzeitig auf die Protagonisten des Filmes aufmerksam (*die Tänzerin Jane Jones* – 4.39., *der achtjährige Bruno, die strengen Eltern* – 4.40.). Ein solcher Einstieg folgt meistens nach dem Vorspann, der stark informativ ist (Titel des Filmes, Herkunft, literarische Vorlage, Thema):

60 Szene-Einstieg kommt ebenso vor in: *Strafe muss sein* (Der Spiegel 9/2009, 145), *Blüten des Wahnsinns* (Der Spiegel 37/2009, 151) oder *Zweiter Versuch* (Der Spiegel 25/2004, 134): *Beschwingt spazieren die zwei durch das spätsommerliche Paris: der Amerikaner Jesse (Ethan Hawke) und die Französin Celine (Julie Delpy); und mit jedem Schritt kommen sie sich näher.*

(4.41.) *Nach einem Roman von John Boyne erzählt der britisch-amerikanische Film „Der Junge im gestreiften Pyjama“ vom Holocaust aus der Sicht eines Kindes. (ebd.)*

2. Der Einstieg mit dem Urteil „schüttelt den Leser mit dem Paukenschlag einer pointierten Stellungnahme durch. Um ihm Zeit zu geben, Atem zu holen, sollte der Rezensent mit Informationen zum Werk oder zum Autor fortfahren, weiter Beschreibung und die das Urteil untermauernde Argumentation einsetzen“ (Schalkowski 2005: 113), z.B.:

(4.42.) *Natürlich ist auf der Leinwand alles hübscher. Es scheint unmöglich zu sein, von stolzen Ausnahmen abgesehen, dem Kinopublikum die Welt zu zeigen, wie sie wirklich ist, selbst wenn man eine Geschichte so erzählen will, wie sie war. Das wurde hier versucht und ist auch beinahe gelungen. Die Unordnung wirkt zwar irgendwie adrett, der Müll riecht nach Eau de Cologne, und all die Säufer in den Pubs sehen aus wie perfekt geschminkte Schauspieler, die Tee aus Whiskygläsern trinken. Doch davon mal abgesehen, ist der Film „Edge of Love – Was von der Liebe bleibt“ ziemlich großes Kino über ein ziemlich verheerendes Leben. (**Im Tintenfass der Liebe**. Der Spiegel 30/2009, 131, von Elke Schmitter)*

Das Urteil wird hier durch Beschreibung der filmischen Bilder sowie Informationen zum Film untermauert.

Einen „schockierenden“ Einstieg weist auch eine Filmrezension auf, die sich auf einen Film bezieht, der großes Aufsehen erregte, wie z.B. der Film mit dem Helden *Borat*:

(4.43.) *Wenn die mehrheitlich muslimische Nation Kasachstan den Mann boykottiert, wenn Amerikas proisraelische Anti-Defamation League schwere Einwände erhebt und wenn das Europäische Zentrum für Antiziganismusforschung in Deutschland Strafanzeige stellt, dann hat Sacha Baron Cohen wohl alles richtig gemacht. Sein Film „**Borat**“ erregt vorab Aufsehen und Ärger. (**Der nette Fascho von nebenan**. Focus 44/2006, 72, von Harald Pauli) (steigende Aufzählung, Parallelismus)*

Der erste, syntaktisch parallel aufgebaute Absatz (*wenn-Sätze*) nimmt das Urteil vorweg, das im zweiten Absatz voll erklingt: „...*die Fake-Doku ... ist ohnehin eine Bombe.*“ (ebd.)

3. Der Einstieg mit einem Detail aus Werk und Leben des Autors mag typischer für Buchrezensionen sein, aber auch bei Filmkritiken lässt er sich ausfindig machen, besonders in Bezug auf die sog. „Autorenfilme“, wie die von den Coen-Brüdern:

(4.44.) *Im gegenwärtigen amerikanischen Kino sind sie die unbestrittenen Spezialisten für zwei Arten von Lebensverhinderungstaktiken: Für handlungsvertrottelte Männer einerseits, die so*

4. Textaufbau der Filmrezensionen: Makrostruktur der Texte

passiv sind, dass alles Schlechte von ihnen angezogen werden muss wie Fliegen von der Venusfalle. Und für die Spielformen eines raffinierten Schicksals andererseits, das immer dann ganz besonders heftig zuschlägt, wenn eine dieser unglaublich gehemmteten Loser-Figuren endlich einmal aus sich selbst herausgeht und etwas wagt. [1. Abs.]

Die Kosmologie von Ethan und Joel Coen besteht also eigentlich aus einem rabenschwarzen Paradox – Handeln und Nicht-Handeln führen beide in die Misere – ...[2. Abs.]

(Lieber böser als gar kein Gott. Die Coen-Brüder kehren mit „A Serious Man“ zu ihrer widerborstigen Lakonie zurück. (Neue Zürcher Zeitung. Internationale Ausgabe 16/2010, 21, von Alexandra Stäheli)

4. Der Einstieg mit einer Sentenz spannt mit einer pointierten Aussage den Bogen zwischen allgemein geistigen, geschichtlich-kulturellen, gesellschaftlichen Tendenzen und dem Kunstwerk. Falls die Sentenz eher beschreibender Art ist, geht sie zwanglos in die Beschreibung, falls sie analytischer Natur ist, in die Beurteilung des Werks über. (vgl. Schalkowski 2005: 114):

(4.45.) *Platt gesagt: Große Männer haben große Macken. Etwas pathetischer: **Wen die Götter vernichten wollen, den schlagen sie mit Wahnsinn.** (Citizen Hughes. Leonardo DiCaprio und Martin Scorsese porträtieren den geheimnisvollen US-Milliardär Howard Hughes. Der Spiegel 3/2005, 126, von Urs Jenny)*

Im oben angeführten Beispiel geht die Sentenz in die Beschreibung/Charakterisierung des Lebens des Haupthelden über:

(4.46.) *Falls es wahr ist, dass Howard Hughes, wie er später behauptete, schon als kleiner Junge beschloss, als Flieger, als Filmemacher und als Frauenheld der Größte und wenn möglich auch der reichste Mann der Welt zu werden, so hat er es auf diesem Weg ziemlich weit gebracht. [2. Abs., ebd.]*

Ein an Ironie reicher „philosophierender“ Einstieg mit rhetorischen Fragen ist für Filmrezensionen typisch, die auf ein Problem des Filmschaffens hinweisen wollen, z.B.:

(4.47.) *Man sollte nicht unbedingt vermuten, dass Regisseure von Superhelden-Filmen Morddrohungen bekommen. Worum soll es schon gehen? Ein paar Stunden spannender Zoff, spektakuläre Effekte, reichlich Popcorn dazu – wer wird sich darüber aufregen? [1. Abs.]*

Zack Snyder, der Regisseur von „Watchman“, weiß es besser. [2. Abs.]

(Über dem Gesetz. Der finstere Comic-Klassiker „Watchman“ galt als unverfilmbar. Jetzt will Regisseur Zack Snyder das Gegenteil beweisen. Der Spiegel 10/2009, 149, von Andreas Borcholte)

Es kommen auch Überlegungen hinsichtlich der gesellschaftlichen Situation vor sowie die Hervorhebung eines Phänomens anhand der Benennung von verschiedenen Details, die für eine Kultur/ein Land typisch sind, um anschließend auf die konkreten Informationen zum Film (entweder in demselben Textsegment oder im darauf folgenden) einzugehen, z.B.:

(4.48.) *Schulmädchen-Sex, so wissen unsere bunten Blätter seit langem, ist bei Japanern oder Koreanern besonders begehrt: Die adretten Schuluniformen mit den weißen Blüschchen und Kniestrümpfchen, heißt es, heizen schmutzige Männerphantasien an. Die Geschichte, die der Koreaner Kim Ki-Duk, 44, zu erzählen hat, beginnt mit zwei zärtlich verschworenen Schulmädchen: ... (Sühne auf dem Babystrich. „Samaria“, der neue Kraftakt des Koreaners Kim Ki-Duk, schildert Sex, Gewalt und Erlösungsphantasien. Der Spiegel 50/2004, 158, von Urs Jenny).*

(4.49.) *Seit in Amerika immer mehr Kinder ohne Vater aufwachsen, sprießen und gedeihen dort im Fernsehen Vorabendprogramme, in denen sich fast perfekte Daddies fach- und hausmännisch um den Nachwuchs kümmern. Und während das TV den Ersatzpapa frei Haus liefert, bietet Hollywood, nach dem Muster von „Mrs. Doubtfire“, „Feel-Good“-Filme für Scheidungsweisen auf. (Der Anfang am Ende. „Probezeit“. Spielfilm von Chris Menges. Großbritannien 1994 Der Spiegel 17/1995, 218, ohne Autorangabe)*

5. Der Held-Schauspieler-Einstieg fängt mit der Beschreibung des Filmhelden/der Filmheldin) an, oft in Verbindung mit einem Star (Julia Roberts – 4.50.) oder mit einer besonderen schauspielerischen Leistung (Charlize Theron in „Monster“ – 4.52.):

(4.50.) *Sie muss gar nicht viel tun, um die Falle zuschnappen zu lassen. Es reicht völlig, dass sie nur dasteht: eine Frau mit langen, braunen Haaren, hellem Kleid, tiefem Ausschnitt, in der Hand ein Cocktailglas und im Gesicht ein Ausdruck, der bei Männern Minderwertigkeitskomplexe auslöst oder Begehren oder beides. (Duelle im Bett. „Duplicity“, eine Liebeskomödie unter Spionen mit Julia Roberts, persifliert die Paranoia in Großkonzernen. (Der Spiegel 18/2009, 151, von Martin Wolf)*

Daniel Haas (*Unpretty Woman*, spiegel.online.de 30.April 2009) ist jedoch einer anderen Meinung, was Julia Roberts in diesem Film betrifft, und er bringt es im Einstieg folgendermaßen zum Ausdruck:

(4.51.) *So hat man Julia Roberts noch nicht gesehen: öd, stumpf, langweilig. Dabei soll sie in Tony Gilroys Spionage-Komödie „Duplicity“ eine verführerische Agentin darstellen. Der wirre Film lässt sie aber nicht. Und auch ihr Co-Star Clive Owen bleibt blass.*

Die unterschiedliche Beurteilung, die Subjektivität der Bewertung, in der sich die Vorliebe der Rezensenten manifestiert, gehört zu den Hauptmerkmalen der Filmrezensionen.

Nicht selten werden im Einstieg die Filmdarsteller zitiert, was ihre Erscheinung im Film noch bekräftigt (hier wird in den Einstieg noch eine Szene einkomponiert):

(4.52.) *Eine Stimme wie aus dem Jenseits: „Ich wollte immer ein Filmstar sein“, sagt eine Frau, gleich zu Beginn von „Monster“; und es klingt wie eine Drohung. Sie hockt allein am Rand einer Schnellstraße, Dreck im Gesicht und Verzweiflung im Blick; in der Hand hält sie einen Revolver. Es wäre nicht überraschend, wenn sie sich gleich erschießen würde. [1. Abs.]*

Die Frau mit der Waffe ist Charlize Theron, 28, die auch immer ein Filmstar werden wollte und die nun, dank der Rolle in „Monster“, endlich einer ist: [2. Abs.]

(Letzte Ausfahrt Florida. *Charlize Theron erspielte sich in dem Serienmörder-Film „Monster“ einen Oscar. Verdient hätten ihn die Maskenbildner – und die PR-Berater. (Der Spiegel 16/2004, 172, von Martin Wolf)*

Im darauf folgenden Text der Filmrezension steht die Schauspielerin Charlize Theron im Vordergrund, die den Mut hatte, „*sich einmal hemmungslos hässlich gezeigt zu haben*“ (ebd.). Sie verkörpert die kohärenzstiftende Rolle in der ganzen Rezension (vgl. auch Beleg 4.72.).

6. „Untypischer“ Einstieg

(4.53.) *Mit der Tuberkulose verhält es sich wie folgt: Der Patient klagt über Schwäche und Müdigkeit, er verliert an Gewicht und fiebert; Nachtschweiß und Husten gehören dazu. Im fortgeschrittenen Stadium hat der Erkrankte blutigen Auswurf. Die Tuberkulose, auch Schwindsucht genannt, ist bei armen Leuten besonders verbreitet, weil gute Ernährung und Hygiene das Immunsystem gegen die Infektion schützen. [1. Abs.]*

Der kleine Klumpen Blut, den Ben Whischaw als John Keats (...) in eine Porzellanschale hustet, gehört zu den wenigen ästhetischen Härten des neuen Films von Jane Campion „Bright Star“, in dem sie die Liebesgeschichte zwischen dem romantischen englischen Dichter Keats und seiner Verlobten (...) schildert. [2. Abs.]

(Warten auf Worte, *Der Spiegel 52/2009, 156, von Elke Schmitter)*

Dieser (nicht besonders gelungene) Beleg repräsentiert einen „untypischen“ Einstieg, den es in der Textsammlung nicht oft gibt. Es geht um eine fast medizinische Abhandlung über die bösartige Krankheit TBC. Der Zusammenhang ist erst aus dem 2. Absatz ersichtlich.

4.4.3. Textsegmente

Nachdem Überschriften, Untertitel (Vorspann) und Einstieg behandelt worden sind, kann man zu einzelnen Textsegmenten übergehen. In die Problematik der Textsegmente ist aber nicht einfach einzudringen, denn es kommt zur Vermischung der inneren Struktur des Textes (Textkohärenz) mit verschiedenen Textverfahren wie Berichten, Erzählen, Argumentieren, Zitieren. Auf die innere Textkohärenz wird detaillierter im Kapitel 5 eingegangen.

Im Folgenden wird zunächst an einigen Textbeispielen aufgezeigt, wie sich die Textkohärenz in den einzelnen Textsegmenten von den oben analysierten Textteilen (Titel und Vorspann) ableitet:

Textbeispiel 1: Filmrezension *Tief im Herzen des Feindes* (Der Spiegel 42/2007, 190, von Urs Jenny) (s. Anhang XI):

Die Überschrift signalisiert Emotionalität durch die Verwendung des Symbols der Gefühle „Herz“ (hauptsächlich als Symbol für *Liebe*) im Kontrast mit dem negativ konnotierten Lexem *Feind*. Mehr als diese Information ist dem Titel nicht zu entnehmen.

(4.54.) [Vorspann]: *Krieg, Terror, konspirativer Sex: Das Melodram „Gefahr und Begierde“ des US-Taiwaners Ang Lee erzählt von einer grausamer Liebe.*

Der Untertitel spezifiziert das Thema des Filmes durch die als Zeugma zusammengestellte Aufzählung (*Krieg* und *Terror* gehören zusammen, *Sex* nicht unbedingt), informiert über das Genre (*Melodram* bestätigt die Emotionalität), führt den Titel des Films und den Namen des Regisseurs an und ordnet den Streifen dem Kontext der Filmwelt zu.

(4.55.) [Einstieg: 1. Abs.]: *Ein Mann zum Träumen, so sanft und schön und scheu und berühmt wie in der westlichen Hälfte Johnny Depp – in Asien ist das Tony Leung, der Hongkong-Star mit dem seelenvollen Blick, der in rund 70 Filmen vielerei gespielt hat, Schwertkämpfer und Herzensbrecher, Dichter und Desperados.*

Im auf den Darsteller orientierten Einstieg (Typ 5 in 4.4.2.) wird Tony Leung stilistisch brillant vorgestellt: Mit den für den Individualstil von Urs Jenny typischen adjektivischen Epitheta, dem Nachtrag nach dem Gedankenstrich, in Kontrasten (Alliteration *Dichter* und *Desperados*). Der Film wird vorgestellt: *Ang Lees „Se Jie“ oder „Lust, Caution“, der in deutschen Kinos „Gefahr und Begierde“ heißt.* [1. Abs.].

Der 2. Absatz fängt mit der Wiederholung des Namens des Hauptdarstellers an:

(4.56.) **Tony Leung** lässt diesmal alles hinter sich, worauf seine Fans bisher vertrauen konnten. Der als stets untadelig eleganter Gentleman auftretender Herr Yi ... wird zwar, mit umflortem Blick, zu einem Liebessüchtigen, geradezu Liebeskranken. Aber zugleich ist er, im Shanghai der Jahre 1941/42, der kalte, unnahbare Chef-Folterer im Dienst des japanischen Besatzungsregimes. [2. Abs.]

Von Tony Leung und der von ihm verkörperten grausamen Filmgestalt (*Es errege ihn, wenn er sich bei seinem blutigen Handwerk seine Geliebte dazuphantasieren... Feuer und Eis*) wird zum Regisseur Ang Lee und seinen Filmen, die die Liebe thematisieren, übergegangen:

(4.57.) Auf dem Brockeback Montain in Ang Lees berühmten vorigen Film war die Liebe ein Augenblick, gelebt im Paradies. In „Gefahr und Begierde“ ist der geheime Ort, wo die Liebenden voneinander ihre Masken fallen lassen, eine Lust-Hölle, aus der es nur einen Ausgang gibt, den Tod. [3. Abs.]

Dieses Textsegment wird auf Kontrasten gebaut, die eine wichtige Textstrategie darstellen: *Feuer und Eis, Lust-Hölle, Liebe und Tod* (vgl. Kap. 5.2.).

In den zentralen Passagen der Filmrezension befindet sich die Nacherzählung des Filminhalts, die jedoch nicht linear erfolgt, sondern auf die Filmheldin fokussiert:

(4.58.) Erzählt wird nicht die Geschichte des lustvoll grausamen Herrn Yi, sondern die einer Studentin ohne Familie namens Wang Jiazhi, die sich aber Herrn Yi gegenüber als verheiratete Frau Mak ausgibt: So ist ihre Bekanntschaft vom ersten Blick an ein Falschspiel. Ob zuerst er in ihren Bann gerät und dann sie in seinen oder doch umgekehrt – davon handelt die Erzählung der in ihrer Heimat hochgeschätzten Autorin Eileen Chang ..., die den Film inspiriert hat. [4. Abs.]

Das Nacherzählen des Inhalts wird mit anderen Hinweisen zum Film (Schaffensweise von Ang Lee) kombiniert:

(4.59.) Ang Lee beginnt mit dem hochgespannten letzten Akt des Dramas und bricht vor dem Höhepunkt ab, um in einer weit ausholenden Rückblende auszumalen, wie im Jahr 1938 in Hongkong die einsame, scheue Wang in einer Studententheatergruppe Anschluss und Geborgenheit, ja Lebensinhalt findet. So ist sie auch begeistert dabei, als die patriotische Laienspielschar sich zu einer terroristischen Vereinigung mausert. In aller Naivität plant man einen Mordanschlag auf Yi, der in der britischen Kolonie Hongkong die Kollaborationsregierung des japanisch besetzten Südchina repräsentiert. [5. Abs.]

Die zentralen Textsegmente werden durch kohärenzstiftende metaphorische Phraseologie (Quellenbereiche „Jagd“, „Fischfang“ und „Körperteile“) zusammengehalten:

(4.60.) *Wang soll, herausgeputzt als gelangweilte Ehefrau eines Geschäftsmanns, den schönen Lockvogel spielen, der den scheuen, stets von Leibwächtern gedeckten Yi in eine Falle lotst.*
[5. Abs.]

(4.61.) *...und dem bösen Herrn Yi wird bei alledem kein Haar gekrümmt.* [7. Abs.]

(4.62.) *Drei Jahre später, in Shanghai, lässt sich Wang alias Frau Mak, ..., ein zweites Mal... als Köder zuspieren. Diesmal beißt die gefürchtete Bestie an: Wang, die Schauspielerin als Falschspielerin auf Leben und Tod, entdeckt eine Art Liebe, die den Selbstverrat bis zur Selbstausslöschung treibt, sie bohrt sich dem Feind tief ins Herz hinein und erliegt ihm dann doch.*[8. Abs.]

Typisch für den inneren Text sind nicht nur Passagen mit Informationen über den Regisseur und seine Filme, sondern auch über die Literaturvorlage und ihre Autorin (vgl. Abs. 4, 11, 12) sowie die Schauspieler, die Deutungen und gleichzeitig Beurteilungen enthalten, z.B.:

(4.63.) *Was Ang Lee in diesem ersten Teil in Hongkong kühl und genau erzählt, handelt vom Fiasko der besten Absichten, vom Verlust der Unschuld und der Entdeckung des Bösen, von Selbstkorrumpierung und Selbstverrat – ...* [7. Abs.]

Die Bewertung dominiert in den letzten Absätzen (vgl. Kap. 4.4.5.).

Textbeispiel 2: Filmrezension mit dem Titel *Ein Kopf und sein Körper*. (Der Spiegel 10/2005, 148, von Urs Jenny) (s. Anhang XIII):

(4.64.) [Vorspann] *Ein Spanier erhielt den Oscar für den besten fremdsprachigen Film: Alejandro Amenábar „Das Meer in mir“ ist eines der bewegendsten Kinoerlebnisse der Saison.*

Der Vorspann ist reich an Informationen und enthält zugleich eine positive Bewertung.

Die Filmrezension beginnt mit der Lebensgeschichte des Filmhelden (ein authentischer Fall):

(4.65.) *Unbeirrbar ist Ramón Sampedro von Beginn an bestimmt von dem Wunsch, sich den Tod zu geben, und am Ende wird es ihm gelungen sein: So viel hat wohl jeder schon über diese Geschichte gehört, wenn er sich für den Film „Das Meer in mir“ interessiert.* [1. Abs.]

Die bewegende Geschichte durchzieht auch die folgenden Absätze 2 und 3.

Im 4. Absatz wendet der Filmrezensent die Aufmerksamkeit dem Regisseur zu, jedoch nur in Bezug auf die Beurteilung des besprochenen Films (4.65.), im 6. Absatz wird der Regisseur im Kontext seines Schaffens vorgestellt (4.66.):

(4.66.) *Der Filmemacher Alejandro Amenábar (verantwortlich für Buch, Regie, Schnitt und Musik) ist mit allem Respekt den Umständen treu geblieben. Und doch hat er auf magische Weise – weil er am Geist und nicht an den Fußnoten des Faktischen festhielt – dieses Unglücksleben in ein bewegend großes lyrisches Melodram verwandelt.*

(4.67.) *Der 1972 in Chile geborene Regisseur Amenábar ist früh ins Scheinwerferlicht Hollywoods geraten (typische Film-Metapher): Die Rechte an seinem zweiten Film „Öffne deine Augen“ hat Tom Cruise gekauft, um daraus ein amerikanisch gestyltes Remake (mit dem Titel „Vanilla Sky“) zu machen, und gleichzeitig hat Cruise dafür gesorgt, dass Amenábar seinen dritten Film „The Others“ auf Englisch mit Nicole Kidman als Star drehen konnte. Beides waren – mal futuristisch, mal nostalgisch aufgezaunt – Lebensentwurfsfabeln, die ins Totenreich hinübergespenterten, und sie hätten ihrem Erfinder wohl eine amerikanische Zukunft im Geisterreich zwischen „Horror“ und „Fantasy“ öffnen können. Das aber scheint ihn (bislang) nicht interessiert zu haben.*

Doch ist diese Filmrezension eigentlich eine Hommage an den Schauspieler Javier Bardem, der den querschnittgelähmten Sampedro spielt, einen Helden, der für ein menschenwürdiges Sterben kämpft:

(4.68.) *Dass Javier Bardem, 36, der größte spanische Schauspieler seiner Generation ist, braucht längst keinen Beweis mehr. Männlichkeit, strotzende Vitalität und Charme machen ihn zum geborenen Siegertyp aller Klassen. Doch Neugier und Leidenschaft treiben ihn Mal um Mal zu riskanten Alleingängen der Selbstverleugung ... [5. Abs.]*

Das kohärenzstiftende Wort dieser Filmrezension ist *Menschenwürde*:

(4.69.) *... hat der Querschnittgelähmte im Namen der **Menschenwürde** vor mehreren Gerichten erfolglos um sein Recht auf Beistand zum selbstgewählten Tod gekämpft. [3. Abs.]*

(4.70.) *Der Begriff, mit dem Sampedro für seine Freiheit durch Sterbehilfe plädiert, heißt **Menschenwürde**, und das Erstaunlichste an Amenábars Film ist vielleicht, wie streng er diese Würde respektiert. [7. Abs.]*

Emotionalität, die mit dem Thema des Filmes in Verbindung steht, wird durch die Basisemotionen benennenden Ausdrücke hervorgerufen: *Angst und Verzweiflung, das Elend des täglichen Ausgeliefertseins* einerseits, *Nächstenliebe, Gnade, Liebe*

in „geradezu komödienhafter Rivalität“ der vier Frauen, die sich um ihn bemühen andererseits.

Obwohl die innere Textgestaltung der Filmrezensionen stark variieren kann, lässt sich zusammenfassend in Bezug auf die Textsegmentierung feststellen, dass die einzelnen Absätze identifizierend und informierend auf die Fakten über den jeweiligen Film, Regisseur, Autor der (literarischen) Vorlage eingehen, den Inhalt des Filmes nacherzählen, indem sie filmische Bilder beschreiben und deuten.

Das Beschreiben betrifft vor allem die Filmszenen. Es kann sich jedoch auch auf Filmfiguren und ihre Darsteller beziehen, wie in der Filmrezension *Letzte Ausfahrt Florida*. (Der Spiegel 16/2004, 172, von Martin Wolf):

(4.71.) [Vorspann] *Charlize Theron erspielte sich in dem Serienmörder-Film „Monster“ einen Oscar. Verdient hätten ihn die Maskenbildner – und die PR-Berater.*

(4.72.) *Für „Monster“ ... rasierte sich Theron die Augenbrauen ab, färbte die Haare gelb und trug eine fleckige Zahnprothese. Sie ließ sich so lange vom Maskenbildner malträtieren, bis ihre Alabasterhaut aussah wie grobe Leberwurst; sie futterte sich ein paar Kilo Übergewicht an und bewegte sich vor der Kamera wie ein Cowboy, dem gerade ein Pferd geklaut wurde. [3. Abs.]*

Die Beschreibung des Hässlich-Werden-Prozesses, dieser Mut „*sich einmal hemmungslos hässlich gezeigt zu haben*“ der Schauspielerin Charlize Theron, soll für die Rezipienten angesichts des schönheits- und schlankheitsbesessenen Amerikas als Schock wirken, was mit Details, originellen Vergleichen (*Alabasterhaut wie Leberwurst, wie ein Cowboy...*) und exklusiven fremdsprachigen Kraftausdrücken (*malträtieren*) sowie mit Umgangssprache (*sich ein paar Kilo ... anfuttern*) erreicht wird.

Die beschriebene Verwandlung wird im darauf folgenden Absatz erklärt:

(4.73.) *Theron verwandelte sich auf diese Weise in Aileen Wuornos – jene Prostituierte und Serienmörderin, deren finstere Geschichte in den USA schon vor „Monster“ den Stoff lieferte...* [4. Abs.]

In jedem Textkörper konzipiert und kombiniert der Filmrezensent die Textsegmente nach der für ihn im Vordergrund stehenden Wichtigkeit, nach dem, was in dem jeweiligen Film die größte Aufmerksamkeit erweckt.

Wenn über den jeweiligen Film nicht viel auszusagen ist, greifen die Filmrezensenten oft zum Nacherzählen des Inhalts über mehrere Absätze hinweg. Das Stilverfahren des Erzählens wirkt in einer Filmkritik, die sich für anspruchsvoll hält, eher als Zeichen der Unbeholfenheit und wird in *Der Spiegel*, in *Focus* und anderen anspruchsvolleren Medien eher gemieden.

Die Bewertungen sind immer vorhanden, sie dominieren jedoch in abschließenden Textsegmenten (Pointierung, Spannung erwecken), worauf im Kapitel 4.4.5. eingegangen wird.

4.4.4. Zitate und Anspielungen

Die in Filmrezensionen häufig benutzten Zitate sind pragmatisch begründet und stehen im Dienste der Intertextualität im Sinne von referentieller Intertextualität (vgl. Fix et al. 2002: 215) sowie (Inter)Kulturalität. Direkt werden die Meinungen und besonders Urteile anderer Presseorgane in Bezug auf den jeweiligen Film zitiert, z.B.:

(4.74.) *Die Weigerung des Films, das Verhalten der beiden Täter zu erklären, spaltete schon in Cannes die Kritik: „Oberflächlich“ und „grob“, urteilte das Branchenblatt „Variety“; „eine der eindringlichsten Darstellungen von schulischer Gewalt“ sah die „Frankfurter Allgemeine.“ (Kalte Nähe: Gus Van Sants Film „Elephant“ zeigt einen Amoklauf an einer US-High School – und sorgt seit seinem Triumph in Cannes für Streit. Der Spiegel 15/2004, 169, von Lars-Olav Beier)*

Auf Zitaten aus der Presse beruht die Filmrezension *Dicker als Fondue* (Der Spiegel 40/2004, 158, von Lars-Olav Beier, Ruth Reichstein):

(4.75.) [Vorspann] *Bernd Eichingers Hitler-Film „Der Untergang“ ist in Deutschland ein großer Kassenerfolg und verkauft sich auch weltweit – doch er spaltet die ausländische Presse.*

Die oben genannte Filmrezension besteht fast ausschließlich aus den Reaktionen der Presse, in diesem Sinne handelt es sich eigentlich um keine Filmkritik. Das Zitat aus der französischen *Libération* bringt Ironie und schwarzen Humor angesichts des ernsten und heiklen Themas zum Ausdruck:

(4.76.) *Zweieinhalb Stunden mit einem Hitler zu verbringen, der in seinem Bunker weint, weil er den Krieg verloren hat, sei „an der Grenze des Erträglichen“ und bringe keine neuen Ansichten in diese Epoche.*

Als letzte wird eine israelische Zeitung zitiert, die sich positiv zum Film äußert:

(4.77.) *„Dieser Film zeigt in großartiger Art und Weise den Wahnsinn dieser Zeit.“*

Der Rezensent des Filmes *Catwoman* Matthias Matussek (vgl. Kap. 3.5.3.) macht sich über die Reaktionen der Presse, die er zitiert, lustig:

(4.78.) *Lauter Katzenkritiker mit sehr hohen Ansprüchen. Der der Londoner „Times“ nennt Halle Berry „oberflächlich“. Der von „USA Today“ fand vorher, dass Berry „nicht überzeugend schnurrt“. Die „Financial Times“ urteilt: „Lächerlich“. (Zur Sache, Kätzchen, Der Spiegel 34/2004, 107)*

Bestandteile der Filmrezensionen bilden jedoch auch die sog. verkappten Zitate. Nach Marie-Helene Pérennec (2003: 207) herrscht ein Konsens darüber, dass die Bedeutung eines Textes nicht nur aus der Bedeutung seiner linguistischen Bestandteile hervorgeht, sondern dass auch andere Parameter wie der Entstehungskontext, die Intention des Autors, die Textsortenzugehörigkeit u.a.m. zu berücksichtigen sind. Bei den verkappten Zitaten geht es um Zitate, die ohne explizite Markierung in den Text „eingeschmuggelt“ werden und dabei Gefahr laufen, nicht erkannt zu werden. Man kann jedoch die Frage stellen, ob ein Autor die intertextuellen Bezüge intendiert hat und ob er will, dass der Leser den oder die Referenztexte bei der Deutung seines Textes mitberücksichtigt. Das Wahrnehmen der verkappten Zitate oder Anspielungen (Allusionen) sei individuell und steht im Zusammenhang mit der (Aus)Bildung des Rezipienten, im gegebenen Falle mit seinem Interesse für die Kinematografie. Infolge der „überbordenden Intertextualität der Postmoderne“ sei es jedoch sehr schwierig, „verkappte Zitate“ zu erkennen, geschweige denn sie richtig zu interpretieren.

Die Zitate kommen oft am Anfang des Textes (in Überschriften) oder des Absatzes vor. Sie dienen nicht nur zur Selbstdarstellung des Autors, sondern vor allem zum Spiel mit dem Leser:

„Verkappte Zitate sind ein raffiniertes Mittel zwischen Autor und Leser eine soziale Wahlverwandschaft herzustellen, die freilich weniger gebildete Menschen ausschließt.“ (Pérennec 2003: 215)

In den untersuchten Filmrezensionen sind viele solche verkappte Zitate zu entdecken. Eines ist gleich in der Überschrift *Zur Sache, Kätzchen* zu finden. Es stellt die Modifikation des Ausspruchs *Zur Sache, Schätzchen* dar, der sich wiederum auf den gleichnamigen deutschen Film bezieht (vgl. Anm. 33, Kap. 2.4.2. und 3.6.3.). Im Text sind noch weitere verkappte Zitate (oder Allusionen im Sinne von Anspielungen) zu finden, z.B. in Bezug auf die Schauspielerin Sharon Stone:

(4.79.) *Die Bitch der neunziger Jahre also trifft auf die nette Dunkle vom Dachfirst. Eine Auseinandersetzung zweier Frauengenerationen, bei der man besser nicht im Weg steht. (ebd.)*

Warum Sharon Stone als *die Bitch der neunziger Jahre* bezeichnet wird, ergibt sich aus der Filmographie dieser Schauspielerin: Ihre berühmteste (und besonders für die Filmkritiker sowie das männliche Publikum unvergessliche) Rolle war die attraktive Sexmörderin im Erotikthriller *Basic Instinct* (1992).

Während die expliziten Zitate und Hinweise aus der Presse vor allem in Anfangssegmenten der Filmrezensionen erscheinen, kommen die Zitate der Filmschaffenden eher in den Abschluss-Textsegmenten vor als eine Art bestätigende und argumentationsfördernde Pointierung (vgl. Kap. 4.4.5.).

Es liegt auf der Hand, dass die Anspielungen auf andere Filme zu den häufigsten Allusionen gehören, z.B.:

(4.80.) *Haßgeschwellt begeben sich drei New Yorker Ladys in jenen Jahren, die bei Herren schamhaft „die besten“ genannt werden, auf den Kriegspfad.*

*Die Wechseljahre-Megären Annie, Elise und Brenda haben gar keine andere Wahl: Sie sind **Frauen am Rande des Nervenzusammenbruchs.**“ (Auf dem Kriegspfad. „Der Club der Teufelinnen“. Spielfilm von Hugh Wilson. USA 1996, Der Spiegel 50/1996, 228, von Susanne Weingarten)*

Hier geht es um die Anspielung auf die berühmte gleichnamige Filmkomödie des Spaniers Pedro Almodóvar (1988). Die Rache der verlassenen Frauen als zentrales Motiv dieser „*Rache-als-Slapstick-Saga*“ nimmt antike Ausmaße an, was die Filmrezensentin in den einleitenden sowie bewertenden Passagen mit antiken Heldinnen und Motiven aus der Antike in Verbindung setzt:

(4.81.) *Wer von Rache träumt, von richtiger, saftiger Rache, dem schweben nicht nur ein paar maßvolle Gehässigkeiten vor. [...] Endlich die Wut im Bauch ablassen, mit Leidenschaft ein Leiden schaffen, welches das eigene in den Schatten stellt. Endlich einmal **Elektra** sein! [1. Abs.] Bei Frauen jedenfalls scheint der Identifikationsbedarf mit den triumphalen Weibern ungeheuer. [...] Im Zuschauersessel werden sie ein paar Stunden lang selbst zu **Elektras**. [11. Abs.]*

Elektra ist jedoch nicht die einzige antike Anspielung in dieser Rezension: Die Filmheldinnen werden auf der antiken mythologischen Basis auch als *Wechseljahre-Megären*, *Furien* und *Leinwand-Medusen* bezeichnet, ihre jüngeren Konkurrentinnen als *Nymphchen mit Namen wie Shelly und Phoebe*, *taufrischem Sex-Appeal* und *IQs im zweitstelligem Bereich*. Im Gegensatz zu den antiken Benennungen stehen die modernen *Frauen am Rande des Nervenzusammenbruchs* und *amerkanische Hillus*⁶¹, (die keiner in Talkshows einlädt).

Von den zahlreichen Anspielungen auf andere Filme (und ihre „Helden“) sind z.B. noch die folgenden zu erwähnen:

(4.82.) *Der Umworbene* (Schauspieler Vincent Cassel – J.M.) zögerte zunächst und verwarf einen ersten Drehbuchentwurf, der ihm zu viel Heldenverehrung, zu viel **Bonnie und Clyde** enthielt. (**Entsicherte Handgranate**. Der Spiegel 17/2009, 151)

61 Anspielung auf die Ex-Ehefrau vom damaligen Bundeskanzler Gerhard Schröder, genannt Hillu.

(4.83.) *Unpretty Woman* (SPIEGEL ONLINE 30.April 2009, von Daniel Haas)

als Modifikation des Titels der berühmten romantischen Komödie *Pretty Woman* mit Julia Roberts, die in der neuen Spionage-Komödie *Duplicity* als Darstellerin sowie Filmheldin nicht gerade strahlt.

Ebenso häufig kommen Anspielungen auf literarische Quellen vor, z.B. die Anspielung auf Christa Wolfs Novelle *Kein Ort. Nirgends*:

(4.84.) *Kein Zufall, daß auch Ilarias Tochter Marta einer Urlaubsaffäre mit einem namenlosen Mann entspringt. Kein Vater nirgends.* „**Großmutter erzählt.** „Geh, wohin dein Herz dich trägt“. Spielfilm von Cristina Comencini.) (Der Spiegel 31/1996, 158, ohne Autorangabe)

Oder auf Dostojewskis Roman „Schuld und Sühne“:

(4.85.) *Und während der Autor Schlink sich mit gewundenen Traktaten über Schuld und Sühne durch die zweite Hälfte seines Romans retten kann, muss Regisseur Daldry dafür Bilder finden. (Strafe muss sein, Der Spiegel 9/2009, 145)*

Es wird aus Goethes „Faust“ modifizierend zitiert:

(4.86.) *Blaugrau ist alle Utopie.* „Code 64“, ein kühles Zukunftsmelodram des Briten Michael Winterbottom, passt bestens in die Zeit: als Kino-Variante der aktuellen deutschen Visaaffäre. (Der Spiegel 9/2005, 157, von Wolfgang Höbel)

Es wird auch auf religiöse (*der Heilige Gral*) und philosophische (*Übermensch*) Sachverhalte sowie historische Persönlichkeiten (*Robin Hood*), auf kulturelle Gegebenheiten, auf Märchen (*Hänsel und Gretel*), Sagen und Mythen angespielt, oft in verschiedensten Modifikationen, die sich aus den konkreten Situationen ergeben oder die auf Grund von gewissen Anhaltspunkten assoziiert werden können:

(4.87.) *Mit seiner neuesten Comic-Verfilmung macht sich Snyder, 43, nun besonders angreifbar, denn der ehemalige Werbefilmer hat sich an den Heiligen Gral der Szene gewagt. (Über dem Gesetz., Der Spiegel 10/2009, 149)*

(4.88.) *Wer den heiligen Gral der Kosmetik ergattert, ist einem letztlich ebenso egal wie das Gelingen dieser Romanze, die nie wirklich ist. Unpretty Woman* (SPIEGEL ONLINE 30.April 2009, von Daniel Haas)

(4.89.) *Mesrine ging in die französische Kriminalgeschichte ein als eine Art moderner Robin Hood, obwohl er nie etwas von seinen Beutezügen an die Armen verteilt hatte. (Entsicherte Handgranate. Der Spiegel 17/2009, 151)*

4. Textaufbau der Filmrezensionen: Makrostruktur der Texte

(4.90.) *Im Film wie im Leben reagiert das Trio immer gereizter; die coolen jungen Leute, anfangs voller Spott über den Aberglauben der Hinterwälder, mutieren fernab der vertrauten Großstadt zu **Hänsel und Gretel des MTV-Zeitalters**: keine Ahnung, wo's langgeht, aber Hauptsache, die Kamera läuft.*(**Der Ritt der heißen Hexe**. Amerika im Gruselfieber: Der Billig-Horrorfilm „The Blair Witch Projekt“ lockt mit verwackelten Bildern und einer cleveren Story Millionenpublikum in die Kinos. Der Überraschungscoup schockiert die etablierte Konkurrenz in Hollywood. (Der Spiegel 33/1999, 190–192, von Martin Wolf)

(4.91.) *Der Fünfziger-Jahre-Geist des Ortes steckt die frustrierten Neubürger aus New York an: Joanna fängt freiwillig an zu backen und zu putzen, wohlwollend beobachtet von der **Über-Hausfrau Claire** (Glenn Close)... **In Harmonie ertränkt** (Der Spiegel 28/2004, 120, von Martin Wolf) (s. Anhang XVII)*

Die Anspielung auf Nietzsches „Übermensch“ in der Rezension des Filmes *Die Frauen von Stepford* erfolgt auf Grund der Tatsache, dass diese Filmgestalt eigentlich diejenige ist, die als Genetikerin und Programmiererin die „Drähte zieht“ und sich die „heile Welt“ von Stepford ausgedacht hat.⁶²

4.4.5. Textabschluss/ Pointierung

Der Textabschluss dient in erster Linie der Bewertung des Filmes zwischen den Polen positiv und negativ. Die Skala zwischen einer positiven und/oder negativen Beurteilung ist jedoch relativ breit und kann verschiedenartig sprachstilistisch realisiert werden, wobei noch viele andere Aspekte zum Vorschein kommen.

Am seltensten begegnet man einer explizit ausgedrückten positiven oder negativen Beurteilung. Positives wird darüber hinaus noch durch eine absichtliche Kontrastierung eher relativiert:

(4.92.) *Diese „political education“ wünscht Redford auch der heutigen US-Jugend. Deshalb hat er dieser Generation in deutlichen Worten eine Botschaft in seinen Film gepackt: Nutzt eure Talente, seid nicht gleichgültig, engagiert euch.
„Von Löwen und Lämmern“ ist ein Lehrfilm – im Guten wie im Schlechten.*(**Laut genug gebürllt**. Der Spiegel 44/2007, 193, von Lars/Olav Beier, Martin Wolf)

Positive Urteile werden auch durch die Gegenüberstellung von negativ sowie positiv konnotierten Wörtern und Wendungen und in emotionsausdrückenden Stillkonfigurationen zum Ausdruck gebracht:

62 Im Unterschied zu der literarischen Vorlage von Ira Levin und zu der ersten Verfilmung aus den 70er Jahren, beides ein Horror, wo die Männer die Frauen als Roboter programmieren, ist die Verfilmung aus dem Jahre 2004 eine Komödie, in der eine Über-Frau alles regelt.

(4.93.) Moodysoons „Lilja 4-ever“ erzählt diese einfache, trostlose und kaum auffallende Geschichte so nah und innständig, zart und pathetisch, dass daraus die eine, einzige Geschichte wird, die für alle steht. Seine Musik schlägt einen Bogen von der Gruppe Rammstein bis zu Hildegard von Bingen, und seine Kamera hängt geradezu süchtig an seiner kindlichen Protagonistin Oksana Akinshina: Ihr Strahlen macht Liljas Reise in den goldenen Westen zu einer Passion, von der wir die Augen nicht verschließen können. (**Goldener Westen**, Der Spiegel 49/2003, von Urs Jenny)

Pointierung mit Idiom, Metapher und Kontrast, die Emotionalität hervorruhen, kann in der folgenden positiven Bewertung des Filmes festgestellt werden:

(4.94.) Mit der Geschichte vom „Meer in mir“ hat er auf ganz andere Art und Weise in der Realität Fuß gefasst und zugleich einen neuen Weg gefunden, mit seiner Kamera so schwerelos, wie er es liebt, über die Schattenlinie zwischen Leben und Tod hinweg zu fliegen: so frei wie Sampedro. (**Ein Kopf und sein Körper**. Der Spiegel 10/205, 148, von Urs Jenny)

Die eher negativen Beurteilungen nutzen sehr oft Ironie:

(4.95.) Und wenn die Stepford-Frauen nicht gestorben sind, dann putzen sie noch heute? Zum Filmende werden nach und nach all die wunderschönen bösen Wahrheiten der Geschichte – Männer sind Schweine, Frauen sind auch nicht besser, das würzt das Zusammenleben – kassiert und **in Harmonie ertränkt**. Was als grelle Farce begann, mündet in einem Appell ans Wahre und Gute. Diesen Drehbuch-Dreh muss sich irgendein männlicher Roboter ausgedacht haben. (**In Harmonie ertränkt**, Der Spiegel 28/2004, 120, von Martin Wolf)

Im oben angeführten Beispiel bestätigt sich ein weiteres textgestalterisches Prinzip der Filmrezensionen: Es wird ein Bogen zwischen dem Titel *In Harmonie ertränkt* und der Pointe, wo es zur Erklärung des Titels durch kontextuelle Einbettung kommt, gespannt.

Negative Bewertungen können direkt (*vom falschem Glanz geblendet*) oder indirekt (z.B. durch Details, die lächerlich wirken) ausgedrückt werden:

(4.96.) Am Ende feiert „Matrix Revolutions“ seinen Helden so ungebrochen als Erlöser und lässt ihn in derart strahlendem Licht erscheinen, dass man im Kino unwillkürlich die Augen schließt – aus Furcht, von so viel falschem Glanz geblendet zu werden. (**Hohles Pathos**, Der Spiegel 45/2003, von Lars-Olav Beier)

Oft wählen die Filmrezensenten eine überraschende und originelle Pointierung, die mit Humor und Witz (im folgenden Beispiel expressiv mit einer Interjektion) das abschließende Urteil hervorbringt:

4. Textaufbau der Filmrezensionen: Makrostruktur der Texte

(4.97.) *Ein bösesartiges, rabenschwarzes Finale, wie es sich nur ein Gauloises rauchender französischer Einnamiger ausdenken kann. Doch wenn Catwoman am Schluss über den Dachgiebel ins Mondlicht davonschleicht, mit schaukelndem Hinterteil, dann hat man sich auf alle Fälle hübscher amüsiert als beim Gros der diesjährigen Sommer-Blockbuster. Schnurrrr! (Zur Sache, Kätzchen, Der Spiegel 34/2004, 107)*

Eine eher negative Beurteilung kann man auch mit Hilfe einer Frage andeuten:

(4.98.) *Ihre Story ist sexy, der Rest lässt kalt. Was Gilroy mit Owen und Roberts wirklich im Schilde führte? Es bleibt ein Industriegeheimnis. (Unpretty Woman, SPIEGEL ONLINE 30.April 2009, von Daniel Haas)*

Wie bereits anhand von zahlreichen Beispielen belegt werden konnte, spielt die Metaphorik und Idiomatik in den Abschlusssegmenten eine wichtige Rolle, sie trägt wesentlich zur Pointierung bei:

(4.99.) *Campions Film setzt auf das Kino als Totalität: Bilder, Musik und Worte ergänzen und illustrieren sich. Im Ergebnis ist auch jene sardonische Ironie verschwunden, mit der Keats sich sein Elend als Underdog der literarischen Szene vom Leibe hielt. [...] Mit jener Entschiedenheit, die ihr Werk insgesamt auszeichnet, hat Campion alles auf eine Karte gesetzt: die Inszenierung von Innigkeit und Unschuld als geträumte Vergangenheit. (Warten auf Worte, Der Spiegel 52/2009, 156, von Elke Schmitter)*

Eine der wichtigsten Aufgaben und Textstrategien des Filmkritikers im Abschluss der Rezension ist die Spannung zu wecken, das zum Interesse für den jeweiligen Film führen kann. Dies wird erreicht durch Anspielungen, Metaphern, Zitate, gezielt gewählten expressiven und emotionalen Wortschatz:

(4.100.) *Selbst Trier erfindet sich als Erzählrahmen ein Märchen von drei Bettlern namens Trauer, Schmerz und Verzweiflung. [...] Dieser rätselvolle, von Untröstlichkeit schwere Film mit dem Nietzsche-Titel ist dem Gedanken des letzten großen Kino-Gottsuchers Andrej Tarkowski gewidmet, und er hat einen seltsam auferstehungs-süchtigen Epilog. Aber der sieht nicht aus, als würde Trier daran glauben. (Blüten des Wahnsinns, Der Spiegel 37/2009, 151, von Urs Jenny)*

Einen effektvollen Abschluss bilden ebenfalls Kontraste, wie z.B. die folgende kontrastive Metaphorik:

(4.101.) *... Diese Reise ist überaus vergnüglich und macht mehr als zwei Drittel des Films aus. Doch der emotionale **Höhepunkt** von „Oben“ ist da schon lange vorbei.*

Der ist erreicht, wenn der Held an seinem Tiefpunkt ist. (Das bunte Prinzip Hoffnung, Der Spiegel 38/2009, 165, von Lars-Olav Beier)

Während Szenen im letzten Absatz nicht so oft vorkommen, vgl. ein seltenes Beispiel:

(4.102.) *Dazu kam es allerdings nie. Stattdessen sieht man die verheulte, verrotzte, betrunkene Caitlin an den schwarzen Fäden herzumzupfen, mit denen ihre Stirn vernäht worden ist, nachdem sie besoffen vom Fahrrad fiel. Schön ist das nicht, aber dafür so nah an der Wahrheit, wie eine Kamera ihr kommen kann. (Im Tintenfass der Liebe, Der Spiegel 30/2009, 131, von Elke Schmitter),*

werden Zitate der Filmschaffenden zur Bekräftigung des Finales häufig eingesetzt. Am öftesten werden die Regisseure selbst zitiert:

(4.103.) *Für die chinesische Literatur sei, wenn es um die Liebe geht, das Erzählen eine Kunst des Andeutens, Verbergens, Verschweigens, sagt Lee: „But movies are another animal.“ Da leckt der Schäferhund sich die Lefzen. (Tief im Herzen des Feindes, Der Spiegel 42/2007, 190)*

Der in direkter Rede zitierte Regisseur Ang Lee hebt den Unterschied zwischen der Literatur und dem Film hervor: die Bedeutung des Bildlichen. Die Filmrezensenten zitieren oft die Regisseure in dem Abschlussabsatz, wie z.B. den Regisseur Zack Snyder im folgenden Beleg, doch sie behalten das letzte Wort für sich:

(4.104.) *„Wenn das hier schiefgeht und die Leute den Film hassen, habe ich meinen Bonus bei den Fans verspielt. Dann muss ich für den Rest meines Lebens romantische Komödien drehen.“ Jetzt will Regisseur Zack Snyder das Gegenteil beweisen. (Über dem Gesetz. Der finstere Comic-Klassiker „Watchmen“ galt als unverfilmbar. Der Spiegel 10/2009, 149, von Andreas Borcholte)*

Die Filmrezensenten nützen die Äußerungen der Filmschöpfer aus, besonders wenn sie als „Stars“ gelten, wie im Falle des amerikanischen Regisseurs M. Night Shyamalan (der Sohn indischer Einwanderer in den USA: *der wohl höchstdotierte Filmemacher der Traumfabrik*). Der Regisseur wird öfters im Text zitiert, so auch im Abschlussabsatz, der Filmrezensent hat jedoch mit seinem Kommentar das letzte Wort:

(4.105.) *„The Village“ erzählt von Menschen, die in den einfachsten Verrichtungen ihr Seelenheil finden. „Ich weiß nicht, ob das wirklich eine verlockende Utopie ist“, meint Shyamalan. „Aber auf jeden Fall ist Einfachheit ein Wert an sich. Ein Leben, das sich um elementare Dinge*

4. Textaufbau der Filmrezensionen: Makrostruktur der Texte

*dreht, hilft jedem, sich neu zu bestimmen.“ Vielleicht hilft es auch einem Erzähler, der insgeheim von elementaren Geschichten mit einfachem Ende träumt. (**Reich der Toten**, Der Spiegel 37/2004, 142, von Lars-Olav Beier)*

Prinzipiell gilt, dass im Finale sprachstilistische Mittel eingesetzt werden, die sich durch eine besondere Expressivität und Emotionalität auszeichnen.

5. INTRATEXTUELLE SPRACHSTILISTISCHE ANALYSE: MIKROSTRUKTUR DES TEXTES

5.1. Semantisierung von Textausdrücken

Im letzten, umfangreichsten Kapitel der vorliegenden Studie wird die sprachstilistische Ebene der Filmrezensionen behandelt.

Die „Sprache“ wird als dritte und letzte textsortenspezifische Dimension betrachtet (vgl. Thim-Mabrey 2001: 156ff.). Auf der ersten Ebene werden der Themenbereich und das Medium in Abhängigkeit von der Textfunktion betrachtet, die zweite Ebene ist durch den Aufbau und den Inhalt repräsentiert, von dem sich bereits die einzelnen sprachlichen Mittel auf der sprachstilistischen Ebene ableiten lassen.

Es ist jedoch der Meinung von Thim-Mabrey (ebd.) zuzustimmen, dass die einzelnen Ausdrucksmittel (Metaphern, bewertende Adjektive, Vergleiche, Tempusformen oder Modalisierungen) *per se* nicht signifikant sind, ausschlaggebend ist allein ihre Bedingtheit durch die Textdimensionen der ersten und zweiten Ebene, also ihr Zusammenhang mit dem Themenbereich, den Text(teil)funktionen, den Sprachhandlungen, dem Inhalt sowie Aufbau des jeweiligen Textes.

Im Zentrum der Aufmerksamkeit auf der sprachlichen Ebene können folgende Ausdrucksmittel stehen:

(a) Mittel zur Bezeichnung von Gegenständen und Sachverhalten in Bezug auf den Themenbereich Film sowie die Sprachhandlungen Identifizieren und Beschreiben, die die informative Funktion ausüben. Es handelt sich einerseits um Einzeldenotate in Inhaltsbereichen Filmtitel, Personen-, Orts- und Raumnamen, die als Eigennamen den jeweiligen Film repräsentieren:

Beispiel: Filmrezension *Reich der Toten* (Der Spiegel 37/2004, 142, von Lars-Olav Beier):

5. Intratextuelle sprachstilistische Analyse: Mikrostruktur des Textes

(5.1.) *Der Regisseur M. Night Shyamalan gilt als Meister subtiler Spannung – sein neuer Film „The Village“ umkreist das Geheimnis eines Dorfs.*

(5.2.) *Hollywood feierte Shyamalan wie einen Erlöser in der Ödnis des Fortsetzungskinos...*(ebd.)

Hollywood steht hier metonymisch für die US-amerikanische Filmproduktion.

(b) Andererseits geht es um bewertende Wörter und Fügungen zur Bezeichnung von Filmen, z.B. in Form von Fachwörtern in Bezug auf das jeweilige Genre:

(5.3.) *Der phänomenale Erfolg dieses Grenzgangs zwischen Diesseits und Jenseits ließ ein neues Sub-Genre entstehen: den veredelten **Zombie-Film**.* (ebd.)

Im oben angeführten Beleg begegnet man evaluativen Wörtern (*veredelt*) und metaphorischen Fügungen (*Zombie-Film*).

Aus dem obigen Beispiel lässt sich auch erschließen, wie fließend die Grenzen zwischen Mitteln zur Bezeichnung (a) und (b) Mittel(n) zum Ausdruck von Bewertungen (appellative Textfunktion: *der phänomenale Erfolg*) sind. Dabei spielen bewertende Wörter (Adjektive) und Metaphern mit bewertender Komponente eine bedeutende Rolle:

(5.4.) *Vielleicht ist es noch nie zuvor einem Film gelungen, den Zuschauern das Tempo, mit dem das Leben dahintrast und dabei viele unerfüllte Träume zurücklässt, so eindringlich spüren zu lassen: Das Leben ist kein langer, ruhiger Fluss. Das Leben ist ein schneller, wilder Strom. (**Das bunte Prinzip Hoffnung**, Der Spiegel 38/2009, 165, von Lars-Olav Beier)*

Thim-Mabrey (ebd.) führt des Weiteren die Mittel zur Bezeichnung eines Grades (Rangskala) wie Superlative, superlativische und elative Gradpartikel, Adverbien und Artikelwörter und Vergleiche (wie, nicht – sondern). Die Filmrezensenten verwenden jedoch nicht nur Vergleiche, sondern häufig auch Kontraste (vgl. 5.2.).

Eine bedeutende Position nehmen die Ausdrucksmittel der Expressivität und Emotionalität ein: Zum Ausdruck der Expressivität und Emotionalität dienen nicht nur bewertende Lexik und Metaphorik, sondern auch grammatische und syntaktische Mittel: Abweichungen vom regulären Satzbau wie Ellipse, Nachtrag, Prolepse, Aposiopese, expressive Frage- und Ausrufesätze, expressive Satzgliedstellung, Parenthesen, Parallelismus, Stilfiguren wie asyndetische Reihungen (Aufzählungen), Zeugma, Klimax, Oxymoron, Antithese, Chiasmus, Antimetabole.

Was die morphologischen Stilmittel betrifft, wird Präsens historicum anstelle Präteritums eingesetzt, als Wortbildungsmittel tragen originelle und kraftvolle Wortbildungskonstruktionen und dynamische und sprachökonomische Bindestrich-Komposita, Substantivierung von Adjektiven zur Expressivität bei.

Es ist jedoch zwischen der Expressivität und Diskursivität, die sich durch den diskursiven Stil auszeichnet (komprimierender Satz mit komplexen Attributen, logische Konnektoren: *jedoch*, adversative, konzessive, kausale Sätze, komprimierende Wortbildungen, Fachwortschatz, gehobener Wortschatz (Exklusivität, Bildungssprache), epistemische Modalität, Parenthesen), zu unterscheiden:

„Eigentümlichkeit für die Textsorte ist, dass sie von stilistisch eigentlich divergierenden Ausdrucksmitteln geprägt ist. Diskursivität und Expressivität bilden zwei gegensätzliche Darstellungsebenen, die sich ... dennoch ergänzen können. [...] Diskursivität erfordert eine Sprache der überindividuellen Distanz, in der die faktische Ich-Perspektive eines Emittenten bei Bedarf gekennzeichnet werden muss ([...] epistemische Modalisierung der Aussage). Expressivität in den sprachlichen Mitteln dagegen ist ein unverhülltes Bekenntnis zum persönlichen Erleben, zum subjektiven Beteiligtsein, zur Ich-Perspektive.“ (Thim-Mabrey 2001: 165)

Als Mittel zum Ausdruck der Ich-Perspektivität (Subjektivität der Bewertung) werden Pronomina und Nomina (*ich, man, wir, der Filmkritiker*), Gesprächspartikeln, Kommentare, metakommunikative Formeln, Modalwörter und Modalpartikeln, Partikeln der Graduierung eingesetzt, ebenfalls Ironie als starkes Signal einer gewissen kommunikativen Nonkonformität des Emittenten, die stets im Dienst einer negativ bewertenden Stellungnahme steht (vgl. ebd.: 166).

5.2. Semantische Äquivalenzbeziehungen

Sprachliche Formen sind durch das hierarchisch strukturierte Geflecht des konkreten Textes vielfältig bestimmt und abgestützt. Von den pragmatischen Kriterien (Medium, Textfunktion, Themenbereich) leiten sich die textkonstruierenden Einheiten und die sprachlichen Kohäsions- und Kohärenzmittel ab.⁶³

In Filmrezensionen versuchen die Emittenten (Filmjournalisten) filmische Bilder auf dem sprachlichen Wege auf solche Art und Weise zu beschreiben und zu deuten, damit die Rezipienten diese Bilder entschlüsseln und verstehen. Dies erfolgt sowohl auf der syntagmatischen als auch auf der paradigmatischen Ebene, deshalb muss der Rezipient syntagmatische sowie paradigmatische Vernetzungen im Text beachten, um Texteinheiten mit unklarer oder unbekannter Bedeutung zu semantisieren. In semantischer Hinsicht geht die Vernetzung über die Satz-

63 Die Kohärenz wird nach de Beaugrande/Dressler als Sinneszusammenhang eines Textes verstanden, seine inhaltlich-semantische Seite bzw. kognitive Strukturiertheit, die nicht unbedingt explizit ausgedrückt werden muss. Die Textkohärenz ist das Ergebnis kognitiver Prozesse der Textverwender (Text ergibt erst Sinn durch Interaktion von Textwissen und gespeichertem Weltwissen) (vgl. Fix et al. 2002: 215).

grenzen hinaus: So bilden Textausdrücke häufig mit anderen Ausdrücken des Textes eine Kohärenzkette (Isotopiekette), indem sie durch gemeinsame semantische Merkmale aufeinander beziehbar sind.

Es wird vorausgesetzt, dass jeder Rezipient (Vor)erfahrungen mit dem Phänomen Film hat, was als Ausgangspunkt für die semantische Analyse gelten kann. Auf dieser Grundlage kann er bei der Textlektüre feststellen, welche sprachlichen Mittel als Relationierungsmittel zu verstehen sind.

Als semantische Äquivalenzbeziehungen können im Text die Relationen des Gegensatzes, der Explikation und der Substitution ermittelt werden.

Der Grad der Äquivalenz kann unterschiedlich sein.⁶⁴

Bei den Gegensatzbeziehungen geht es um zwei Textausdrücke, wobei dem einen bestimmte Merkmale zukommen, dem anderen nicht. Die antonymischen Gegensatzbeziehungen kommen in Filmrezensionen sehr oft zur Geltung, sie stellen eines der wichtigsten semantischen Prinzipien dar:

(5.5.) *Er lässt uns höchstes Glück und tiefste Trauer empfinden. Wer von „Oben“ nicht zu Herzen gerührt wird, muss sich fragen, ob er eines hat.*

*Vielleicht ist es noch nie zuvor einem Film gelungen, den Zuschauern das Tempo, mit dem das Leben dahinrast und dabei viele unerfüllte Träume zurücklässt, so eindringlich spüren zu lassen: **Das Leben ist kein langer, ruhiger Fluss. Das Leben ist ein schneller, wilder Strom. (Das bunte Prinzip Hoffnung,** Der Spiegel 38/2009, 165, von Lars-Olav Beier)*

Die Kontrarität kann die Ironie stiften:

(5.6.) *Die Verfilmung des Bestseller-Romans „Der Vorleser“ hat eine erregte Debatte ausgelöst – über den Holocaust und „Nazi-Nippel“. (**Strafe muss sein,** Der Spiegel 9/2009, 145, von Martin Wolf)*

Dieser im Vorspann verwendete Kontrast wird im zweiten Absatz explikativ wiederaufgenommen:

(5.7.) *Die Frau ist Kate Winslet, der Film heißt „Der Vorleser“, und wie inzwischen jeder Kulturbeflissene weiß, geht es darin nicht nur um Sex und Literatur, sondern auch um den Holocaust. Das wiederum finden viele widerlich. „Um Himmels Willen“, ereiferte sich die Londoner „Sunday Times“ mit kritischem Blick auf Winslets Brüste, „dies sind Nazi-Nippel.“ (ebd.)*

64 Der Begriff der Äquivalenz geht auf Erhard Agricola zurück: Es geht um ein Verhältnis, in dem sich die mit zwei (oder mehr) Textausdrücken verbundene Referenzkonzepte im Hinblick auf gewisse Übereinstimmungen gegenseitig vertreten können. Neben Gegensatz, Explikation und Substitution sind noch zwei weitere Typen von Äquivalenzbeziehungen zu unterscheiden: Vergleich und Gradation (zit. in Thim-Mabrey 2001: 227ff.).

Die Kontrarität bildet auch die Grundlage des Wortspiels:

(5.8.) *Nicht Schusswechsel, sondern Wortwechsel, entscheiden das Schicksal der USA. Davon ist Redford überzeugt. (Laut genug gebrüllt, Der Spiegel 44/2007, 192f., von Lars/Olav Beier, Martin Wolf)*

Als Indikatoren für Gegensatzbeziehungen gelten auf der grammatischen Ebene u.a. Konjunktionen (*nicht nur, sondern auch*), Konjunkionaladverbien, Subjunktionen, Präpositionen und Adverbien.

Bei den Explikationsbeziehungen geht es um Erklärungen (,das ist'-Relation), Spezifizierungen (,genauer gesagt'-Relation), Zusammenfassungen, Paraphrasierungen (,mit anderen Worten', ,besser gesagt'-Relation).

„Grundsätzlich ist für einen Rezipienten eine Explikationsbeziehung dann gegeben, wenn er einen oder mehrere Textausdrücke [...] als entfaltende Erläuterung dessen versteht, was mit einem unmittelbar vorausgehenden, im Ausnahmefall auch direkt nachfolgenden Textausdruck [...] gemeint ist.“ (Thim-Mabrey 2001: 240).

Zu den Indizien gehören z.B. Konnektoren: *also, beispielsweise, etwa, das heißt, zum Beispiel*, Appositionen und Parenthesen, syntaktischer Parallelismus (Wiederholungen und Ellipsen), Doppelpunktstrukturen, also alles oft verwendete sprachstilistische Mittel der Filmrezensionen (vgl. Beleg 5.9.). Spezifizierungen und Zusammenfassungen haben als begriffliche Basis entweder Hypo-/Hyperonymie (Unter-/Überordnung) und Kohyponymie (Verhältnis von mindestens zwei gleichrangigen Unterbegriffen zu einem Oberbegriff) oder das Verhältnis der Paronymie (vgl. ebd.: 243f.).

(5.9.) *Literaturverfilmungen haben die unangenehme Eigenschaft, Schwächen der Vorlage gnadenlos bloßzulegen. So auch beim „Vorleser“. Im Roman ist Hanna Schmitz Teil einer abstrakten Versuchsanordnung; im Film ist sie Kate Winslet, der Superstar, also per se kein schlechter Mensch. Und während der Autor Schlink sich mit gewundenen Traktaten über Schuld und Sühne durch die zweite Hälfte seines Romans retten kann, muss Regisseur Daldry dafür Bilder finden. (Gegensatzbeziehung) Und was zeigt er? [Abs. 11]*

Er zeigt, wie der junge Michael mit zerknirschem Gesicht durch eine geschmackvoll ausgeleuchtete KZ-Gedenkstätte läuft. Und er zeigt immer wieder in Großaufnahme die Leidensmiene des erwachsenen Michael, verkörpert von Ralph Fiennes – eine besonders perfide Fehlbesetzung angesichts von Fiennes' Glanzleistung als KZ-Kommandant Amon Göth in Steven Spielbergs „Schindlers Liste“. [Abs. 12]

*Göth wird am Ende von „Schindlers Liste“ hingerichtet; den Nachgeborenen Michael Berg plagt – **Strafe muss sein** – eine lebenslange Sexualneurose. (Gegensatzbeziehung) Michaels Ehe ist gescheitert, erfährt der Zuschauer, und auch eine neue Damenbekanntschaft schickt er*

gleich nach der ersten Nacht wieder weg. (Explikationen) *Es reicht nur für ein Frühstücksei. Mit Hanna kann keine mithalten.* [Abs. 13] (**Strafe muss sein**, Der Spiegel 9/2009, 145, von Martin Wolf)

Im obigen Beleg kann man sowohl den Gegensatzbeziehungen als auch verschiedenen Typen von Explikationsbeziehungen begegnen (*so, also*, Parallelismus, Apposition, Parenthesen), von denen die wichtigste, *Strafe muss sein*, im Titel enthalten ist und den Sinneszusammenhang erklärt. Durch die Ironie, die noch durch das Detail (*Frühstücksei* als Herabsetzung der Wichtigkeit) bekräftigt wird, bringt der Filmrezensent seine negative Bewertung der Verfilmung des Bestsellers *Der Vorleser* zum Ausdruck.

Bei der Substitution handelt es sich um gegenseitige Vertretung: Ein referentieller Textausdruck wird im nachfolgenden Text wiederaufgenommen – pronominal oder durch ein Synonym, Umschreibung (Periphrase), Metapher u.a. Während Erklärungsbeziehungen satzintern sind, verlaufen die Substitutionsbeziehungen transphrastisch, durch den Text hindurch. Auf diese Beziehungen wird anhand von Metaphorik und Idiomatik in folgenden Kapiteln noch detaillierter fokussiert. Ein Beispiel zur Illustration aus einer kürzeren Filmrezension:

(5.10.) **Tanz zu dritt.** [Titel] *Die Verfilmung von Michael Cunninghams Roman „Ein Zuhause am Ende der Welt“ feiert die Liebe im Angesicht des Todes.* [Vorspann]
*In « Ein Zuhause am Ende der Welt » findet sich **eine bizzare Ménage a trois** zusammen.* [4. Abs.]
*Fesselnd beschreibt der Film das Schillern zwischen Freundschaft, Liebe und Begehren, das diese **Dreiecksbeziehung** kennzeichnet...*[5. Abs.] (Der Spiegel 50/2004, 158, von Lars-Olav Beier)

Im obigen Beispiel werden kontextuelle Synonyme (Metaphern der komplizierten Liebesbeziehungen: *Tanz zu dritt, eine bizzare Ménage a trois, diese Dreiecksbeziehung*) als kohärenzstiftende Stilmittel verwendet.

Die semantischen Äquivalenzbeziehungen schließen auch die Gradation (Steigerung) und den Vergleich ein, die als stilistische Figur Klimax/Antiklimax einen wichtigen Beitrag zur Expressivität leisten können:

(5.11.) **Selten** war ein Film so traurig wie „Ein Zuhause am Ende der Welt“; noch **viel seltener** hat ein Film das Klischee, Liebe könne stärker sein als der Tod, so sehr mit Leben gefüllt. (ebd.)

5.3. Semantische Felder

In Filmrezensionen kann man auch ganzen semantischen Feldern begegnen. Eine detaillierte Charakterisierung der semantischen Felder ist bei Thim-Mabrey (2001: 257) zu finden:

„Konstituiert sind die Felder im Themabereich der Textsorte durch den Textsortenframe, also übertextuell, so dass die Erfahrung des Rezipienten mit anderen Texten derselben Textsorte das Verstehen von Ausdrücken im Rahmen solcher Ausdrucksfelder ebenso fördert wie das Semantisieren von Wörtern, die einem bestimmten Ausdrucksfeld oder einem seiner Ausschnitte zugeordnet werden können.“

Zu betonen ist der sog. Textsortenframe, also das konzeptuelle (Welt)wissen, auf den sich die Formulierungen (Einzelwörter sowie variierende Formulierungen) beziehen, bzw. aus dem charakteristische Fügungen „geschöpft“ werden:

So beziehen sich im folgenden Textbeleg die Textausdrücke auf ein *großes Gesellschaftspanorama des Englands der dreißiger Jahre*, wie es im allgemeinen Bewusstsein (in Vorstellungen der Filmschaffenden, Filmkritiker sowie Rezipienten) gespeichert ist:

(5.12.) **Butler im Blick.** *Roberts Altmanns „Gosford Park“ ist großes Gesellschaftspanorama des England der dreißiger Jahre.* [Titel und Vorspann] (Der Spiegel 24/2002, 216, von Lars-Olav Beier)

Es gießt in Strömen, als die Countess of Trentham an einem düsteren Novembertag des Jahres 1932 zum Landsitz Gosford Park aufbricht, wo sie bei Verwandten ein Wochenende mit illustren Gästen, gutem Essen und angeregten Gesprächen verbringen will. [1.Abs.]

Zum Frame „höhere Gesellschaftskreise“ gehören *illustre Gäste, gutes Essen und angeregte Gespräche*. Die Alliteration in der Überschrift (*Butler im Blick*) erweist sich hier als kohärentes Stilmittel, denn im zweiten Absatz – nachdem im ersten Absatz eine Szene des Filmes beschrieben worden ist – heißt es weiter in der Beschreibung und Deutung eines filmischen Bildes:

(5.13.) *Doch die Kamera wendet sich von der Countess ab und nimmt stattdessen den Butler in den Blick, der an der Eingangstür steht. Weniger später erfasst die Kamera die Zofe, die so lange warten muss, bis ihre Herrin eingestiegen ist, und verweilt etwas länger auf der durchnässten jungen Frau.* [Abs. 2]

Damit signalisiert der Filmrezensent, dass nicht (nur) auf die noble Gesellschaft, sondern (und vor allem) auf die Dienerschaft (*Butler, Zofe, Diener, Dienstboten*) im Film des durch Nonkonformismus und Originalität bekannten Regisseurs Altman fokussiert wird.

Im darauf folgenden Absatz wird das Thema des Films eindringlich auf den Punkt gebracht, wobei die Dienerschaft durch eine metaphorische Periphrase wieder aufgenommen wird:

(5.14.) *Robert Altmans neuer Film „Gosford Park“ hat einen Blick und ein Herz für jene Menschen, die im Regen stehen und dabei zusehen müssen, wie die anderen trockenen Fußes durchs Leben gehen.* [Abs. 3]

In der Bewertung des Filmes sind weitere Ausdrücke zu diesem semantischen Feld zu finden:

(5.15.) *Das faszinierende, berührende und sehr vergnügliche Porträt einer **Klassengesellschaft** ist Altman bei seinem ersten in Großbritannien produzierten Film gelungen. Mit dem neugierigen und präzisen Blick eines Fremden beschreibt er Regeln und Rituale einer Welt, in der selbst die **Dienstboten** nicht alle an ein und demselben Tisch essen.*

*Die Kamera dagegen kennt keinen Standesdünkel: Sie überwindet spielend die **Klassenschranken**, wandelt elegant vom Gesinde zum Geschmeide und kann sich an beiden nicht satt sehen. Statt zu den **hohen Herrschaften** aufzublicken, macht sie im Zweifelsfall allerdings lieber vor dem **Butler** einen **Diener**.* [Abs. 3 u. 4]

Innerhalb dieses semantischen Feldes gibt es jedoch stets semantische Gegensatzbeziehungen, die sich in der Gegenüberstellung der Aristokraten und Diener demonstrieren:

(5.16.) *... und doch hat jede Figur, ob Lordschaft oder Zimmermädchen, ob Filmstar oder Haushälterin, ihre eigene Geschichte...* [Abs. 6]

...die Diener, die unfreiwillig ihre Herren belauschen... [Abs. 9]

In unserem kulturellen Wissen sind in Bezug auf die aristokratische Gesellschaft in England als Skripts schließlich auch *Jagdausflug* und sogar *Mord* gespeichert⁶⁵, worum es in dem rezensierten Film eigentlich geht:

(5.17.) *... erzählen sie von einem Mord nach einem Jagdausflug, anlässlich dessen die Gäste nach Gosford Park gekommen sind.* [Abs. 7]

65 Es sei an die literarische Tradition von Arthur Conan Doyle (Sherlock Holmes, *Der Hund von Baskerville*), Agatha Christie u.a. erinnert.

5.4. Ausdrucksmittel der Emotionalität

Bei der Betrachtung der Emotionalität, die in Filmrezensionen eine bedeutende Rolle spielt, denn Filme handeln von Emotionen, wird von der kognitiven Linguistik ausgegangen. Innerhalb des weit gefassten Rahmens der kognitiven Linguistik, die sich an Erkenntnis- und Denkprozessen orientiert, lässt sich gegenwärtig eine emotionale Wende beobachten: Die Untersuchung von Emotionen als für das menschliche Leben und Erleben grundlegende Phänomene gewinnt ständig an Bedeutung. Wie Monika Schwarz-Friesel (2007a: 4) betont, steuern die Emotionen maßgeblich unsere Denk- und Handlungsprozesse, determinieren die Interpretation und Evaluation von Mitmenschen und Situationen und nehmen Einfluss auf alle Bereiche unseres Lebens.

„Emotionen stellen permanent verankerte, interne Kenntniszustände im menschlichen Organismus dar, die repräsentationale und prozedurale Aspekte involvieren und die als Bewertungsinstanzen sowohl auf die eigene Ich-Befindlichkeit, als auch auf externe Befindlichkeiten im Gesamtkomplex menschlichen Lebens und Erlebens bezogen sind.“ (Schwarz-Friesel 2007b: 284)

Den Ausgangspunkt für die Definition, Konzeptualisierung und Klassifikation von Emotionen (lat. *emovere* bedeutet *herausbewegen*) bildet die Emotionspsychologie, die folgende Emotionen unterscheidet⁶⁶: Angst/Furcht, Ärger, Abneigung/Ekel, Verachtung, Freude, Glück, Trauer, Liebe/Verliebtsein/Zuneigung, Sex/Erregung, Überraschung, Peinlichkeit/Scham, Schuld, Mitleid, Dankbarkeit (vgl. Rost 2005: 4). Die Emotion gilt als Oberbegriff für gefühlshafte Prozesse. Es gibt Unterschiede sowie Wechselbeziehungen zwischen Emotion und Gefühl. Während das Gefühl subjektiv als ein körperlicher Zustand und Ausdruck zu empfinden ist (z. B. das Gefühl der Erregung und Entspannung), sind die Emotionen als die für andere wahrnehmbare Phänomene zu betrachten. Schwarz-Friesel (2007a: 55) charakterisiert Emotion als komplexes, mehrdimensionales Kenntnis- und Bewertungssystem, Gefühl als die subjektive, interne Erlebniskomponente einer Emotion: Emotionen sind mehrdimensionale, intern repräsentative und subjektiv erfahrbare Syndromkategorien, die sich vom Individuum ichbezogen introspektiv-geistig sowie körperlich registrieren lassen, deren Erfahrungswerte an eine positive oder negative Bewertung gekoppelt sind und die für andere in wahrnehmbaren Ausdrucksvarianten realisiert werden können. Um die Emotionen für andere wahrnehmbar zu machen, werden neben der Mimik (Gesichtsausdruck), Gestik (Körperhaltung, Bewegungen) und den stimmlichen Signalen vor

66 Bei einzelnen Psychologie-Forschern sind die Emotionen verschiedenartig klassifiziert, akzentuiert und abgestuft.

allein die sprachlichen Zeichen verwendet. Mit sprachlichen Zeichen drücken wir aus, wie wir uns fühlen, ob wir glücklich, böse, wütend, ängstlich oder empört sind. Wenn wir also über unsere Angst, Freude, Liebe, Sehnsucht, Verzweiflung, Scham, Ekel oder Wut sprechen, kodifizieren wir subjektiv und bewusst empfundene Gefühlszustände.

„Mittels der Sprache drücken wir unsere Gefühle durch spezifische Repräsentationen aus. Mit sprachlichen Äußerungen werden Emotionen ausgedrückt und benannt, geweckt, intensiviert sowie konstituiert“ (Schwarz-Friesel 2007b: 277). Die Linguistik ist an Benennungen, Beschreibungen, Ausdrucksformen sowie Weckungen der emotionalen Zustände interessiert, die oft untrennbar mit körperlichen Empfindungen verbunden sind und die direkt beispielsweise durch Interjektionen, Exklamativsätze oder Gefühlswörter realisiert werden können. Zu weiteren Möglichkeiten, wie man die Emotionen benennt und ausdrückt, gehören die Metaphern/Metonymien und die phraseologischen Verbindungen, vor allem die Somatismen, d.h. metaphorische/metonymische Idiome mit Körperteilen, Sinnes- oder inneren Organen, und Kinegramme, die die emotionale Gestik und Mimik sprachlich zum Ausdruck bringen (z.B. *ein langes Gesicht machen* für Enttäuschung).

In Bezug auf Bühlers Organon-Modell (Darstellungs- und Ausdrucksfunktion von Sprache) kann man zwischen den emotionsbezeichnenden/-benennenden Wörtern/Wendungen (*Es war die Liebe auf den ersten Blick*) und den emotionsausdrückenden Wörtern/Wendungen unterscheiden. Diese referieren nicht auf Emotionen, sondern vermitteln über ihre semantische Information primär emotionale Eindrücke und Einstellungen, fokussieren auf die expressive Ausdrucksfunktion und fungieren eher als Symptome denn als Symbole, vgl. die lautmalische Nachahmung des Katzenlautes *Schnurrrr!* als Ausdruck des Wohlgefühls in der Pointe der Filmrezension *Zur Sache, Kätzchen* (Belege 3.49., 4.97.).

Durch eine sprachliche Äußerung können die Emotionen auch herausgefordert werden (Appellfunktion der Sprache), dies ist bei der positiven oder negativen Bewertung in Filmkritiken der Fall, wie im Weiteren dargestellt wird.

Eine herausragende Rolle in den Filmrezensionen spielt die komplexe Emotion Liebe, nicht nur deshalb, weil die meisten Filme die Liebe zum Hauptthema oder Hauptmotiv haben, was sich in verschiedenen Filmgenres (Romanze, romantische Komödie, Drama, Melodram, Erotikthriller) widerspiegelt. Auf die Liebe wird in Filmen von verschiedenen Seiten her fokussiert und sie wird mit anderen Emotionen kombiniert, die die Menschen einerseits als positiv empfinden (Glück, Freude, Berausung), andererseits (und meistens) wird jedoch die Liebe in ihrer Kontroversität und Zwiespältigkeit dargestellt als Schmerz, Verzweiflung und in der Verbindung mit negativen Emotionen Angst, Hass oder Eifersucht (vgl. Malá 2009b; 2015).

In der sprachlichen Gestaltung dieser Emotion greifen die Filmrezensenten vor allem nach emotionsbezeichnenden Mitteln, die direkt auf die Liebe in

Wörtern oder (festen) Wortverbindungen referieren (*eine Liebe in Tokio, Liebe auf den ersten Blick, Suche nach der echten Liebe*). In den Deutungen der Filmbilder und Evaluationen der Filme kommt die Liebe in verschiedenen metaphorischen Konzepten zum Ausdruck (*Kampf der Geschlechter, Widerstreit von Eros und Tod*). Emotionsausdrückende sprachliche Mittel machen sich vor allem in den Zitationen der Filmhelden (vgl. z.B. die Filmrezension *Karneval der Triebe*, *Der Spiegel* 2/2005, 137) (s. Anhang XIV) oder in der Beschreibung der sexuellen Szenen geltend.

In den Filmrezensionen wird durch die positive Beurteilung der Filme an die Emotionen der (potentiellen) Zuschauer appelliert. Das Anliegen der Filmrezensenten besteht oft darin, an die Rezipienten zu appellieren, Filme mit humanen Werten, wenn sie auch künstlerisch gelungen und überzeugend sind, positiv zu rezipieren.

Die Filmrezensenten gehen auch auf andere, vor allem negative Emotionen ein. Die Rezension des amerikanischen Filmes *Eissturm* mit der Überschrift *Kalt wie der Tod* (*Der Spiegel* 51/1997, 214, von Susanne Weingarten) (s. Anhang XVI) signalisiert bereits im Titel die emotionale Kälte, die im Film (sowie in der gleichnamigen Literaturvorlage) das zentrale Thema darstellt. Gleichgültigkeit, Mangel an Einfühlung und Verständnis sowie fehlende Zuneigung werden metaphorisch durch die Kälte repräsentiert, die Kohärenzkette durchzieht in verschiedenen Variationen den ganzen Text:

(5.18.) [Vorspann]: *Mit stauender Neugier betrachtet der Regisseur Ang Lee in „Der Eissturm“ das tiefgefrorene Leben amerikanischer Vorstadtfamilien in den siebziger Jahren. Alle anderen Charaktere in „Der Eissturm“ haben gelernt, ihre Wut zu beherrschen. In New Canaan, einem wohlhabenden Vorort von New York, bringt niemand etwas zum Knallen. Hier wird der Schein gewahrt. Hier wird gelächelt, was das Zeug hält. Und geschwiegen, bestenfalls gelogen. Ein Leben, kalt wie der Tod.* [2. Abs.]

Die emotionale Kälte und Gleichgültigkeit stehen hier im Kontrast zur Wut. Die Emotion Wut/Ärger als emotionales psychisches Konzept wird mit verschiedenen anderen Konzepten verbunden (vgl. Bergerová 2007; 2015). Hier kommt die phraseologische Wendung *etwas zum Knallen bringen* als Äußerung der Wut vor, was jedoch in New Canaan (fast) *niemand* macht. Die phraseologischen Einheiten (Kollokationen) *die Wut beherrschen, den Schein wahren* und das Idiom (*lächeln*), *was das Zeug hält*⁶⁷ dienen als Unterstützung des Arguments für die Kälte. Zwei parallel gebaute Sätze und die darauf folgende Ellipse mit zwei Partizipien II (*geschwiegen, gelogen*) beschreiben die Situation, die dann mit dem expressiven Vergleich *ein Leben, kalt wie der Tod* zusammengefasst wird.

67 *Lächeln, was das Zeug hält* (umg.) – „in höchstem Maße, mit höchstem Einsatz“ (Duden 11: 832).

Die folgenden Absätze der Filmkritik widmen sich thematisch einer kurzen Nacherzählung der Geschichte, die sich im Film abspielt und die auf dem gleichnamigen Roman des amerikanischen Schriftstellers Rick Moody basiert [Abs. 3]. Die Beschreibung der kulturhistorischen Situation in den USA Anfang der siebziger Jahre wird durch die ironisch wirkende zeugmatische Aufzählung *sexuelle Freiheit in Gestalt verkraampfter Partneraustausch-Partys, Wasserbetten, psychedelische Tapeten, Selbstverwirklichung per Handbuch* (das Interesse an der Psychedelik und Esoterik jener Jahre) zum Ausdruck gebracht. Ihre Deutung wird durch eine originelle Metapher, die negative Emotionen als Ursache für die emotionale innere Kälte benennt, unterstützt:

(5.19.) *Die Verunsicherung und Enttäuschung, die während dieser von Watergate geprägten Umbruchszeit durch die Poren des weißen Establishments sickerten, hatte Moody emphatisch aus der Innensicht der Beteiligten geschildert.* [Abs. 4]

Weitere Absätze [5, 6, 7, 8] werden u.a. dem aus Taiwan stammenden Regisseur Ang Lee gewidmet.⁶⁸

Die innere Kälte der Protagonisten wird im Absatz 9 wieder aufgenommen: *sie (reden) kaum miteinander*, was auch durch die Nachahmung eines Dialogs in der direkten Reden bestätigt wird:

(5.20.) *Die Jugendlichen verweigern das Gespräch, und die Eltern wissen nicht, was sie fragen sollen. ... Typischer Dialog: „Was hast du gemacht?“ „Nichts.“ „Und was hast du vor?“ „Nichts.“* [Abs. 9]

Die Filmrezensentin kommentiert es mit einem Oxymoron: *Kaputte heile Familien* [Abs. 9].

Die abschließenden Textsegmente [Abs. 11, 12] nehmen das Motiv der Kälte wieder auf, die konkreten filmischen Bilder belegen, wie sich die Kälte mit der Traurigkeit (Tod: *Todesopfer*) in Verbindung bringen lässt:

(5.21.) *Eine tiefgefrorene Traurigkeit liegt über allem, eine Melancholie der vertanen Zeit und der verpaßten Chancen. Daß ein Eissturm, der am Ende losbricht, als Sinnbild für die innere Kälte der Gesellschaft gedacht ist, eine Kälte, die den Schwächsten im Bund der beiden Familien als Todesopfer fordert, daran läßt die metaphorträchtige Ästhetik von Lees Film (Kamera:*

68 Der sich als Einwanderer einen „staunenden, ethnographischen Blick des teilnehmenden Beobachters erhalten (hat)[Abs. 9]: Im Unterschied etwa zu den deutschen „Ehren-Amis“ Wolfgang Petersen mit *Air Force One* und Roland Emmerich mit *Independence Day*, die, wie die Filmrezensentin ironisch bemerkt, „ihrer Begeisterung darüber, dass sie das Ziel ihrer Träume erreicht zu haben, freien Lauf (lassen), indem sie derart patriotische Geschichten verfilmen, dass selbst die Einheimischen kapitulierend die weiße Fahne hissen – ... [Abs. 6].

Frederick Elmes) keinen Zweifel. Mal ums Mal wird die klirrende, grausame Pracht des Frostes gefeiert. [Abs. 11]

Die Kälte wird auch zur insgesamt positiven Bewertung des Filmes, der den Respekt vor menschlichen Schwächen zeigt, herangezogen:

*(5.22.) **Trotzdem ist der „Eissturm“ kein kalter Film.** Lee betrachtet die Familien mit einer wohlkalkulierten Mischung aus Mitleid und Sarkasmus; an mancher Lächerlichkeit weidet er sich; aber er versagt sich auch nicht den zärtlichen Respekt, den ein Filmemacher seinen Figuren erweisen kann: ihnen gerade ins Gesicht zu schauen und die Spuren der Verletzlichkeit und Trauer zu registrieren, die ihr erstarrtes Leben dort hinterlassen hat. [Abs. 12]*

Die Analyse der obigen Filmrezension zeigt, welche Rolle die Emotionen auf der inhaltlichen und textuellen Ebene spielen können und wie sie zur Textkohärenz beitragen.

5.5. Metaphorik und Phraseologie/Idiomatik

5.5.1. Zur Bildlichkeit und Bildhaftigkeit

Die Filmrezensionen weisen einen hohen Grad an Bildlichkeit und Bildhaftigkeit auf, der nicht nur dadurch begründet ist, dass Filme auf Bildern beruhen. Die Bildlichkeit und Bildhaftigkeit gehören zu wichtigen stilistischen Kategorien. Ihre Rolle in den heutigen Massenmedien ist immer bedeutender, nicht nur deswegen, weil die Ikonizität immer stärker in den Vordergrund tritt (mehr Bilder als Worte, zunehmend auch in soliden Printmedien unter dem Einfluss von elektronischen Medien, wo Cluster- und Hyper-Texte die Oberhand gewinnen).

Wie Ulla Fix und Hans Wellmann (2000: XI)⁶⁹ betonen: „Wir leben in einer Bildergesellschaft“. Die Kommunikation verschiebt sich von der Sprache zu Bildern, die die Funktion sprachlicher Zeichen übernehmen (Neue Medien, Werbung). Die „Bildergesellschaft“ schließt aber nicht nur visuelle Bilder wie Fotos, Grafik, Zeichnungen ein, sondern verfügt über eine reiche Skala der Möglichkeiten in der Sprache selbst, seien es der Gebrauch stilistischer Mittel der Anschaulichkeit oder Wortspiele, die auf Doppeldeutigkeit, Vagheit oder Homonymie von Wörtern beruhen.

Den Begriffen Bildlichkeit und Bildhaftigkeit begegnet man bereits in der traditionellen Stilistik (vgl. Riesel/Schendels 1975; Fleischer und Koll. 1975). Als bildhaft werden anschauliche, sinnfällige Wörter, Wortgruppen und Wendungen

69 Als Herausgeber im Vorwort zum Sammelband *Bild im Text – Text und Bild*, Heidelberg 2000.

bezeichnet, bildlich sind sprachliche Erscheinungen (sehr oft Idiome) auf Grund von Vergleichen, metaphorischen Übertragungen und metonymischen Bezeichnungsverschiebungen. Bildhaft meint, dass ein sprachliches Zeichen eine konkrete visuelle, taktile, olfaktorische und auditive Vorstellung hervorruft. Bildlich sind sprachliche Zeichen dann, wenn ihnen (vorwiegend) metaphorische Prozesse zugrunde liegen. H.-W. Eroms (2000: 32ff.) weist auf die Unterschiede, aber auch auf Gemeinsamkeiten beider Begriffe hin: Anschaulichkeit hängt mit „etwas anschauen“ zusammen, Bildlichkeit referiert auf „Bild“. Bildhaftigkeit veranschaulicht aber nicht nur, sondern stiftet in den spezifischen Metaphern und Metaphernbildern eine Konstanz des Aufnehmens: „Indem wir an der Hand einer Metaphernreihe geführt werden, sind wir in ein Ordnungsschema eingebunden, das uns leitet.“ (ebd.: 35).

Auch A. Häcki-Buhofer (1999: 64) macht auf beide Phänomene im Zusammenhang mit der Phraseologie und Idiomatik aufmerksam: Die Bildhaftigkeit ist etwas visuell Vorstellbares, Wörter und Wendungen, die leicht auf konkrete Situationen bezogen werden können. „Unter Bildlichkeit sollte man bei Phraseologismen die synchrone Übertragenheit der Wortverbindung oder eines Teils davon verstehen, die damit eine metaphorische Motivierung ermöglicht.“ (ebd.: 65). Es können beide Merkmale zutreffen, wie z.B. bei dem Idiom *Öl ins Feuer gießen* („einen Streit/eine Erregung noch verschärfen“). Das Idiom ist auf Grund des visuell-konkreten Vorgangs bildhaft/anschaulich und auf Grund der metaphorischen Übertragung bildlich.⁷⁰ Nach B. Sowinski (2000: 177f.) gibt es einen zweifachen sprachlich-stilistischen Bildbegriff: Das Unmittelbare und Direkte ist bildhaft, während das Mittelbar-Indirekte bildlich ist. Bildlichkeit gilt hier als Oberbegriff.

M.-H. Pérennec (2003: 93) führt an, dass die Unterscheidung zwischen Bildhaftigkeit und Bildlichkeit nicht wichtig ist, weil die Abgrenzung äußerst dünn ist und keinen großen erkenntnistheoretischen Sinn ergibt, auch terminologisch sind beide Begriffe in andere Sprachen (z.B. Englisch, Französisch, Tschechisch⁷¹) nicht übertragbar.

H. Burger (1998: 92f.) schlägt noch einen dritten, übergreifenden und zusammenfassenden Terminus vor: bildkräftig:

70 Die meisten Phraseologieforscher unterscheiden jedoch nicht so streng zwischen den Begriffen bildhaft und bildlich, wie es die traditionelle Stilistik vorschreibt. Allgemein werden die Idiome als bildhaft bezeichnet (vgl. Häcki-Buhofer 1989; Burger 1989). Den Begriff Bildlichkeit verwendet auch L. Röhrich (1994: 31ff.). Er unterscheidet zwischen einfachen und sprichwörtlichen Redensarten. Die einfachen werden als bloß metaphorisch (und dann als „schwächer, blässer, weniger bildhaft und farbkräftig“) bezeichnet, während die sprichwörtlichen das „sprechende, kräftige und einprägsame“ Bild enthalten.

71 Im Tschech. *názorný* – bildhaft, *obrazný* – bildlich.

„Ein Idiom ist dann bildkräftig, wenn es eine bildhafte wörtliche Bedeutung hat und wenn die Projektion der wörtlichen auf die phraseologische Bedeutung für Sprecher des Deutschen leicht nachvollziehbar ist“.

Auch zwischen den Begriffen Bildhaftigkeit, Übertragenheit und Metaphorizität scheint eine Konfusion zu herrschen. Die Bildhaftigkeit im Sinne der Anschaulichkeit, Aussagekräftigkeit, die vorwiegend auf visueller Vorstellungskraft beruht, sowie die Metaphorizität stellen Phänomene dar, die nicht nur bei festen Wortgruppen (Idiomen) anzutreffen sind, sondern auch bei Einzellexemen vorkommen können. Die Übertragenheit betrifft Metaphern und Idiome und meint eine komplizierte Ausdrucksweise, die kognitiv zu lösen ist. Der übertragene Ausdruck stellt ein Bild dar, ist bildlich (vgl. Häcki-Buhofer 1989: 165f.). Metaphorisch sind die Phraseme dann, wenn es einen metaphorischen Zusammenhang zwischen wörtlicher und phraseologischer Lesart gibt. Die wörtliche Lesart muss erstens konkret vorstellbar sein (bildhaft). Zweitens muss die phraseologische (bildliche) Lesart für den Rezipienten nachvollziehbar sein, auch wenn der Sachverhalt als unwahrscheinlich scheint, z.B. *jmdn. an der Nase herumführen* – „jmdn. täuschen, irreführen“. Bei den voll idiomatisierten Phrasemen, z.B. *Maulaffen feilhalten* („gaffen, müßig zuschauen ohne etw. zu tun“) kann man nach Burger (1989: 27) nicht von metaphorischen Phrasemen sprechen, da die Art der Übertragung auf der synchronen Ebene nicht nachvollziehbar ist. H.-H. Dietz (1999: 204f.) vertritt eine andere Meinung: Metaphorisch seien auch diejenigen Redensarten, deren Bedeutung nicht durchsichtig ist, z.B. *jmdm. das Fell über die Ohren ziehen* („jmdn. betrügen, ausbeuten, stark übervorteilen“). Solche metaphorischen Redensarten würden sich durch sehr versteckte Interpretationsräume auszeichnen, seien jeweils auf sehr unterschiedliche Denotate anwendbar und bedürften gar nicht der expliziten sprachlichen Spezifizierung aller an der figurierten Umdeutung beteiligten Faktoren. Solche Phraseme seien dann sehr aussagekräftig eben auf Grund ihrer Verschlüsseltheit und einer gewissen Originalität.

Die Idiome stellen auf Grund der ihnen zugrunde liegenden semantischen Übertragungsprozesse sprachliche Bilder dar, die man vom Standpunkt der traditionellen Rhetorik/Stilistik sowie der kognitiven Semantik und Psycholinguistik aus betrachten kann.

Aus psycholinguistischer Sicht hat ein Idiom in vielen Fällen zwei lexikalisierte Lesarten (eine phraseologische und eine wörtliche) und es ermöglicht dem Sprachbenutzer durch die Bildhaftigkeit sowie Bildlichkeit eine ganze Reihe individueller Lesarten, die Aspekte der phraseologischen Bedeutung und der wörtlichen Lesart integrieren können (vgl. Häcki-Buhofer 1999: 63).

Die übertragene Bedeutung der Phraseme hängt auch mit der Motivierung bzw. Demotivierung zusammen. Es geht um die obligatorische Aufhebung der wörtlichen Bedeutung der Konstituenten im Idiom. Die wörtliche Bedeutung

kann jedoch wieder belebt werden, um verschiedene stilistische Effekte zu erzeugen. Dieser Prozess wird als Remotivierung bezeichnet und pragmatisch sowie textsortenspezifisch (auf Beispielen aus der Belletristik, Journalistik, Werbung) gedeutet (vgl. Gréciano 1991: 91f.). In den Filmrezensionen wird diese Möglichkeit in verschiedenen kontextuellen Situationen genützt (vgl. Kap. 5.6.).

5.5.2. Zu Metapher-Auffassungen

„Die Metapher stellt sowohl als sprachliches als auch geistiges Phänomen eine der interessantesten und faszinierendsten Erscheinungen menschlicher Kreativität dar.“ (Skirl/Schwarz-Friesel 2007: 1).

Die Metapher ist tief in unserer Denkweise verankert, wie bereits in der Antike nachgewiesen wurde:

„Zum Beispiel sind Begriffe wie *Form* und *Materie*, die so allgemein und abstrakt scheinen, Anleihen, die Aristoteles bereits aus dem Neolithikum datierenden Künsten entnommen hat: der Töpferkunst und der Bildhauerei.“ (Lévy 1990, zit. in Kursbuch Medienkultur 1999: 525).

Zahllose Metaphern in den abstrakten natur- sowie geistes- und sozialwissenschaftlichen Disziplinen verdanken ihre Herkunft der Fachsprache des Handwerks, die im kollektiven Bewusstsein Fuß gefasst hat. Selbst das in der modernen Linguistik ins Zentrum gerückte Wort „Text“ erinnert an die Technik des Webens, Flechtens, ist also eine Metapher. So ist ein Text immer ein Hypertext, ein Netz von Assoziationen, (vgl. ebd.: 528).

Die Ausgangsbasis für Metaphern ist der nicht-wörtliche Sprachgebrauch. Ein sprachlicher Ausdruck entspricht also seiner im Sprachsystem festgelegten Bedeutung nicht, wie z.B. im Titel der Filmrezension:

(5.23.) „*Mode ist Krieg*“

[Vorspann]: Hans-Christoph Blumenberg über Robert Altman's *Laufsteg- und Medien-Satire* „*Prêt-à-porter*“. (Der Spiegel 13/1995, 220–222)

Das Lexem *Krieg* hat eine bestimmte Bedeutung, die normalerweise nichts mit *Mode* zu tun hat. Warum Hans-Christoph Blumenberg Ähnlichkeits- oder Analogiebeziehungen zwischen der *Mode* und dem *Krieg* herstellt, wird in der essayistisch geprägten Rezension des Films *Prêt-à-porter* des amerikanischen Rebell-Regisseurs Robert Altman geklärt, indem auf breitere gesellschaftliche Zusammenhänge (die reale Welt der *Mode*) hingewiesen wird.⁷² Das Bildfeld *MODE IST*

⁷² Es gab einen juristischen Krieg um diesen Film herum: Karl Lagerfeld erwirkte einen Gericht-

KRIEG weist in der Textstruktur der Filmrezension ein hohes Maß an struktureller Komplexität auf, so dass man von Konstellationsmetaphern sprechen kann.⁷³

Seit der antiken Rhetorik gilt die Metapher als der „häufigste und zudem der bei weitem schönste“ Tropus⁷⁴, was sich vor allem auf die poetische Redeweise bezog. In der traditionellen Stilistik wurde die Metapher zunächst allgemein als Bedeutungsübertragung auf Grund der Ähnlichkeit definiert: Übertragung von einer „eigentlichen“ Bedeutung in einen neuen Bereich, der mit dem ursprünglichen in keiner realen Beziehung steht (vgl. Burger 1998: 81). Im Unterschied zu der Metonymie, die eine Ersatzrelation in der semantischen Nähe (von der „eigentlichen“ Bedeutung zu einem Aspekt, der in realer Beziehung zum Ausgangspunkt steht), stellt die Metapher einen Ersatztropus auf Grund der Analogie dar. Das gemeinsame Merkmal beider gegeneinander ausgetauschter Begriffe wird als *tertium comparationis* bezeichnet, wie in dem Beispielsatz „Dieser Mensch ist ein *Schilfrohr*“ („schwach“). Bei Metaphern kann es einerseits darum gehen, bestimmte Redehalte durch Bildlichkeit „aufzuwerten“, also Expressivität und damit besondere Aufmerksamkeit und Aufnahmebereitschaft seitens des Adressaten zu bewirken. Andererseits fordern die Metaphern zu einer aktiven Teilnahme am Verständigungsvorgang heraus, dienen zur Erweiterung des Wortschatzes, wenn Übertragung nicht aus Gründen der Anschaulichkeit und Expressivität, sondern in Ermangelung entsprechender *verba propria* (lexikalisierte Metaphern: z.B. *Konzertflügel*) vorgenommen wird, sowie zur Deckung des ständig steigenden Bezeichnungsbedarfs, z.B. in Fachsprachen (*PC-Maus*) (vgl. Dietz 1999: 47ff.). Die kognitive Linguistik⁷⁵ hat die Metapher in ein ganz anderes Licht gestellt:

sprozess, weil er die Bezeichnung „Dieb“, die im Film einem Modedesigner bestimmt war, auf sich bezogen hat und sich dadurch beleidigt fühlte.

73 Vgl. in Skirl/Schwarz-Friesel (2007: 38) mit dem Hinweis auf die Klassifikation der Alltagsmetaphern von Christa Baldauf (1997: 83f.).

74 So wird die Metapher bereits in M. Fabius Quintilianus *Institutio Oratoria* verstanden (Ausbildung des Redners. Zwölf Bücher. Hrsg. und übers. Von Helmut Rahn, 2 Bde, Darmstadt 1975) (zit. in: Dietz 1999: 42). Seit der griechischen Rhetorik (Aristoteles: *Poetik*) galt die Metapher als Oberbegriff für Übertragungen allgemein. Der Begriff Metapher kommt aus dem Altgriechischen (*metaphorá* bedeutet Übertragung), und Aristoteles definiert sie als „Übertragung eines fremden Namens“ (vgl. Skirl/Schwarz-Friesel 2007: 4).

75 Die kognitive Linguistik geht davon aus, dass das Denken und die Welterfahrung in einer engen Beziehung zueinander stehen. In der kognitiven Linguistik wird die Sprache als „Subsystem der Kognition“ betrachtet, als ein Kenntnis- und Regelsystem, das in unserem Gedächtnis mental und in unserem Gehirn neuronal gespeichert ist, was jedoch den Einfluss sozial-pragmatischer Faktoren keineswegs ausschließt. Die Kognitionswissenschaft betont, dass das Individuum über seine Sinne Informationen über die Außenwelt erhält, diese mit früheren Sinnesindrücken vergleicht, sie verarbeitet und abspeichert. Die Fähigkeit des menschlichen Gehirns, die Informationen zu ordnen, Kategorien und Klassen zu bilden, bildet den Untersuchungsgegenstand dieser grenzüberschreitenden Disziplin (Neuro- und Psycholinguistik, Computerlinguistik, kognitive Linguistik). (vgl. Schwarz 1992: 49; Schwarz-Friesel 2007: 19).

„In der kognitiven Linguistik lässt die Metapher ihre Vergangenheit als bloßes Schmuckstück endgültig hinter sich. Sie ist nicht länger ein Stilmittel, um einen Sachverhalt bildhaft zu veranschaulichen, sondern sie ist Teil des *Wissens* über diesen Sachverhalt sowie Teil seiner perspektivischen *Bewertung*. Gleichzeitig ist sie auf sprachlicher Ebene bei der Kommunikation neuer Gedanken bzw. neuer semantischer Gehalte unersetzlich. Sie schlägt eine Brücke zwischen dem Bekannten und dem Unbekannten, dem Konkreten und dem Abstrakten. Und sie schlägt eine Brücke zwischen Sprache und Kognition.“ (Drewer 2003: 10).

Das Verständnis der Metapher als poetisches Ausdrucksmittel („Redeschmuck“ der antiken Rhetorik) sowie als Figur des Ersatzes der Stilistik ist also seit der Entfaltung der Diskussion um die Metapher als semantisches Phänomen unter dem Einfluss der kognitiven Linguistik nicht mehr aufrecht zu erhalten. Die kognitive Metaphernforschung hat den breiten Anteil von Metaphern an der Alltagskommunikation inzwischen ebenso nachgewiesen wie die Tatsache, dass Metaphern dort im tatsächlichen Sprachverwendungsprozess keineswegs erst sekundär einen zuvor von „eigentlichen“ Sachverhaltsbezeichnungen bereits belegten Platz einnehmen. Metaphern werden in der Alltagskommunikation ganz offensichtlich spontan und unmittelbar als Sachverhaltsbezeichnungen gewählt oder geprägt, so dass in der Metapher der Reflex eines besonderen kognitiven, nicht nur sprachlichen Zugangs zu den bezeichnenden Sachverhalten vermutet wird. Metaphern stellen also etwas dar, was zu unserem Grundwissen, zu unseren Grunderfahrungen als Menschen gehört. Nach der kognitiven Metaphertheorie beruht die Metapher auch nicht auf der Ähnlichkeitsbeziehung zwischen dem Gemeinten und dem sprachlich tatsächlich Genannten, sondern es ist erst die Metapher, die diese Ähnlichkeit herstellt (vgl. Thim-Mabrey 2001: 262).

In der kognitiven Linguistik sind die Metaphern als *konzeptuelle* Metaphern aufzufassen, sie stellen ein wesentliches Element des kognitiven Systems dar. Sprachliche Ausdrücke sind immer bestimmten Begriffen („*concepts*“) zugeordnet, die dann zur Analyse von Handlungen, die metaphorisch konzeptualisiert werden, herangezogen werden (vgl. Liebert 1992: 33).

Die kognitive Linguistik versteht also die Metapher als Prinzip menschlicher Wahrnehmung und Wissensorganisation, als äußere Manifestation des inneren Vorgangs, als Instrument des Denkens in Modellen und Konzepten.⁷⁶ Konzepte

⁷⁶ Als grundlegend für die neue Metaphern-Konzeption gilt das Werk von G. Lakoff/M. Johnson: *Metaphors we live by*. Chicago/London 1980, wo die Metapher wie folgt definiert wird: „Metaphor is experiencing and understanding one thing in terms of another“ (S. 5) (Tschechische Übersetzung: *Metafory, kterými žijeme*. Brno 2002). In der Metaphernkonzeption von Lakoff/Johnson (1980) ist die Metapher ein strukturierter Erfahrungsbereich, eine Domäne (*domain*) analog zu einer anderen Domäne.

Das Wesen eines Metaphorisierungsprozesses besteht darin, dass es einen Ausgangs- oder Herkunftsbereich (*source domain*) und einen Zielbereich (*target domain*) gibt. So kann man bei dem metaphori-

sind „mentale Organisationseinheiten, in denen wir Wissen speichern.“ (Skirl/Schwarz-Friesel 2007: 7). Sie stellen die elementaren Einheiten dar, nach denen unser Wissen, sprachliches wie außersprachliches, geordnet ist.

„Mithilfe von Kategoriekonzepten werden Informationen nach Klassen mit bestimmten Eigenschaften eingeteilt. Diese Einteilung gestattet uns, die riesigen Informationsmengen, mit denen wir ständig zu tun haben, ökonomisch zu speichern und zu verarbeiten. Der grundlegende Prozess der Bildung von geistigen, intern gespeicherten Repräsentationen wird allgemein als **Konzeptualisierung** bezeichnet.“ (ebd.: 7f.).

Die Konzepte sind im Zusammenhang mit der Kategorisierung unseres Wissens zu sehen und beruhen auf kognitiven Modellen.⁷⁷ Die kognitiven Konzepte sind also primär über-sprachliche oder vor-sprachliche begriffliche Größen, die aber den sprachlichen (lexikalischen und phraseologischen) Realisierungen zu Grunde liegen. Sie stehen in Verbindung mit anderen Konzepten. Man kann sich nun die Frage stellen, auf welche Konzepte bei metaphorischem Sprachgebrauch referiert wird und welche spezifischen Kombinationen zustande kommen (vgl. ebd.: 8). Prinzipiell lassen sich alle Konzepte in der authentischen Sprachverwendung miteinander kombinieren.

Die kognitive Metaphertheorie übersetzt die Vorstellung von der Übertragung einer Vorstellung (eines Bildspenders) auf eine andere (Bildempfänger) durch den Begriff der Projektion einer übersprachlichen oder vorsprachlichen Vorstellung auf eine andere. Projiziert werden typischerweise konkrete, sinnlich erfahrbare Vorstellungen auf abstrakte oder schlechter beobachtbare Tatbestände (z.B. *geistige Schwäche*, *geistige Stärke*), die dadurch strukturiert werden. Die projizierten Vorgänge werden als kognitive Modelle oder Konzepte bezeichnet und realisieren und verfestigen sich sprachlich in Einzel-Metaphern oder in metaphorischen Verbindungen (vgl. Häcki-Buhofer 1999: 65f.).⁷⁸

So kann man von verschiedenen konzeptuellen Metaphern sprechen. Das metaphorische Konzept ZEIT IST GELD, das zugleich als Sprichwort funktioniert, umfasst verschiedene Kollokationen, die sich auch auf das Geld beziehen, bzw. mit dem Lexem Geld kollokiert werden können: *Zeit verschwenden*, *sparen*, *verlieren*, *vergeuden*, *Zeitmangel*, *Zeitverlust*, *kostbare Zeit* u.a. (vgl. Liebert 1992: 14).

schen Kompositum *Geldquelle* von dem Herkunftsbereich, von dem her projiziert wird, d.h. WASSER, auf den Zielbereich (auf den hin projiziert wird) GELD sprechen (vgl. Burger 1998: 84f.).

77 Die so entstehenden strukturierten Wissensbereiche werden als Schemata, Scripts, Frames, Szenario bezeichnet (vgl. Roos 2001: 123).

78 Den kognitiven Konzepten liegen neuro- und psycholinguistische Erkenntnisse zugrunde: „Die rechte Hemisphäre kann Stimuli nur dann einordnen, wenn eine visuelle Syntax vorhanden ist, die ihr erlaubt, sich an räumlichen Beziehungen zu orientieren. Die linke Hemisphäre hingegen kann Stimuli dann einordnen, wenn sie leicht in verbal bezeichnbare Merkmale zerlegt werden können.“ (Häcki-Buhofer 1999: 67).

Skirl/Schwarz-Friesel (2007: 6) machen darauf aufmerksam, dass sich der Metaphernbegriff auf die non-verbale (konzeptuelle, rein geistige und nicht sprachlich repräsentative) Ebene anhand von Beispielen wie Film (!), Musik, Malerei, Fotografie, Architektur, Religion usw. ausdehnen kann. Sie verweisen auch auf die psychologisch und psychotherapeutisch angelegte Metapherntheorie, die Mythen, Märchen, Parabeln und verschiedene Geschichten heranzieht. Sie schließen sich dieser Auffassung nicht an, in den Filmrezensionen spielen jedoch Mythen, Sagen, Märchen oder verschiedene Geschichten eine sehr wichtige Rolle (vgl. Kap. 4.4.4.; 5.7.).

Beträchtlich ist die Rolle der Metapher bei der Semantisierung eines Textausdrucks und bei der Herstellung der Textkohärenz, wobei: „Metaphernkomplexe [entstehen] entweder durch Fortsetzung eines Bildes, das in seine Einzelheiten entfaltet wird, oder durch lockere Verknüpfung eines Bildes mit weiteren.“ (Thim-Mabrey 2001: 264). Demzufolge kann zwischen einer Metapher-Entfaltung und einer Metapher-Verknüpfung unterschieden werden. Des Weiteren können die Metaphern usuell oder individuell geprägt sein, der Emittent kann sie in beiden Gestaltungsweisen anwenden und es hängt vom Rezipienten ab, ob er die Metapher kennt bzw. entschlüsseln kann.

Filmbilder beschreibende und Filminhalte deutende Metaphern werden in Filmrezensionen im Einklang mit bestimmten Absichten des Textproduzenten verwendet und stehen in engem Zusammenhang mit anderen Metaphern innerhalb der Textsorte und andern Texten über den jeweiligen Film oder Filme im Allgemeinen, deshalb kann man auch für über- und intertextuell zusammengehörige Metaphern den Begriff „Metaphernfeld“ benutzen, da die einzelnen Ausdrücke, ähnlich wie im Wortfeld, einen denotativen Kern gemeinsam haben, den sie in unterschiedlicher Weise spezifizieren oder anreichern (vgl. Thim-Mabrey 2001: 282).

Von den stilistischen Funktionen der Metapher werden besonders Anschaulichkeit für die Beschreibung von Nichtanschaulich-Abstraktem, Komplexität (gleichsam auf einen Blick zu erfassen), Expressivität, Eigenschaften des Beschriebenen nahe zu bringen, Sprachökonomie, Erweiterung und Umorganisationen unserer Ontologie (Modalität des Denkens) hervorgehoben (vgl. ebd.: 283f., nach Störel 1997).⁷⁹

Für Filmrezensionen spielen Metaphern eine große Rolle. Die Filmkritiker scheinen eine Vorliebe für gewisse Metaphern und metaphorische Idiome zu haben („*Usualität vieler Metaphern*“), diese aber wirken auch nicht besonders „origi-

79 Mit stilistischen Funktionen der Metaphern in der Pressesprache beschäftigte sich ausführlich Harald Reger (1980), der dynamisierende, konkretisierende, personifizierende und sensorische Metaphern unterscheidet. (zit. in Malá 2009a: 62f.). Diese Einteilung und Charakterisierung der Metaphern erweist sich als praktikabel vor allem aus didaktischen Gründen. Vgl. auch die Klassifikation der Metaphern nach Wortarten und syntaktischer Realisierung in Skirl/Schwarz-Friesel 2007: 20ff.

nell“, im Text sorgen sie jedoch für die Kohärenz. Es gibt bevorzugte Bildspender- sowie Bildempfängerbereiche für die Filmrezensionen (vgl. Kap. 5.6.: Beispiele von Metaphern aus Filmrezensionen).

5.5.3. Phraseologie und Idiomatik

Idiome bilden das Zentrum der Phraseologie und funktionieren auf gleiche oder ähnliche Weise wie die Metaphern (die meisten Idiome beruhen auf metaphorischen oder metonymischen Übertragungen) bei der sprachstilistischen Realisierung der Texte. Sie verfügen über textbildende Potenz im Allgemeinen, ihre stilistischen Eigenschaften werden zur Erhöhung und Steigerung der Emotionalität und der expressiven Wirkung des Textes genutzt. Die festen idiomatischen Wortgruppen eignen sich oft besser als freie Lexemverbindungen zur Verständigung über Dinge des Alltagslebens oder zur Charakterisierung der politischen und gesellschaftlichen Phänomene in der Journalistik, weil sie treffender und aussagekräftiger sind.

Der Terminus Phraseologismus gilt als Oberbegriff für alle festen Wortgruppen, die eine syntaktische Einheit darstellen. Zu den wichtigsten Merkmalen der Phraseologismen gehören die Polylexikalität (Mehrgliedrigkeit), (relative) Festigkeit (Stabilität), Lexikalisierung und Reproduzierbarkeit. Das Kriterium der Idiomatizität unterscheidet eine wichtige und umfangreiche Gruppe der Idiome von anderen festen Wortgruppen (Kollokationen, Funktionsverbgefüge, nicht übertragene kommunikative Formeln oder sog. Gemeinplätze). Das Wesen der Idiomatizität besteht darin, dass die Bedeutung der ganzen Wortverbindung nicht unmittelbar aus der Bedeutung der einzelnen Glieder erschließbar ist, wie im Beispielsatz: *Emma zeigte Karl die kalte Schulter*. Die idiomatische Wendung *jmdm. die kalte Schulter zeigen* („kalt, gleichgültig gegenüber jmdm. auftreten, jmdn. ablehnen“) interpretiert man nicht wörtlich, weil es keinen Sinn ergäbe. Man muss die Bedeutung der ganzen Wendung kennen, wobei die metaphorische oder metonymische Übertragung oft eine grundlegende Rolle spielt.⁸⁰

Die Phraseologismen (Phraseme, Phraseolexeme) als feste Wortgruppen lassen sich in mehrere Gruppen einteilen:

1) Idiome: voll- und teildiomatische Wendungen: *jmdn. an der Nase herumführen, etw. auf die lange Bank schieben, in die Binsen gehen, der blinde Passagier, ein schwerer Junge*.

Zu diesem Bereich gehören auch Vergleiche: *wie ein begossener Pudel dastehen*, und Paarformeln: *klipp und klar, in Hülle und Fülle*, die sich oft durch Alliteration (Stabreim) oder Endreim auszeichnen.

80 Vgl. H. Burger (1998–2013), W. Fleischer (1997).

Idiome spielen eine große Rolle im Text auf Grund ihrer konnotativen Markierungen: viele sind umgangssprachlich, salopp, derb, seltener gehoben. Wegen ihrer Bildkräftigkeit (es handelt sich um sprachliche Bilder: Metapher, Metonymie, Synekdoche oder Periphrasen: Euphemismus, Hyperbel u.a.), Anschaulichkeit und Originalität werden sie nicht nur in der Alltagskommunikation, sondern auch in den Massenmedien und in der künstlerischen Literatur verwendet, oft als Mittel des Humors, der Satire oder der Ironie, womit sie zur Emotionalität und Expressivität beitragen. Die Expressivitätssteigerung kann noch durch verschiedene Variationen und Modifikationen der phraseologischen Struktur erreicht werden.

„Es gilt als eine Binsenweisheit der Phraseologieforschung, dass idiomatische Wortgruppen zur Verständigung über Dinge des Alltagslebens oft weit besser geeignet sind als entsprechende freie Lexemverbindungen, weil sie als treffender, griffiger und aussagekräftiger empfunden werden, also eine besondere expressive Wirkung besitzen.“ (Dietz 1999: 2).

2) Sprichwörter und verwandte Erscheinungen wie geflügelte Worte, Zitate, Sentenzen, Aphorismen gehören zur Phraseologie im weiteren Sinne, sie werden auch Parömien genannt, mit denen sich die Parömiologie beschäftigt: *Da liegt der Hund begraben, Viele Köche verderben den Brei. Die Würfel sind gefallen* (Gaius Julius Caesar: *Alea iacta est/sunt*).

Die Parömien können auf prägnante, oft bildliche Weise verallgemeinerte Lebenserfahrungen und Weisheiten zum Ausdruck bringen. Als Mikrotex te dienen sie zur Argumentation in der Publizistik, im politischen Diskurs, auch im öffentlichen und privaten Alltag.

3) Kollokationen (Nominationsstereotype): *breites Spektrum, der Ernst der Sache, verheerende Folgen* u.v.a., werden oft in der Publizistik sowie im Alltag (*den Tisch decken, Zähne putzen*) verwendet und weisen einen geringeren oder keinen Grad der Idiomatizität auf, gehören jedoch zur Phraseologie auf Grund ihrer Festigkeit. Die Kollokationen als „Produkt der lexikalischen Fügungspotenz“, als „generische Bezeichnung für Zwei-Wort-Verbindungen“ (vgl. Kratochvílová 2008: 61) werden in der Lexikologie/Phraseologie unterschiedlich erklärt und definiert.⁸¹

4) Funktionsverbgefüge (verbonominale Konstruktionen, die als einfache phraseologische Wendungen betrachtet werden), z.B. *Antwort geben, etw. unter Beweis stellen, in Kraft treten, Hilfe leisten, Abschied nehmen*, sind durch ein Verb mit abgeblaster Bedeutung und durch ein Substantiv gebildet, das die Bedeutung trägt. Sie kommen oft im offiziellen Verkehr und in der Fachkommunikation, aber auch in der Presse und Publizistik vor.

81 Vgl. dazu Iva Kratochvílová 2004 und 2006.

5) Zu pragmatischen Phraseologismen gehören kommunikative Formeln wie Gruß-, Wunsch- und Höflichkeitsformeln, Anrede- und Schlussformeln: *Guten Abend! Viel Erfolg! Frohe Weihnachten! Meine Damen und Herren! Mit freundlichen Grüßen.* In diesem Bereich kann man auch expressiveren Formeln in Form von verschiedenartigen Ausrufen begegnen, die Empörung, Überraschung, Wut, Verfluchung zum Ausdruck bringen: *Da hört doch die Gemütlichkeit auf! Ach du grüne Neune! Verdammt noch mal!*

Die Phraseologie- und Stilforscher und -forscherinnen⁸² befassen sich in erster Linie mit der Charakterisierung des phraseologischen Materials vom stilistischen Standpunkt aus. Im Vordergrund des stilistischen Interesses an der Phraseologie stehen diejenigen Klassen von Phraseologismen, die das Merkmal der Idiomaticität aufweisen, d.h. übertragen sind und bildlich wirken: vor allem Idiome, in geringerem Maße Vergleiche, Paarformeln, Sprichwörter oder geflügelte Worte. Diese phraseologischen Einheiten weisen auch verschiedene Konnotationen auf, die zur Affektivität, Emotionalität und Expressivität des Textes beitragen können. B. Sandig (1989: 387) spricht in diesem Sinne (in Anlehnung an P. Kühn 1985) über einen semantischen Mehrwert, den die Phraseme besitzen und wodurch sie zur Intensivierung der Aussage beitragen. Es besteht ein stilistischer Unterschied, wenn man ein Idiom verwendet, z.B. *jmdm. auf die Finger schauen* statt „jmdn. kontrollieren“. Die Verwendung des Idioms wirkt im Unterschied zum stilistisch „nüchternen“ Ausdruck auffälliger, anschaulicher, mit erhöhtem emotionalem Engagement. Neben der Auffälligkeit realisieren die Idiome noch weitere stilistische Funktionen: Sie wirken eindringlicher, stellen den Sachverhalt überzeugender dar, machen den Rezipienten auf Verschiedenes aufmerksam, besonders durch die Abwandlungen der Formen (Variationen und Modifikationen), sie bilden die Grundlage für verschiedene Wort- und Sprachspiele und stellen wichtige Mittel für Humor, Spott, Satire oder Ironie dar. Auf Grund ihrer semantischen Eigenschaften sind Idiome sehr geeignet für die stilistische Verwendung, für den Ausdruck stilistischer Selbstdarstellung sowie für den Ausdruck emotional bewertender Einstellungen (vgl. Fleischer 1982: 221).

Die stilistische Charakterisierung der Phraseologismen, die meistens in der Beschreibung stilistischer Leistungen einzelner Gruppen/Klassen von Phrasemen anhand von verschiedenen Textsorten aus verschiedenen Kommunikationsbereichen (Massenmedien, Werbung, Belletristik) besteht, stellt jedoch nur eine mögliche Richtung der Phraseostilistik dar. Die Phraseologismen treten auch als

⁸² Mit den stilistischen Funktionen der Phraseologismen beschäftigten sich vor allem W. Fleischer (1982, 1993, 1997), B. Sandig (1989), H. Burger und Koll. (1982) und H. Burger (1973, 1998, 2007 u.a.). Den textbildenden Funktionen von Phraseologismen widmeten sich u.a. G. Gréciano (1987) oder D. Dobrovolskij (1987). Auf die Verwendung von Phraseologismen in verschiedenen Textsorten der Presse und Publizistik konzentrierten sich die Arbeiten von W. Koller (1987), H. Burger (1987), H. Reger (1980) oder H.-H. Lüger (1999).

Stilelemente und rhetorische Figuren auf, was bereits in der Funktionalstilistik (Fleischer et al. 1975) zum Ausdruck kommt und auch später in weiter führenden Untersuchungen bearbeitet wurde.⁸³ Die Idiome als sprachliche Bilder (Tropen, Stilfiguren) gehören zu den wichtigsten Stilmitteln einer Sprache.

5.5.4. Metaphorische Idiome in der kognitiven Linguistik

Die Metaphern (bzw. auch die Metonymien) sind nicht nur an einzelne Lexeme gebunden, sondern auch an syntaktisch und semantisch (relativ) feste Wortgruppen, die auch im Wörterbuch gespeichert sind und deren Bedeutung sich nicht regulär aus den einzelnen Komponenten ergibt und die als Idiome bezeichnet werden. Die Metaphern spielen sogar eine zentrale Rolle bei der Beschreibung von Idiomen und Idiomatik, denn ein großer Teil der Idiome beruht eben auf der Metaphorik. Zu erwähnen ist auch das Zusammenwirken von sprachlichem und außersprachlichem Wissen, das beim Idiomgebrauch von Bedeutung ist.

In den metaphorischen Konzepten können also neben einfachen metaphorischen Lexemen und frei gebildeten metaphorischen Ausdrücken auch Idiome vorkommen. Umgekehrt lassen sich alle metaphorischen Idiome auf konzeptuelle Metaphern zurückführen. Es gilt jedoch das Prinzip, dass nicht alle Metaphern idiomatisch sind und nicht alle Idiome als metaphorische Übertragungen aufzufassen sind. Ein metaphorisches Konzept kann mit mehreren konzeptuellen Metaphern verbunden werden, die jeweils wiederum als Basis für lexikalische Metaphern und damit metaphorische Idiome dienen, z.B. LIEBE IST JAGD/KAMPF/KRIEG/EROBERUNG: *jmdn. angeln, jmdn. an Land ziehen, auf Eroberung ausgehen, jmdn. auf der Kimme haben*, LIEBE hängt mit ESSEN zusammen: *jmdn. mit den Augen auffressen, jmdn. vor Liebe auffressen können* u.ä.

Andererseits kann eine konzeptuelle Metapher die Grundlage für verschiedene lexikalische Metaphern bilden, zu denen auch Idiome gehören können. Daraus ergibt sich ein lexikalisches Ordnungsprinzip, das man als semantisches Feld bezeichnen kann (vgl. Roos 2001: 189). Die semantischen Felder sind kompliziert und lassen sich noch weiter differenzieren, wie z.B. das phraseosemantische Feld ÄRGER: Innerhalb dieses semantischen Feldes gibt es Idiome, die entweder auf den Emotionsträger (*jmdn. platzt der Kragen, jmdn. ist eine Laus über die Leber gelaufen, jmd. ist rot/bleich vor Wut/Zorn*), oder auf den Auslöser fokussieren (*jmdn. auf die Palme bringen, jmdn. in Harnisch bringen*), bzw. auf eine Situation bezogen sind (*es herrscht dicke Luft*) (vgl. Bergerová 2008: 92f.).

⁸³ Vgl. z.B. H.-U. Dietz (1999): *Rhetorik in der Phraseologie. Zur Bedeutung rhetorischer Stilelemente im idiomatischen Wortschatz des Deutschen*. Tübingen.

Von der kognitiven Linguistik kommt auch der Hinweis darauf, dass konzeptuelle Metaphern auf den elementaren Erfahrungen und dem allgemeinen Weltwissen beruhen. Wenn man von den Grunderfahrungen des Menschen ausgeht (der Mensch als Maß aller Dinge), kann man sich nicht wundern, dass der Herkunftsbereich der metaphorischen Idiome (source domain) oft die Körperteile und Organe bilden, die jedoch unterschiedliche Zielbereiche (target domain) erschließen: So kann z.B. *die Hand* Freiheit: (*freie Hand haben*), Macht (*jmdm. in die Hände fallen*), Autorität (*in guten/festen Händen sein*) symbolisieren, oder sie repräsentiert die grundlegende Auseinandersetzung mit der Welt: Grüßen (*jmdm. die Hand geben*), Geben oder Schenken (*eine offene Hand geben*), Arbeiten (*etw. in die Hand nehmen*) oder auch gewalttätige Handlungen (*die Hand gegen jmdn. erheben*) (vgl. Roos 2001: 193).

Eine Möglichkeit, an den konzeptuellen Hintergrund metaphorischer Idiome systematisch heranzugehen, bietet die Dreiteilung konzeptueller Metaphern von Lakoff/Johnson (1980), die zwischen den Hauptkategorien

- *orientational metaphors* – Orientierungsmetaphern
- *ontological metaphors* – ontologische Metaphern
- *structural metaphors* – strukturelle Metaphern

unterscheiden (vgl. Roos 2001: 190; Drewer 2003: 6f.). Diese Unterteilung orientiert sich an menschlichen Urfahrungen und unserem alltäglichen Weltwissen.

Die Orientierungsmetaphern beruhen auf den Urfahrungen im Raum und stehen mit dem aufrechten Gang des Menschen in Verbindung: *Stehen* ist für einen Menschen besser als *fallen*, *unten liegen*. GOOD IS UP/BAD IS DOWN, was sich durch metaphorische Idiome wie *jmdn. in den Himmel heben*, *im siebten Himmel sein/schweben* oder ganz schlicht *mit erhobenem Haupt* belegen lässt. Die Idiome *aus allen Wolken fallen*, *bei jmdm. unten durch sein*, *den Bach hinuntergehen* drücken das Gegenteil aus: schlechte Lage, Enttäuschung usw.

Der oben angeführten Metaphorik bedient sich der Filmrezensent Urs Jenny in der Rezension *Citizen Hughes* zum Film *Aviator* (Der Spiegel 3/2005, 126) (s. Anhang XV), die über die widerspruchsvolle Persönlichkeit von Howard Hughes handelt, in der er einerseits von der *Euphorie des Fliegers*, *der sich nur allein hoch oben im Cockpit glücklich und frei fühlt* spricht. Andererseits wird in der Rezension sein Fall mit Hilfe einer expressiven Metapher verbalisiert:

(5.24.) *Es* (das Drehbuch – J.M.) *beschränkt sich auf jene zwei Jahrzehnte (...), in denen der Sonnyboy mit der reptilienschnellen Intelligenz sich als Aufsteiger in einer Aura von Unbesiegbarekeit sein Imperium schuf, und es gibt doch den anfangs harmlosen Symptomen der Schwerhörigkeit und der Paranoia genug Schärfe, um das spätere Abtrudeln des Überfliegers in die einsame Hölle des Wahns zu signalisieren.*

Die ontologischen Metaphern erlauben es, abstrakte Konzepte mit Hilfe konkreter Konzepte zu verstehen. So ist etwa das Idiomfeld, dem die konzeptuelle

Metapher ANGER IS HEAT zugrunde liegt, ziemlich verbreitet und in vielen Sprachen zu belegen: *vor Wut kochen, unter Dampf stehen, der Hitzkopf* usw. Ähnlich lassen sich Beispiele für die konzeptuelle Metapher REASON IS LIGHT in der Idiomatik vieler Sprachen finden: *jmdm. geht ein Licht auf, jmdn. hinter's Licht führen, ein/kein großes Licht sein*.

Strukturelle Metaphern ermöglichen, verschiedene Aspekte desselben Szenarios und dadurch Konzepte elaboriert darzustellen z.B. LIFE IS A VOYAGE/BOATVOYAGE: *in demselben Boot sein, to be in the same boat, být na stejné lodi* (vgl. Roos 2001: 197f.).

Die metaphorischen Idiome spielen eine wichtige Rolle bei der metapherischen Konzeptualisierung verschiedener Wirklichkeitsbereiche.⁸⁴ Die Somatismen, die menschliche Körperteile oder Organe enthalten, spiegeln vor allem Gemütszustände oder körperliche Zustände wider, z.B. unter dem Konzept SEHNSUCHT/VERLANGEN/GIER werden Idiome wie *jmdm. den Mund wässrig machen* (umg.), *den Hals nicht voll kriegen/voll genug kriegen (können)* (umg.), *jmdm. läuft das Wasser im Mund zusammen* (umg.) angeführt.⁸⁵

Die Grenzen der kognitiv orientierten Betrachtungsweise im Bereich der Idiomatik, auf die H. Burger (1998: 91) aufmerksam macht, bestehen vor allem darin, dass es verschiedene Kultur- und Sprachbereiche gibt, in denen die Idiome verschiedene Beziehungen repräsentieren. Es handelt sich um metaphorische Idiome kulturspezifischer Natur, in denen die Gewohnheiten, Sitten und Gebräuche einer Nation oder eines Kulturkreises aufzuspüren sind, z.B. *jmdn. in den April schicken*. Mit dieser Problematik beschäftigt sich der kontrastive interlinguale Vergleich: Die Idiome können unterschiedlich interpretiert werden, z.B. das englische *to give sb. the red carpet treatment* („jmdm. einen feierlichen Empfang bereiten“) könnte im Tschechischen desinterpretiert werden: *pozvat si někoho na kobereček* („jmdm. ausschimpfen, streng zurechtweisen“) („falsche Freunde“). Mit der Globalisierung ist jedoch „*der rote Teppich*“ zum international üblichen Symbol geworden und in den Filmtexten kommt es häufig zum Vorschein als eines der meist benutzten Idiome in Berichterstattungen von Filmfestivals. Weitere Beispiele für die typische Metaphorik in Filmrezensionen sind: *die Leinwand erobern* (Konzept KRIEG/KAMPF) oder *x Millionen Dollar einspielen* (Konzept SPIEL).

84 Die Problematik der Konzeptualisierung metaphorischer Idiome mit Körperteilen erarbeitet in seinen Studien D. Dobrovolskij: *Kognitive Aspekte der Idiom-Semantik. Studien zum Thesaurus deutscher Idiome*. Tübingen 1995; ders.: *Idiome im mentalen Lexikon. Ziele und Methoden der kognitiven Phraseologieforschung*. Trier 1997.

85 So werden die Idiome in R. Hessky/E. Ettinger (1997) betrachtet und gruppiert.

5.5.5. Metonymie (in der Idiomatik)

Eine weitere, sehr oft benutzte Form des nicht-wörtlichen Sprachgebrauchs stellt die Metonymie (griech. *metonymía* – Namensvertauschung) dar, deren linguistische Erforschung gewissermaßen im Schatten der Metaphernuntersuchungen steht:

„In den Arbeiten zur kognitiven Semantik in den letzten Jahren galt dem Bereich der metaphorischen Prozesse ein vielleicht zu großes Interesse. Dies mag sich sowohl aus der langen Tradition der Metaphernforschung als auch aus der vielversprechenden neuen kognitiv-linguistischen Sichtweise eines alten Phänomens erklären. Das Wesen der Metapher liegt darin, dass Elemente aus zwei verschiedenen Domänen imaginativ in Beziehung gesetzt werden. Bei der Metonymie, die einen nicht minder produktiven imaginativen Prozess darstellt, steht ein Element für ein anderes Element aus derselben Domäne. Die metonymische Übertragung ist im Allgemeinen weniger auffällig als die metaphorische Übertragung (vgl. Radden 1997: 82).

Der metonymische Gebrauch besteht in der Ersetzung (z.B. *ich lese Thomas Mann*) und trägt somit zur Sprachökonomie bei. In der kognitiven Linguistik, die sich an Konzepten orientiert, bedeutet das, dass

„der Zusammenhang zwischen dem Konzept, das der jeweilige Ausdruck bei wörtlichem Gebrauch bezeichnet, und dem Konzept, auf das der Ausdruck bei metonymischen Gebrauch referiert, ein konkreter Sachbezug ist: Die Konzepte verbindet nicht, wie bei der Metapher, eine Ähnlichkeit oder Analogie, sondern sie stehen in einer realen Beziehung, einer engen konzeptuellen Relation.“ (Skirl/Schwarz-Friesel 2007: 15).

Die Idiome treten folglich in System und Text nicht nur als Metaphern auf, sondern auch als Metonyme oder ihre Subart Synekdoche (Teil für das Ganze oder das Ganze für den Teil: oft Idiome mit Körperteilen). Die Metapher diene zunächst als eine Art Oberbegriff für beide stilistischen Phänomene, aber bei näherer Betrachtung aus der kognitiv-linguistischen Perspektive ergaben sich Unterschiede zwischen der Metapher und der Metonymie. Als Beispiel einer Metonymie wird bei Skirl/Schwarz-Friesel (2007: 45) das Idiom *jmdn. an die Wand stellen* „jmdn. [standrechtlich] erschießen“ angeführt. Hier geht es nicht um die Übertragung aus einem Ursprungsbereich in einen Zielbereich auf Grund der Ähnlichkeit, sondern darum, dass die standrechtliche Erschießung vor einer Wand/Mauer vorgenommen wurde (An-die-Wand-Stellen ist, euphemistisch ausgedrückt, Erschießung).

Bei der Metonymie wird ebenso ein Konzept verwendet, um damit ein anderes auszudrücken. Der Unterschied liegt darin, dass source domain und target domain miteinander in Beziehung stehen. Es handelt sich um Inferenz, d.h.

um einen Prozess, bei dem wir von einem Teil auf das damit verbundene Ganze schließen, es genügt ein Teil der Gestalt, um die Gesamtgestalt abzurufen, wobei wir die fehlende Information aus unserem Wissen ergänzen. Der Sprachbenutzer hat ein umfassendes komplexes Konzept in seinem Gedächtnis abgespeichert, das abgerufen wird, indem man eine Stelle dieses Konzepts anspricht. In diesem Sinne kann man die Metonymie als einen Sonderfall der Metapher auffassen, wenn man davon ausgeht, dass auch in der Metonymie eine Übertragung (mapping) stattfindet, die sich von dem entsprechenden Vorgang bei der Metapher lediglich dadurch unterscheidet, dass sich das mapping innerhalb derselben domain vollzieht. Die Metonymie stellt eine konzeptuelle Extension innerhalb der Grenzen einer Domäne dar, z.B. Metonymie für Dummheit: *jmd. hat Stroh/Sägemehl im Kopf* (vgl. Feyaerts 1999: 140). Also auch hier steht immer etwas anderes für etwas anderes, z.B. ein Behälter für den Inhalt: *seinen Kopf durchsetzen* (Kopf für „Willen“, wobei eine container-Metapher zugrunde liegt), das Instrument für die ausgeführte Handlung: *jmdm. die Tür zeigen* („jmdn. hinauswerfen“), *jmdm. dreht sich der Magen um* (Körperreaktion: „jmd. ist angewidert, ekelt sich“), *jmdm. die Daumen drücken* (Mimik, Gestik: „jmdm. Glück wünschen“), *die Zähne zusammenbeißen* (Körpersprache: „etw. Unangenehmes aushalten müssen“), die Ursache für Wirkung: *Gas geben* („schneller fahren“), der Ort für die Institution: *Weißes Haus* für die US-Regierung, ein charakteristischer Teil für das Ganze (Synekdoche, die am häufigsten vorkommt): *die Nase hoch tragen* („eingebildet sein“) (vgl. Roos 2001: 199ff.).

Viele metonymische Idiome beruhen so wie Metaphern auf Körpererfahrungen. Ein großer Teil der Körpermetaphern entpuppt sich bei näherer Betrachtung als Metonymie. Dies hängt damit zusammen, dass durch sekundäre Übertragung Metonyme metaphorisch verwendet werden. Dies ist besonders bei der pars-pro-toto-Relation der Fall: *die Köpfe zusammenstecken* („tuscheln“). Es gilt aber nicht nur für die Körperreaktionen oder Gesten oder die ontologischen Metaphern, die den *Kopf* und das *Herz* als Behälter für Verstand und Gefühl auffassen und bei denen dann metonymisch der Behälter für den Inhalt steht. Auch von den Idiomen mit *Hand* und ihren Teilen sind viele metonymischer Natur, z.B. *etw. in die Finger bekommen*.

Ebenso sind viele Idiome von unserem kulturspezifischen Weltwissen geprägt. Kulturbedingt ist das Idiom *grünes Licht geben* („Erlaubnis bekommen mit etw. zu beginnen“). Das Grün der Ampel als Verkehrszeichen symbolisiert die freie Fahrt. Zu diesem metonymischen Prozess tritt aber in einer sekundären Übertragung noch ein metaphorischer hinzu: In seiner metaphorischen Bedeutung bezeichnet das Idiom die Erlaubnis, mit einer Tätigkeit fortzufahren bzw. eine beabsichtigte Tätigkeit zu beginnen (vgl. ebd.: 204f.).

Der Metonymie und Synekdoche kann man oft in publizistischen Texten begegnen, sowohl als einfachen lexematischen Fügungen als auch als Idiomen.

In den idiomatischen Metonymien spielen die Körperteile und Organe eine wichtige Rolle, daraus ergeben sich erhebliche Schwierigkeiten zu unterscheiden, ob es sich um eine Metapher, Metonymie oder Synekdoche handelt. Der *Kopf* in der Wendung *seinen Kopf durchsetzen* symbolisiert den Verstand, die Vernunft, das Denken, kann aber auch als *pars pro toto* für einen Menschen stehen und seine Handlung repräsentieren, zugleich funktioniert hier der Kopf als Behälter (container-Metapher) für den Willen. Auch in dem Idiom *die Ohren hängen lassen* („niedergeschlagen sein“) kann das Ganze als eine Metapher aus dem Tierbereich interpretiert werden, weil der Hund sich so verhält, wenn er traurig ist. Gleichzeitig stehen hängende Ohren als Körperteile symbolisch für einen niedergeschlagenen Menschen (Metonymie und/oder Synekdoche). Es hängt von dem Blickwinkel ab, wie man das ganze Bild interpretiert und bezeichnet.

In den Filmrezensionen kann man zahlreichen Metaphern und Metonymen begegnen, zwischen denen die Grenzen schwer zu ziehen sind, wie im folgenden Beispiel aus der Filmrezension *Unpretty Woman* (SPIEGEL ONLINE 30. April 2009, von Daniel Haas):

(5.25.) *Vielleicht hat sich eine vorausseilende Glückserwartung derart massiv vor die tatsächliche Kinoerfahrung geschoben, dass **auf der Netzhaut** nur noch das **ankam**, was man schon lange mal sehen wollte: eine intelligente, romantische Komödie mit Thrill und kulturkritischem Biss.*

(*Netzhaut* als Metonymie – Teil des Augens, *auf der Netzhaut ankommen* metaphorisch für *sehen*).

In Bezug auf die genaue Unterscheidung von metaphorischen und metonymischen Idiomen gibt es noch viele „weiße Flecken auf der Landkarte der Phraseologie“, wie Dietz (1999: 329) konstatiert. Es bedürfte einer genaueren Analyse der Bedeutungsstruktur, um so ein klares Bild von den semantischen Merkmalen zu erhalten, auf denen die hohe Expressivität dieser Wendungen beruht.

5.5.6. Weitere rhetorisch-stilistische Figuren (in der Idiomatik): Synästhesie, Litotes, Hyperbel, Euphemismus, Ironie

Nicht nur Metaphern und Metonymien sowie metaphorische und metonymische Idiome, sondern auch eine breite Palette anderer semantischer und syntaktischer Stilkonfigurationen (im Sinne der traditionellen Stilistik) kommen in Filmrezensionen zahlreich zur Geltung in verschiedenen pragmatischen, textstrukturierenden und stilistischen (Teil)Funktionen.

Filme, das sind bewegliche Bilder und Töne. Wenn die Filmrezensenten darauf Bezug nehmen, bietet sich am deutlichsten die Synästhesie als eine Subart der

Metapher an. In der Filmrezension *Blaugrau ist alle Utopie* (der Film „Code 64“, ein kühles Zukunftsmelodram des Briten Michael Winterbottom, *Der Spiegel* 9/2005, 157, von Wolfgang Höbel) kommt die Beschreibung einer Farbensymbolik, die in dem rezensierten Film verwendet wurde, in folgenden Kontrasten zum Ausdruck:

(5.26.) ... eine Elegie in dezent abgetönten Farben zu sanft blubbernden Elektrotönen solange die Helden in durch die Zone der Reichen geistern, schweift die Kamera über glänzende Oberflächen aus Gletscherblau, Neonweiß und Anthrazit; in der Sphäre der Armen dominieren Erdtöne aus Wüstensandgelb, Lehm Braun und Ziegelrot.

Bei der Stilfigur Litotes handelt es sich um die „positiv bewertete Aussage durch die Verneinung ihres Gegenteils“ (Dietz 1999: 206), z.B. *Der Wein ist nicht schlecht*. Im phraseologischen Bereich kann man zu Litotes z.B. das Idiom *nicht von schlechten Eltern sein* („von einer beträchtlichen/guten Qualität sein“) rechnen. Die Litotes macht sich geltend bei der Beurteilung von Qualitäten und menschlichen Eigenschaften, die man zu relativieren sucht. In Filmrezensionen gehört Litotes zu den eher abgenutzten, einfachen Stilfiguren, die keine besondere Originalität aufweisen:

(5.27.) Im Übrigen gilt auch hier, dass Filme, die der so genannten Wirklichkeit und ihren Alternativen gegenüber eine gewisse Belieblichkeitshaltung einnehmen, nie ganz dem Fazit entkommen: *real, surreal, unreal, auch egal. Schließlich ist es nicht uncool, das ganze Universum als bloße Simulation zu betrachten.* (**Trau, schau, wem.** *Der Spiegel* 5/2002, 156–157)

Die Hyperbel, deren Wesen in der intensiven Steigerung des Ausdrucks und in der Übertreibung besteht, kann verschiedene Ausprägungen haben: *Ich habe es dir schon tausendmal gesagt*. Es geht um eine kommunikativ-pragmatische Formel, die mehr als wirklich konstatiert, weitere Beispiele: *schneller als der Blitz* (ein unglaublicher Vergleich), *die Schulden erdrücken mich* (Metapher). Es liegt in der Natur des Menschen zu Übertreibungen zu neigen und die Sachverhalte kleiner oder größer darzustellen, was mit der emotionalen Entladung zusammenhängt. In den hyperbolischen metaphorischen und metonymischen Idiomen (*sich die Beine in den Bauch stehen, sich die Kehle aus dem Hals schreien, sich die Augen ausweinen, jmdm. ein Loch/Löcher in den Bauch fragen/reden*) hat man mit intensiven, manchmal drastischen sprachlichen Bildern zu tun, die oft die Verstümmelung des menschlichen Körpers zum Ausdruck bringen (vgl. Dietz 1999: 221ff.). Auch in Filmkritiken greift man gern zu solchen Übertreibungen, die ironisch wirken und humorvolle Effekte hervorrufen, z.B.:

(5.28.) ... wird von einem Berufskiller erwartet, dass er beidhändig gleichzeitig schießen, aber auch stahlhart wie ein Karatemeister mit Schwarzem Gürtel zuschlagen kann.

(Mit dem Dolch im Gewande. Der Spiegel 23/2003, 144, von Urs Jenny)

Beim Euphemismus geht es um ein durch Tabu verbotenes Wort, um der Höflichkeit willen, um die Gefühle des Gegenübers nicht zu verletzen, anstößige Begriffe zu umgehen usw. Die Tabus betreffen den Bereich der Krankheiten, des Sterbens und des Todes, der Körperlichkeit und Sexualität. Sie entspringen entweder der Furcht (Krankheit, Tod), der Feinfühligkeit (Schamgefühl) oder der Anständigkeit (Sexualität, Alkoholismus) (vgl. Dietz 1999: 103ff.). Als Euphemismen in der Phraseologie treten vor allem zahlreiche Idiome auf, die sich auf TOD/STERBEN beziehen. Diese Tatsachen werden gehoben durch SCHLAF/RUHE verhüllt, oft sind sie mit religiösen Vorstellungen und Symbolen verbunden: *ewige Ruhe finden, die Augen für immer schließen, vom Herrn abberufen werden, das Zeitliche segnen*. Die Euphemismen in Bezug auf Sexualität zeichnen sich durch semantische Vagheit aus, z.B. das Metonymische *mit jmdm. ins Bett gehen* oder *vom anderen Bahnsteig/Ufer sein* (Homosexualität). Sie gehören meist der umgangssprachlich-saloppen Stilsschicht an, z.B.:

(5.29.) *Die Geschichte, die der Koreaner Kim Ki-Duk, 44, in seinem zehnten Film zu erzählen hat, beginnt mit zwei zärtlich verschworenen Schulmädchen: Die eine, kontaktscheu, verabredet telefonisch die Termine in Stundenhotels, die andere, neugierig-willig, ist den Männern zu Diensten, bis sie sich eines Tages in Panik vor einer Razzia aus einem Hotelfenster in den Tod stürzt. (Sühne auf dem Babystrich. Der Spiegel 50/2004, 158) (s. Anhang XVIII)*

Der gehobene Euphemismus *den Männern zu Diensten sein* gehört zum semantischen Feld der Prostitution in der oben angeführten Filmrezension vor allem in den den Inhalt erzählenden Passagen:

(5.30.) *Ihr Idol war die heilige Hure Vasumitra, die, einer indischen Legende zufolge, jeden ihrer Freier zum Buddhismus bekehrte. Die verzweifelte Überlebende nimmt die Pflicht auf sich, der Reihe nach mit den Kunden ihrer toten Freundin zu schlafen und ihnen, in Umkehrung des üblichen Geschäftsganges, den damals bezahlten „Liebeslohn“ nun zurückzuerstatten: ein paradoxes Exertitium der Sühne...(ebd.)*

Einer derben Umschreibung für Prostitution/Sex begegnet man in der Rezension des Films mit dem Thema Prostitution *Goldener Westen* ([Vorspann]: *Millionengeschäft Menschenhandel: Der Schwede Lukas Moodysson macht aus einem kleinen Einzelfall ein großen, bewegendes Gleichnis. Der Spiegel 49/2003, 171, von Urs Jenny*):

(5.31.) *Lilja, die kleine Russin in einer nördlichen Küstenstadt, die tapfer behauptet, schon 16 zu sein, haust frierend allein in einer abbruchreifen Plattenbausiedlung ohne Elektrizität. Ihren*

Vater kennt sie nicht, ihre Mutter ist mit einem Liebhaber auf und davon, und ihre Tante empfiehlt ihr, „die Beine breit zu machen“.

Zu den kompliziertesten Konfigurationen gehört die Ironie. Es handelt sich um eine pragmatische Kategorie. Die Intention des Sprechers unterscheidet sich von dem, was er wirklich sagt, und der Hörer versteht das Gegenteil von dem, was ausgesprochen wird.⁸⁶

Als „klassische“ Beispiele der konventionalisierten Ironie, wo auch die Intonation und Partikeln eine wichtige Rolle spielen, da der Emittent daran interessiert ist, dass der Rezipient die Diskrepanz zwischen dem Gesagten und dem eigentlich Gemeinten begreift, sind anzuführen: *Das hast du ja besonders schön übersetzt!* oder *Du bist mir aber ein Held!* Das eigentlich Gemeinte ergibt sich aus der konkreten kommunikativen Situation (dem Kontext). Festen Wendungen, die in sich die Ironie verbergen, kann man in alltäglichen, publizistischen sowie belletristischen Texten ziemlich oft begegnen, z.B. dem komparativen Idiom *etw. passt wie die Faust aufs Auge* im Sinne „etw. passt überhaupt nicht“.

Die Filmrezensenten bedienen sich sehr oft der Ironie. Sie verwenden Ironie, um sich lustig zu machen oder eine kritische Stellung zu verschiedenen Themen und Motiven in Filmen einzunehmen. Die Ironie kann durch die syntaktische Figur des Oxymorons signalisiert werden. Das Ironische resultiert oft aus der Kontrastierung zweier Sachverhalte, deren Gegenüberstellung lächerlich wirkt. Die Ironie besteht auch in der Anführung von Absurditäten, Gemeinplätzen oder in verschiedenen Anspielungen wie im Einsatz eines „Märchen-Stils“ im folgenden Beispiel:

(5.32.) *Und wenn die Stepford-Frauen nicht gestorben sind, dann putzen sie noch heute? Zum Filmende hin werden nach und nach all die wunderschönen bösen Wahrheiten der Geschichte – Männer sind Schweine, Frauen sind auch nicht besser, das würzt das Zusammenleben – kassiert und in Harmonie ertränkt. (In Harmonie ertränkt, Der Spiegel 28/2004, 120)*

Eine ironische Distanz bringt *Der Spiegel* auch der „Titanic“-Legende in der amerikanischen Verfilmung von James Cameron (1998) gegenüber zum Ausdruck:

(5.33.) *Von Hongkong bis Hanau, von Rio bis Rheine treibt es die Menschen zu Camerons Totenmesse – Weltschmerz pur im Weltdorf des medialen Zeitalters. (Selig auf dem Wrack der Träume, Der Spiegel 13/1998, S. 226–239, von Susanne Weingarten und Nikolaus von Festenberg)*

86 Mit der Ironie beschäftigt sich ausführlich H.-U. Dietz (1999: 84ff.). Er führt die Auffassungen von Aristoteles und Quintilian bis zu den neueren pragmatischen Theorien von Lausberg und Weinrich (*Linguistik der Lüge* 1966) an.

(5.34.) *Wenn der schöne Jack im eisigen Wasser seinen Geist aufgibt, verabschiedet sich ein Trainer des weiblichen Egos.* (ebd., S. 233)

Im Beispiel (5.34.) kommt die Ironie durch die Gegenüberstellung eines gehobenen, veralteten Idioms (*seinen Geist aufgeben* für „sterben“) und einer modernen Metapher aus dem Bereich der Psychotherapie (*Trainer des weiblichen Egos*) zustande.

Kontraste liegen auch der Ironie im Artikel über den US-amerikanischen Film *Independance Day* zugrunde (*Kosmisches Armageddon*, *Der Spiegel* 28/1996, S. 108–109, ohne Autorangabe):

(5.35.) *Die Nazis sind tot, die Kommunisten abgetreten – jetzt müssen Außerirdische die Amerikaner das Gruseln lernen.* [Vorspann]

(5.36.) *Nur einige Westküsten-Bewohner, denen ewiger Sonnenschein und zeitgeistige New-Age-Mythen das Hirn vernebelt haben, trauen offenbar noch immer der Güte von Fremdlingen.* (ebd.)

Die Ironie kann auch durch die zeugmatische Kombination (Zusammenjochung von zwei unterschiedlichen Bildern) hervorgerufen werden, wie im folgenden Beispiel:

(5.37.) *Sie (die Schauspieler – J.M.) bekamen ... von Tag zu Tag weniger zu essen, nachts hörten sie merkwürdige Geräusche, oder es wurde plötzlich **an ihren Schlafsäcken – und ihren Nerven – gezerrt.*** (*Der Ritt der heißen Hexe*. *Der Spiegel* 33/1999, 191)

Die Ironie kommt oft in dem/den Abschlussegment(en) als Pointe einer eher negativen Bewertung des Filmes vor, z.B.:

(5.38.) *Erlösung? Die Frau, eine runzlig geschminkte Kate Winslet, lernt im Gefängnis doch tatsächlich lesen und schreiben – **herzlichen Glückwunsch!** Die Resozialisierung einer Massenmörderin gilt mit dieser Kulturleistung als abgeschlossen. Offenbar will „Der Vorleser“ dem Publikum tatsächlich weismachen, man müsse den Satz „Arbeit macht frei“ über dem Lagertor von Auschwitz entziffern können, um das Ausmaß von NS-Verbrechen zu erkennen. (**Strafe muss sein.*** *Der Spiegel* 9/2009, 145)

Die Ironie wird hier durch die Einschübe von nicht kompatiblen sprachlichen Phänomenen – eine Glückwunschformel neben einem „furchtbaren“ Zitat – realisiert.

Ähnlich erfolgt es in der Filmrezension *Heiliger Strohsack*. („*Betty und ihre Schwestern*“. *Spielfilm von Gillian Armstrong*. *USA 1994*. *Der Spiegel* 20/1995, 230,

von Urs Jenny), wo Idiom und Interjektionen des Weinens im Dienste der Ironie verwendet werden:

(5.39.) *Drehbuchautorin, Produzentin, Regisseurin sowie sieben Hauptdarstellerinnen mit Susan Sarandon an der Spitze, die als Mutter eine wahrhaft übermenschliche Backofenwärme ausstrahlt... Natürlich spielt Winona Ryder so innig, daß **kein Auge trocken bleibt**, ... Sie ist die Unauffälligste, die Stillste und still Kränkelnde, bis sie, **schluchz, schluchz**, von Gott zu sich gerufen wird.*

Ironie begegnet man oft in Filmrezensionen, die die Filme nicht besonders ernst nehmen (weil sie in Medien wie *Der Spiegel* nicht ernst zu nehmen sind): Piratenfilme oder sog. Sandalenfilme (Hollywood-Großproduktionen mit Themen aus der Antike), z.B.:

(5.40.) *Die Piratenbraut in „Fluch der Karibik“ spielt Johnny Depp. Das heißt: Eigentlich gibt er den Freibeuterkapitän Jack Sparow, doch die Make-up-Künstler haben ihm **mehr Lidschatten aufgespachtelt als Liz Taylor in „Cleopatra“**. Wie ein bekiffter Fred Astaire tänzelt Depp von Szene zu Szene und gurgelt – ... – seine Dialogsätze irgendwo im Rachen durch, bevor er sie als Buchstabensuppe ausspricht. (**Käpt'n Spatz auf großer Fahrt**. Der Spiegel 35/2003, 147, von Martin Wolf)*

Das Ironische wird im obigen Beispiel durch die intertextuellen Bezüge zu berühmten Hollywood-Darstellern (Liz Taylor, Fred Astaire) realisiert, über die der Filmrezensent auf die nach seiner Meinung lächerliche schauspielerische Leistung von Johny Depp aufmerksam macht.

5.5.7. Syntaktische Stilfiguren (mit Metaphern und Idiomen)

Die syntaktischen Stilfiguren sind an Satzstrukturen gebunden und finden ihre Entfaltung im einfachen Satz, in der Satzverbindung, im Satzgefüge oder in der Abfolge mehrerer Sätze. Die Gliederung der Stilfiguren kann unterschiedlich sein, die Stilforscher lehnen sich bei der Systematisierung vor allem an die antike Rhetorik an. Zu unterscheiden sind die Figuren der Hinzufügung, Auslassung und Umstellung.⁸⁷

Zu den Figuren der Hinzufügung gehören in erster Linie die Figuren der Wiederholung, von denen sich vor allem das Hendiadyoin als Synonymenhäufung in der Idiomatik widerspiegelt, besonders in den Paarformeln: *jmdn. hegen und*

87 Diese Einteilung wurde von Fleischer/Michel 1975 übernommen. Vgl. auch Fleischer/Michel/Starke: *Stilistik der deutschen Gegenwartssprache* 1993: 247ff.

pflegen, Feuer und Flamme sein. Als besonders wichtig erweisen sich die Wortspiele: Paronomasie (Anominatio) und Figura etymologica. Das Wortspiel wird als Sammelbegriff für verschiedenartige Möglichkeiten, die die sprachlichen Variationen, Polysemie und Homonymie ausnutzen, um humoristische, satirische oder komische Effekte zu erzielen. Bei der Paronomasie handelt es sich um Wiederholungsfiguren, die aus gleich- oder ähnlich anlautenden Wörtern bestehen, während bei der Figura etymologica Wörter verschiedener Wortart mit gleicher etymologischer Basis nebeneinander stehen (vgl. Fleischer/Michel/Starke 1993: 268):

(5.41.) *Nichts hat Jordan falsch gemacht. Trotzdem geht „Michael Collins“ als Kinodrama einen allzu gleichförmigen Gang, und den Durchbrüchen ins Phantastische ... läßt die Historie keinen Raum.* („*Der Sieger geht leer aus*“, Der Spiegel 14/1997, S. 197, Autor nicht angeführt)

Wortspielen begegnet man oft in der Pointe der Filmrezensionen, z.B.:

(5.42.) *Was als grelle Farce begann, mündet in einem Appell ans Wahre und Gute. Diesen Drehbuch-Dreh muss sich irgendein männlicher Roboter ausgedacht haben. (In Harmonie ertränkt,* Der Spiegel 28/2004, 120).

In Filmrezensionen gehören Paarformeln, Alliterationen und verschiedene Sprachspiele innerhalb der Idiomatik zu bevorzugten Stilmitteln zur Steigerung der Expressivität. Als Beispiel seien zahlreiche Alliterationen in der Filmrezension mit der Überschrift **Butler im Blick**. ([Vorspann]: *Roberts Altmanns „Gosford Park“ ist großes Gesellschaftspanorama des England der dreißiger Jahre.* Der Spiegel 24/2002, 216) genannt. Zu weiteren Alliterationen in diesem relativ kurzen Text gehören: **Regeln und Rituale einer Welt, in der selbst die Dienstboten nicht alle an ein und demselben Tisch essen** oder **Kamera ... schwenkt vom Gesinde zum Geschmeide**. Der Frage, ob die Alliteration zum Individualstil des Filmkritikers Lars-Olav Beier oder zum Spiegel-Stil bzw. zum journalistischen Stil überhaupt gehört, müsste man gründlicher nachgehen.

Idiome kommen als Figuren der Entgegensetzung vor, z.B. als Oxymoron, d.h. die widersprechende oder widersinnige Verbindung von zwei Lexemen, die dazu dient, die Widersprüchlichkeit unserer Welt zu veranschaulichen. Das Oxymoron findet seine Ausprägung in nominalen Phrasen wie *ein offenes Geheimnis, ein weißer Rabe, beredtes Schweigen* u.a. Eine kompliziertere Struktur der Entgegensetzung findet man in der *Antithese*. Sie „beruht auf der Kontrastwirkung der Bedeutungen zweier lexikalischer oder grammatischer Größen. Sie besteht also immer aus zwei Teilen“ (Riesel/Schendels 1975: 252). Antithetisch aufgebaut sind die Paarformeln, in denen die Antonyme auftauchen: *Himmel und Hölle, auf Leben und Tod, auf Gedeih und Verderb, mit Leib und Seele, weder Fisch noch Fleisch* u.a.

Oxymoron und Antithese, die durch ihre Expressivität und Originalität die Aufmerksamkeit der Rezipienten fesseln, sind besonders wirksam in der Überschrift, aber auch im Text bringen sie treffende Aussagen zum Ausdruck, die die Textkohärenz gewähren:

(5.43.) *In Harmonie ertränkt. Emanzipation als Farce: Hollywood macht aus dem Thriller „Die Frauen von Stepford“ eine Komödie.* (Der Spiegel 28/2004, 120)

Mit dem „Ertrinken“ verbindet man negative Konnotationen, „Harmonie“ dagegen evoziert Positives und Angenehmes: Durch diesen Kontrast macht der Filmrezensent auf die Widersprüchlichkeit der Verfilmung eines ursprünglichen Horrors von Ira Levin (Autor von *Rosemary's Baby*) aufmerksam.

(5.44.) *Trieb zur Moral. „Spider-Man 2“ von Sam Raimi ist die aufwendigste Produktion dieses Kinossommers – und eine der besten.* (Der Spiegel 28/2004, 120, von Lars-Olav Beier)

„Moral“ steht ebenfalls im Kontrast zu „Trieb“. Im Text (2. Absatz) wird auf den Titel Bezug genommen und das Wesen der moralischen Taten von Spiderman erklärt:

(5.45.) *Regisseur Sam Raimi, ..., lässt den von Toby Maguire gespielten Titelhelden schwer leiden: Weil es ihn triebhaft danach verlangt, das Böse zu bekämpfen, bleibt ihm die amouröse Erfüllung versagt.* (ebd.)

In der Filmrezension zum Film „Eissturm“ *Kalt wie der Tod* (Der Spiegel 51/1997, 214, von Susanne Weingarten) (s. Anhang XVI) spricht man über *kaputte heile Familien*, was ebenfalls ein originelles Oxymoron darstellt.

Bei der Antithese handelt es sich um eine komplizierte Gedanken- sowie Sprachkonfiguration. Der Kontrastierung liegen verschiedene sprachliche Mittel zugrunde, wie im folgenden Textbeleg, der aus keiner Filmrezension stammt, sich jedoch interkulturell auf einige Filmdarsteller bezieht:

(5.46.) *Mit **Ché** ist passiert, was mit allen Kultfiguren passiert: Sie werden ausgehöhlt, damit sie wieder aufgefüllt werden können mit Träumen, Sehnsüchten und Gelüsten derer, die sie bewundern. ... Nur wer früh stirbt, wird unsterblich, nur wer geht, bevor er häßlich wird und feige und bequem, taugt zur Kultfigur. Darum ist **James Dean** lebendiger als **Marlon Brando**, **Marilyn Monroe** gegenwärtiger als **Brigitte Bardot** und **Ché Guevara** mächtiger als **Fidel Castro**.* („Der linke Pop-Star“, Der Spiegel 38/1996, S. 125, von Cordt Schnibben)

In dem oben angeführten Textbeispiel kommt eine wichtige Stilfigur der Häufung/Aufzählung vor, die sog. Dreierfigur.

Die Dreierfigur, die manchmal auch als Zeugma (Kombination von zwei zusammenhängenden mit einem unpassenden Sachverhalt) vorkommt, wird oft in Filmrezensionen ausgenützt:

(5.47.) *Es gießt in Strömen, als die Countness of Trentham an einem düsteren Novembertag des Jahres 1932 zum Landsitz Gosford Park aufbricht, wo sie bei Verwandten ein Wochenende mit illustren Gästen, gutem Essen und angeregten Gesprächen verbringen will. (Butler im Blick, Der Spiegel 24/2002, 216)*

(5.48.) *Sühne auf dem Babystrich. „Samaria“, der neue Kraftakt des Koreaners Kim Ki-Duk, schildert Sex, Gewalt und Erlösungsphantasien. (Der Spiegel 50/2004, 158)*

Die syntaktischen Stilfiguren werden miteinander kombiniert, z.B. Aufzählung und Antithese, was besonders zu Bewertungen nicht nur in Film-, sondern auch in Buchrezensionen beiträgt:

(5.49.) *Doch es (das Buch-Bestseller „Hannas Töchter“ von Marianne Frederiksson – J.M.) trifft eine Zeitstimmung. Es wird von einer Generation von Frauen gelesen, die zweifelt, ob die Emanzipationsbewegung der siebziger Jahre etwas gebracht hat außer einer vierfachen Belastung: Frauen sollen Geld verdienen, Geliebte, Mutter und Hausfrau sein. Sie beichten nicht beim Pfarrer, sondern beim Psychotherapeuten; sie werden nicht geschlagen, sondern von verunsicherten Männern mit Psychoterror gedemütigt. („Reise in das Innere der Frau“, Der Spiegel 27/1997, S. 192, von Marianne Wellershoff)*

Die Figuren der Auslassung sind dadurch gekennzeichnet, dass in ihrer Struktur etwas weggelassen, eingespart wird, da es entweder überflüssig ist oder auch aus anderen Gründen (Aufregung, Emotionalität). Im phraseologischen Bereich sind die Ellipse und die Aposiopese (der Satzabbruch) zu erwähnen. Die erstere kommt vor allem aus sprachökonomischen Gründen zustande und ist in pragmatischen Gruß- oder Kommunikationsformeln zu finden: *Guten Abend! Frohes Weihnachtsfest! Viel Erfolg!* oder auch in den Phraseoschablonen wie *Hand aufs Herz! Schwamm drüber!* und sogar in einigen Sprichwörtern: *Ende gut, alles gut!* Der Aposiopese liegen andere Ursachen zugrunde: Man ist aufgeregt und beendet seine Aussage nicht. Die Aposiopese kann auch als Euphemismus aufgefasst werden, man möchte einem groben Ausdruck ausweichen: *Leck mich doch...! Ich muss mal...!*

Das Zeugma, wo Metaphorik und Idiomatik zur Geltung kommen, ist auch als eine Figur der Auslassung aufzufassen, in der auf ein polysemes Lexem, meist das Prädikatsverb, zwei (oder mehr) Ergänzungen bezogen werden (das „klassische“ Beispiel von Erwin Strittmatter: *Sie lesen hier Kartoffeln und keine Zeitung*). Das Zeugma kann aber auch darin bestehen, dass einem Satz eine unerwartete und oft auch widersprechende Erweiterung in Gestalt eines Idioms angeschlossen werden

kann: *Die Begriffe kommen und gehen. Das Verständnis bleibt. Auf der Strecke.* (vgl. Fleischer/Michel/Starke1993: 280f.).

Wenn ein Zeugma dem Filmrezensenten gelingt, ruft es meistens besondere Effekte hervor: Humor, Komik, Satire, es kann auch als Mittel der Ironie funktionieren, wie im Beleg (5.37.): *es wird ... an ihren Schlafsäcken – und ihren Nerven – gezerrt. (Der Ritt der heißen Hexe. Der Spiegel 33/1999, 191).* Zum einem wird das Verb *zerren* mit einem konkreten Gegenstand (Schlafsäcke) kombiniert, zum anderen metaphorisch verwendet – *an den Nerven zerren*. Als weitere Beispiele für zeugmatische Aufzählungen sind anzuführen:

(5.50.) *Man sollte nicht unbedingt vermuten, dass Regisseure von Superhelden-Filmen Morddrohungen bekommen. Worum soll es schon gehen? Ein paar Stunden spannender Zoff, spektakuläre Effekte, reichlich Popcorn dazu – wer wird sich darüber aufregen? (Über dem Gesetz., Der Spiegel 10/2009, 149, von Andreas Borcholte)*

(5.51.) *Die Kids klauen aus Daffhe, rauchen Hasch, trinken zuviel Bier und Wodka und befummeln einander, wann immer es geht. Die Erwachsenen klauen aus Frust, trinken zu viele Highballs und gehen fremd – manchmal liegt Vater Hood (Kevin Kline) mit seiner Geliebten, der Nachbarin Janey Carver (Sigourney Weaver), im selben Gästebett wie kurz danach seine althkluge Tochter (Christina Ricci) mit ihrem Verehrer Sandy: parallele Welten. (Kalt wie der Tod (Der Spiegel 51/1997, 214, von Susanne Weingarten)*

(5.52.) *Anders als Western oder Gangsterfilme ist das Piraten-Genre nie erwachsen geworden. Piratenfilme sind immer, mehr oder weniger, Kinderfilme; der verspielte Umgang mit Säbeln, Schiffen und Schwerkraft (Zeugma, Alliteration) (Käpt'n Spatz auf großer Fahrt. Der Spiegel 35/2003, 147, von Martin Wolf)*

5.6. Metaphorik/Metonymik und Phraseologie/Idiomatik in ausgewählten Filmrezensionen

5.6.1. Zu pragmatischen, textkonstituierenden und stilistischen Funktionen der Metaphorik/Metonymik und Idiomatik

In den Filmrezensionen spielen die Metaphorik/Metonymie, Phraseologie und Idiomatik eine außerordentlich große Rolle nicht nur bei der Expressivitätssteigerung, Veranschaulichung und Emotionalisierung, sondern auch als textstrukturierende Mittel in der Textprogression.

Um den metaphorischen Sprachgebrauch zu verstehen, muss man zunächst Metaphern zu verschiedenen Bedeutungsebenen in Beziehung setzen. Skirl/Schwarz-Friesel (2007: 49ff.) berufen sich auf die Ausdrucksbedeutung (Proposi-

tion, wörtliche Bedeutung des Satzes), die kontextunabhängig ist und das Referenzpotential festlegt, die Äußerungsbedeutung (aktuelle Bedeutung eines Satzes in einer konkreten kommunikativen Situation) und den kommunikativen Sinn, der über die Information der Äußerungsbedeutung hinausgeht und der sich auf die Illokution (kommunikative Handlung, Absicht) bezieht. Für das Verstehen von Metaphern ist nicht die Ausdrucksebene, sondern die Äußerungsebene entscheidend, weil dort die spezifische semantische Information vermittelt wird. Auf der Ebene des kommunikativen Sinns kommen die Wirkungsaspekte des metaphorischen Gebrauchs zum Tragen. Für das Verstehen von Metaphern sind sowohl die linguistische Semantik (Bedeutung einer Äußerung), als auch die Pragmatik (kommunikativer Sinn als Handlungswert einer Äußerung) wichtig. Die Äußerungsbedeutung stellt die Schnittstelle von Semantik und Pragmatik dar.

Die Metaphern sowie metaphorischen Idiome werden in Texten zunächst dadurch identifiziert, dass sie eine semantische Abweichung in der wörtlichen Lesart zum Ausdruck bringen. Die Verletzung der Selektionsbeschränkungen ist jedoch keine notwendige Voraussetzung für den metaphorischen Sprachgebrauch. Für die Identifikation des metaphorischen Sprachgebrauchs ist der kommunikative Kontext entscheidend.

Was das Verstehen von Metaphern betrifft, betonen Skirl/Schwarz-Friesel (ebd.: 58), dass die Verstehensstrategie der Rezipienten darin besteht, relevante Merkmale aus den Informationen auszuwählen, die mit dem Lexikoneintrag und dem angekoppelten Konzept gegeben sind, die in einem engen Verhältnis zueinander stehen und zusammen eine kognitive Domäne bilden:

„Jeder semantische Lexikoneintrag hat im Langzeitgedächtnis einen konzeptuellen Skopus, der sozusagen den enzyklopädischen Wissenskontext der jeweiligen Lexembedeutung darstellt. Dieses Weltwissen wird in kognitiven **Schemata (Frames, Skripts)** gespeichert.“ (ebd.)

Während die semantische Bedeutung stabil ist, kann das enzyklopädische Weltwissen/Kulturwissen von Sprachbenutzern erheblich variieren.

Metaphern erfüllen in Texten mehrere kommunikative Funktionen, wie es Skirl/Schwarz-Friesel (ebd.: 60f.) auf den Punkt bringen:

„Die Sprachproduzenten benutzen Metaphern, um durch sie bestimmte Wirkungen bei den Rezipienten hervorzurufen, etwa die der Erkenntnisförderung, die des wertenden Beurteilens und der emotionalen Reaktion oder die Wirkung des Überzeugens oder auch des Akzeptierens von impliziten Handlungsempfehlungen, um nur einige zu nennen.“

In Filmrezensionen dienen Metaphern vor allem als Mittel der Evaluation (Vermittlung von Werturteilen), der positiven oder negativen Bewertung, als stilisti-

sche Mittel der Persuasion (Überzeugen, Überreden, persuasive Strategien dort, wo logisch zwingende Argumente fehlen) und der Emotionalisierung:

„Über positive Evaluationen durch Metaphern drücken Sprachproduzenten angenehme Emotionen (Freude, Zuneigung) aus, durch negative Evaluation unangenehme Emotionen (Ekel, Wut).“ (ebd.: 63)

Beträchtlich ist die Rolle der Metapher nicht nur bei der Semantisierung eines Textausdrucks, sondern auch bei der Herstellung der Textkohärenz, wobei Metaphernkomplexe entweder durch Fortsetzung eines Bildes entstehen, das in seine Einzelheiten entfaltet wird, oder durch lockere Verknüpfung eines Bildes mit weiteren (vgl. Thim-Mabrey 2001: 264).

Oft wird die Metapher schon im Titel des Textes oder als Fotobeschriftung eingesetzt, was die Aufmerksamkeit des Rezipienten besonders anregt. Die metaphorische Kohärenzketten entstehen dadurch, dass die Metapher an verschiedenen Textstellen wieder aufgegriffen wird, manchmal in verschiedenartigen Variationen oder Modifikationen, was bei metaphorischen Idiomen besonders oft zum Vorschein kommt.

Skirl/Schwarz-Friesel (2007: 68ff.) unterscheiden zwischen einer globalen und einer lokalen Kohärenz (vgl. Metapher-Entfaltung und Metapher-Verknüpfung bei Thim-Mabrey, 2001). Die lokale Kohärenz beschränkt sich auf den Zusammenhang zwischen benachbarten Sätzen in einem Textauschnitt (metaphorische Anaphern direkter oder indirekter Art). Die globale Kohärenz erfordert konzeptuelles Wissen bei Rezipienten, um metaphorischen Sprachgebrauch im Text zu verstehen (besonders bei kreativen und innovativen Metaphern) sowie spezifisches Wissen (Filmtheorie, -wissenschaft). Der Kontext, die Kontextualisierung d.h. die sprachliche Umgebung, kann wesentlich das Verstehen von Metaphern erleichtern.

Die Funktionen der Metaphern und anderer Stilfiguren, der Phraseme und Idiome, einschließlich ihrer Variationen und Modifikationen, lassen sich folgendermaßen zusammenfassen:

Unter dem pragmatischen Aspekt wird untersucht, für welche kommunikativen Handlungsziele diese sprachstilistischen Mittel eingesetzt werden, welchen Einfluss sie auf Denken, Handeln und Fühlen des Rezipienten (kognitiv, emotional) ausüben, ob sie provozierend, unterhaltend, Interesse weckend usw. wirken.

Von der textbildenden Perspektive her wird auf die inhaltlich-thematische wie auch formal-grammatische Gestaltung eines Textes fokussiert. In den Filmrezensionen wird die Herstellung grammatischer und thematisch-semantischer Zusammenhänge zwischen den Textpassagen und die Aufstellung der Kohärenzketten, die auf Metaphern, Idiomen und anderen Stilfiguren beruhen, im ganzen Text hindurch untersucht.

Als textstilistische Phänomene beteiligen sich Metaphern, Idiome und andere Stilfiguren an der Gestaltung einer konkreten Filmrezension: Durch Abweichen

und Kontrastierung, Expressivität, Emotionalität (Konnotationen), fantasiereiches Unterhalten, individuelle und innovative Kreativität, Originalität (Individualstil, Einstellungen des Autors in Bewertungen und Beurteilungen) üben sie die entsprechende Wirkung auf den Rezipienten aus (vgl. Ptashnyk 2009: 176ff.).⁸⁸

Bei der Betrachtung dieser drei Ebenen zeichnen sich wiederum starke Überschneidungen ab, besonders zwischen der textstilistischen und pragmatischen Ebene, da beide an der Wirkung des Textes orientiert sind.

5.6.2. Textstrukturierende Funktionen der Metaphorik und Idiomatik

Die inhaltlich-thematische Textstrukturierung hängt mit der Positionierung der Metaphern und Idiome im Text zusammen. Nach H. Burger (1987) werden Phraseme an bestimmten typischen Positionen des argumentativen Rahmens positioniert, am Textanfang, am Textabschluss oder zum Schluss eines Teilthemas oder Arguments. Metaphern, Metonymien und Idiome kommen häufig in der Überschrift vor, vgl. z.B. *Im Tintenfass der Liebe* (Der Spiegel 30/2009, 131). Diese Überschrift bezieht sich auf die Filmbiographie des walisischen Dichters Dylan Thomas: *Tintenfass* bringt metonymisch *Schreiben* zum Ausdruck.

Im Vorspann begegnet man diesen Stilkonfigurationen seltener, da hier vor allem Informationen (konkrete Namen, Titel, Realien) dargeboten werden (vgl. Kap. 4.3.).

Nach S. Ptashnyk (2009: 181ff.) leiten sich von der Positionierung verschiedene thematisch-inhaltliche Schwerpunkte ab: Einführung des Themas, Fortführung des Themas, Themenwechsel, Koordinierung der Argumentation, gedankliche Pointierung zum Abschluss eines Themas, Bildung des argumentativen Rahmens. Demzufolge können im Textkörper folgende Positionen ermittelt werden:

1. Einführung des Textthemas: Von der thematischen Einleitung hängt im hohen Maße ab, ob der Rezipient am Weiterlesen interessiert ist. Die thematische Einleitung erfolgt in der Überschrift, im Vorspann oder im Textanfang (erster Absatz). Hier bedienen sich die Textproduzenten diverser stilistischer Mittel, die den einleitenden Formulierungen eine hohe Ausdruckskraft verleihen.

Über die herausragende Rolle der Schlagzeile/Überschrift wurde bereits gesprochen: Es kommen häufig Zitate und Anspielungen oder Phraseme in modifizierten Formen vor, z.B. als Substitutionen: *Warten auf ...* (vgl. Beleg 4.10.). Die jeweilige Basiswendung wird durch die Modifikation an den konkreten Text angepasst und so umformuliert, dass dabei thematisch wichtige Schlüsselwörter genannt werden.

⁸⁸ In ihrer umfangreichen Studie konzentriert sich S. Ptashnyk (2009) auf phraseologische Modifikationen und hat die oben angeführten Aspekte detailliert untersucht.

Die expressive stilistische Wirkung besteht in der Hervorhebung oder in der Abweichung von dem Üblichen, wie z.B. in der Verwendung eines Sprichwortes:

(5.53.) *Trau, schau, wem*

[Vorspann] *Lässt sich über den Literaturbetrieb eine pfiffige Komödie drehen? Die kluge Französin Agnes Jaoui hat es hingekriegt: „Schau mich an!“* (Der Spiegel 47/2004, 210, von Urs Jenny)

Das Sprichwort mit der Bedeutung „Guck dir die Person genau an, bevor du ihr vertraust“ setzt der Filmrezensent in der Überschrift ein, weil es mit dem Thema und Inhalt des Films und sowie mit der Haltung und Charakterisierung der Heldin korrespondiert:

(5.54.) *„Schau mich an!“, eine auf die feine französische Art boshafte Gesellschaftskomödie, lässt ihren Beziehungsreigen mit scharfem Ohr für die Viertel- und Halbtöne der Hackordnung im Pariser Literaturbetrieb kreisen. Sylvia ist eher Zuschauerin auf diesem Karussell des Webens und Schmeichelns und Verführens und Verratens; sie vertritt gegen die Lügenwelt des Kulturbetriebs die Unschuld der Musik.* [3. Abs.]

Auch der Vorspann dient zur thematischen Einführung (und zugleich auch Ausführung) des Themas. Oft geht es um die Explikation der Phrase aus der Überschrift:

(5.55.) *Slapstick in der Warteschleife.*

[Vorspann] *In Steven Spielbergs neuem Film „Terminal“ spielt Tom Hanks einen staatenlosen Osteuropäer, der den New Yorker Flughafen nicht verlassen darf.* (Der Spiegel 41/2004, 214, von Lars-Olav Beier)

Die Metapher/Metonymie *Warteschleife* hängt mit dem Flughafenbetrieb zusammen, was im Vorspann erklärt wird.

In der gleichen Filmrezensionen wird am Anfang des Textes, wo das Interesse des Rezipienten angeregt werden soll und deshalb oft mit Zitaten, Sprichwörtern, Sätzen eingestiegen wird, ein neues Thema eingeführt:

(5.56.) *Viktor Navorski kommt vom Land, und da lernt man schon als Kind, dass **Kleinvieh ganz besonders viel Mist macht.** So stromert er rund um die Uhr über den New Yorker Flughafen JFK, sammelt verlassene Kofferkulis ein, bringt sie zurück und steckt das Pfand, das er hierfür erhält, in die eigene Tasche. Schon wenige Wochen später läuft Viktor im Designeranzug durch die Gegend.* [1. Absatz]

Das Sprichwort mit der Bedeutung „auch kleines Geld ist bedeutend“ dient zur Charakterisierung des Helden: Der Regisseur Steven Spielberg *feiert vor allem den Einfallsreichtum und die Gewitztheit seiner Helden* (wie es der Filmkritiker im fünften Absatz zum Ausdruck bringt), die aus dem Nichts zum Erfolg gelangen.

2. Thematische Entfaltung: Im Textkörper tragen die Metaphern und Idiome zur thematischen Strukturierung, Bewertung bestimmter Sachverhalte, zur Verstärkung der Argumente, zur Hervorhebung bestimmter Informationen (Expressivität) sowie zur Emotionalisierung bei.

So wird z.B. in den den Inhalt wiedergebenden, erzählenden Textsegmenten der Rezension des Films *Die Frauen von Stepford* durch umgangssprachliche metaphorische Phraseme (*vom Chefsessel geschubst, auf die Straße gesetzt*) nicht nur eine expressive Wirkung erreicht, sondern thematisch wird das Unglück des Ehepaars in New York dem (vermeintlichen) Glück in Stepford (*jmdm. jeden Wunsch von den Augen ablesen*) gegenübergestellt:

(5.57.) *Ein Mann steht zu seiner Frau: Walter Eberhart (Matthew Broderick) kündigt seinen Job im mittleren Management eines New Yorker Fernsehsenders – weil dieser Sender seine ehrgeizige Gattin Joanna (Nicole Kidman) vom Chefsessel geschubst und auf die Straße gesetzt hat. Das Ehepaar zieht aufs Land, in die schmucke Neu-England-Kleinstadt Stepford, Connecticut. Für Joanna, die Ex-Karrierefrau, eine befremdliche Welt: Die Damen von Stepford sehen aus wie Barbie-Puppen, haben in etwa deren Wortschatz und lesen ihren Männern jeden Wunsch von den Augen ab. (In Harmonie ertränkt. Der Spiegel 28/2004, 120).*

Die Filmrezension des biographischen Films *Aviator* über den geheimnisvollen US-Milliardär Howard Hughes *Citizen Hughes* (Der Spiegel 3/2005, 126) nutzt zur thematischen Entfaltung nicht nur die Orientierungsmetaphern OBEN IST GUT und UNTEN IST SCHLECHT aus (vgl. Kap. 5.5.4., Beleg 5.24.). Der Held erlebte viele Höhenflüge, nicht nur als Flieger, Pionier der Aviatik, sondern auch weil er reich war, in die Filmindustrie investierte und Erfolg bei Frauen hatte: Die Alliteration im Vorspann bringt es deutlich zum Ausdruck: *Ein Leben für Filme, Flugzeuge und Frauen*. Schließlich kam es aber zu seinem Fall, er ist wahnsinnig geworden. Die thematische Kette *Wahnsinn* als eine abstrakte Kategorie wird zunächst durch die Metaphorik aus dem Bereich der wilden Tiere veranschaulicht, denn die psychische Krankheit ist genauso unberechenbar und gefährlich wie das Verhalten wilder Tiere (5.59.). Zunächst wird diese Problematik eingeleitet:

(5.58.) *Große Männer haben große Macken. Wen die Götter vernichten wollen, den schlagen sie mit Wahnsinn.* [1. Abs.]

(5.59.) ... *doch hinter dem Lächeln lauerte eine monströse Egomane, und dahinter, noch tiefer, ein paranoider Wahnsinn, der Schritt um Schritt mit selbsterstörerischer Dynamik sein Leben verschlang.* [4. Abs.]

Als „Reaktion“ auf den *Wahnsinn* kommt im darauf folgenden Absatz das Idiom *an jemandem einen Narren gefressen haben* vor, das freilich mit dem *Wahnsinn* als psychische Krankheit nur als freie Assoziation zusammenhängt:

(5.60.) *An Howard Hughes hat man sich erstaunlich lange nicht herangetraut. Doch dann kam ein junger Himmelsstürmer, der einen Narren an der Figur gefressen hatte: Leonardo DiCaprio.* [5. Abs.]

Das Idiom *einen Narren an jmdm., an etw. gefressen haben* (umg.) – „jmdn., etw. übertrieben, lächerlich gern haben, sich in jmdn., in etwas vernarrt haben“ (Duden 11, 2013: 526) – hat der Rezensent wahrscheinlich auf Grund der Assoziationskette *Wahnsinn – Narr* eingesetzt. Das Idiom drückt zum einen sehr treffend das Engagement von Leonardo di Caprio für diesen Film aus, zum anderen spielt es eine zentrale Rolle im Textverlauf: Es gewährt den Übergang von den Textsegmenten, die das Leben von Hughes schildern, zu den Textteilen, in denen der Film als Kunstwerk bewertet wird.

Mit Hilfe der Phraseme kann auch das im vorhergehenden Satz eingeführte Thema fortgeführt werden, z.B.:

(5.61.) ***Käpt'n Spatz auf großer Fahrt.***

[Vorspann] *Piratenfilme wurden in Hollywood oft verflucht: zu teuer, zu erfolglos. Doch jetzt verleiht die Action-Komödie „Fluch der Karibik“ dem Seeräuber-Genre neuen Schwung.*
[3. Abs.] *Wann immer Seeräuberdarsteller die Leinwand enterten, ergriffen die Zuschauer die Flucht. Selbst Erfolgsregisseure wie Roman Polanski („Piraten“) oder Steven Spielberg („Hook“) erlitten Schiffbruch; [...]* (Der Spiegel 35/2003, 147, von Martin Wolf)

Die thematische Entfaltung mit Hilfe von Metaphorik und Idiomatik ist für die Mehrheit der Filmrezensionen typisch. Die abwechslungsreiche Thematik der Filme bietet den Filmrezensenten geradezu vielfältiges sprachstilistisches metaphorisches Material an. Dies kann weiters mit folgenden Beispielen belegt werden:

Im erfolgreichen deutschen Spielfilm von Thomas Jahn *Knockin' On Heaven's Door* geht es um den Tod, der zwei jungen kranken Männern bevorsteht. Die Filmrezension *So gut wie tot* (Der Spiegel 8/1997, 205, von Urs Jenny) durchzieht eine thematische Kette, die dieses Thema mit Hilfe von metaphorischen euphemistischen Idiomen (*in den Himmel kommen, letztes Stündlein*) entfaltet:

(5.62.) *Auch Lausbuben kommen manchmal in den Himmel; das Sterbenmüssen ist offenbar Strafe genug dafür, wie sie über die Stränge schlugen. Hier also geht es um zwei junge Kerle, die sich als „Abnippel-Experten“ verstehen dürfen: Jeder für sich hat soeben im Krankenhaus die Diagnose erhalten, daß sein letztes Stündlein nah bevorstehe...* [1. Abs.]

Da im Zentrum der Aufmerksamkeit die beiden Jungen stehen, werden sie verschiedenartig benannt: Zum einen in Bezug auf den nahen Tod (*die beiden Glücksritter auf Todestrip*), zum anderen wird die Kette *Lausbuben* fortgesetzt (die beiden sind so gut wie kleine Kriminelle, die *über die Stränge schlugen* (umg., „die Grenze des Üblichen und Erlaubten auf übermütige, unbekümmerte Weise überschreiten“ – Duden 11, 2013: 720f.).

Mit einem euphemistischen Idiom wird der thematische Rahmen abgeschlossen:

(5.63.) *Lausbuben sind und bleiben sie und also unwiderstehlich. Wer will schon beim Sterben der erste sein? Aber so heiteren Herzens sieht man Kinohelden nicht alle Tage zum Himmel fahren.* [letzter Absatz, Pointe]

Das Thema des Filmes muss jedoch nicht unbedingt in der Filmrezension im Zentrum stehen. Im Horror-Film *The Village* (Der Spiegel 37/2004, 142, von Lars-Olav Beier) geht es um die Angst, um *eine in Furcht erstarrte Gemeinschaft* (Foto-Untertitel). Die Filmrezension *Reich der Toten* mit dem Vorspann: *Der Regisseur M. Night Shyamalan gilt als Meister subtiler Spannung – sein neuer Film „The Village“ umkreist das Geheimnis eines Dorfs* stellt den Regisseur und Drehbuchautor Shyamalan in den Mittelpunkt, dessen Schaffensweise mit der Tätigkeit eines Schachspielers verglichen wird:

(5.64.) *... der Drehbuchautor und Regisseur wirkt wie ein Schachspieler, der auf jede gegnerische Eröffnung den richtigen Zug weiß. Aber er hat ja auch Übung. Denn mit jedem seiner Filme versucht er, Millionen von Gegnern **matt zu setzen** – seine Zuschauer.* [1. Abs.]

Der Regisseur betont, dass er gern mit den Zuschauern spielt und sie irreführt: *„Ich mag es sehr, das Publikum auf die falsche Fährte zu führen“, sagt Shyamalan.* In der Filmrezension wird noch ein Spiel (*Hütchenspiel*) genannt:

(5.65.) *Sie (die Zuschauer – J.M.) wollten erfahren, mit welchen Kniffen der Film sie getäuscht hatte – ähnlich den Opfern eines **Hütchenspielers**, die dem Täter noch einmal ganz genau auf die Finger schauen, nachdem er ihnen das Geld aus der Tasche gezogen hat. Bloß stellten die Zuschauer bei Shyamalan fest: Der Mann ist kein Betrüger; sie hatten nur zahllose versteckte Hinweise übersehen.*[11. Abs.]

Der Regisseur Shyamalan kommt öfters zu Wort und fasst seine komplizierte Situation als Filmemacher mit dem Idiom *in einer Zwickmühle stecken* („sich in einer schwierigen Lage befinden, aus der es keinen Ausgang zu geben scheint“)⁸⁹ zusammen:

(5.66.) „*Es kostet mich inzwischen enorme Anstrengung, meine Zuschauer noch zu überraschen, weil sie ja nun schon damit rechnen*“, meint er. „*Verzichte ich aber auf einen Schluss-Clou, sind sie enttäuscht. Vielleicht stecke ich in einer Zwickmühle.*“ [12. Abs.]

3. Pointierung zum Abschluss eines (Teil)Themas

Expressive Formulierungen mit Metaphern und anderen sprachlichen Bildern sowie (metaphorischen) Idiomen dienen oft dazu, die im Titel oder im Textkörper eingesetzten Ausführungen noch einmal treffend zusammenzufassen. Eine beliebte Textstrategie ist die Umrahmung des Textes: In der Pointe wird auf die Schlagzeile (variierend) eingegangen, es wird expliziert, zusammengefasst, in anderen Zusammenhängen dargestellt. Im Interview mit dem berühmten österreichischen Regisseur Michael Haneke (*Der Spiegel* 43/2009, 112–114) wird inmitten der Frage-Antwort-Sequenzen auf das als Schlagzeile verwendete Zitat von Haneke „*Jeder Film vergewaltigt*“ zurückgegriffen:

(5.67.) **Spiegel:** *Wir würden gern beruhigt nach Hause gehen.*

Haneke: *Ich glaube, das Drama ist nicht dazu da, dass Sie beruhigt nach Hause gehen. War es noch nie. Schon seit der griechischen Tragödie nicht. Jeder Film ist manipulativ, vergewaltigt den Zuschauer. Die Frage ist also: Wozu vergewaltige ich sie? Ich versuche ihn zur Reflexion, zur geistigen Selbständigkeit zu vergewaltigen, zum Durschauen seiner Rolle im Manipulationsspiel. Ich glaube an seine Intelligenz. Film sollte im besten Falle sein wie die Sprungchance beim Skispringen. Sie bietet ihm die Möglichkeit, abzuheben, aber springen muss er allein.* (ebd., 113).

Das negativ konnotierte Verb *vergewaltigen* kontrastiert mit positiv konnotierten Wörtern (*geistige Selbständigkeit*). Der originelle metaphorische Vergleich (Film als *Sprungchance beim Skispringen*) entfaltet und erklärt den Gedanken und bildet eine geistreiche und treffende Pointe zum Abschluss eines Teilthemas.

In der Rezension *Der unschuldige Schwindler* (*Der Spiegel* 5/2003, 147, von Urs Jenny) konzentriert der Filmkritiker seine Aufmerksamkeit auf eine reale amerikanische Schwindler-Story:

89 Vgl. Deutsch-tschechisches Wörterbuch der Phraseologismen und festgeprägten Wendungen. (2010). Hg. von Karel Heřman, Markéta Blažejová, Helge Goldhahn und. Kol. Praha: C.H. Beck. S. 2472f.

(5.68.) [Vorspann]: *Steven Spielberg, der Moralist, überrascht mit einer Gaunerkomödie – natürlich einer moralischen: „Catch Me If You Can“.*

[...]Und schon geht es mit Schwung hinein in die Abenteuer des Wunderknaben Frank Abagnale Jr., der als Hochstapler und Meisterschwindler in Amerikas Swinging Sixties seinen Verfolgern vom FBI Mal um Mal **ein Schnippchen schlug**. [Ende des 1. Abs.]

Im letzten Absatz wird auf Frank Abagnale wieder eingegangen:

(5.69.) *Frank Abagnale Jr. hat die Filmrechte an seinem Leben schon Ende der siebziger Jahre ohne Mitsprache oder Gewinnbeteiligung verkauft... Doch als der fertige Film Abagnale gezeigt wurde, der inzwischen als „wiedergeborener Christ“ für Law, Order und Monogamie eintritt, fand der alles erstaunlich „real“ und „perfekt“. ... Offenbar ist auch er immer noch ein Schwindler und einer, der weiß, worauf es ankommt. [letzter Abs.]*

Die kontextuelle Anpassung der Metaphern und anderer Tropen und Stilfiguren sowie der Idiome ist eine ihrer wichtigsten Funktionen, sowohl für die inhaltlich-thematische als auch struktur-grammatische Gestaltung des Textes.

5.6.3. Kohärenzherstellung durch Metaphorik und Idiomatik in ausgewählten Filmrezensionen

Wie oben mehrmals festgestellt und durch Beispiele belegt wurde, tragen Metaphern und Idiome als Bestandteile der semantischen Felder oder „Frames“ auf der Inhaltsebene zur Textkohärenz bei. Semantische Felder oder „Frames“ als Wissensrahmen erlauben in Texten, kohärente Begriffs- und Assoziationsnetze zu aktivieren. Es handelt sich dabei um Mittel der emotionalen und argumentativen Lesersteuerung, mit denen sozial eingespielte Stereotype und Konzeptualisierungen aufgerufen und im Sinne der Textintention verknüpft werden können. Im Text finden wir sie z.B. als einzelsprachtypische und kulturell verankerte idiomatische Wortbildungskonstruktionen und Phraseologismen, die zum eingespielten Wissensbestand einer Sprachgemeinschaft gehören (vgl. Holly 2007: 398).

Durch diese spezifische Verknüpfung im Text sind die sprachstilistischen Konfigurationen (Metapher, Phraseme und Idiome) im Stande, die textuelle Kohärenz (den textbildenden Zusammenhang von Sätzen, der alle Arten satzübergreifender grammatischer und semantischer Beziehungen umfasst) zu gewährleisten.

Metaphern und Idiome beteiligen sich an der Rekkurenz (Wiederaufnahme) im Text sowohl explizit, wenn sich zwei Ausdrücke auf denselben Referenten beziehen, als auch implizit.

Die Phraseme als Bestandteile der Isotopieketten, die auf der semantischen Äquivalenz zwischen bestimmten textuellen Lexemen (Synonyme, Antonyme, Hy-

peronyme, Paraphrasen) basieren, nützen die phraseologische sowie die literale Bedeutung der ganzen Wortverbindung, bzw. einer ihrer Konstituente in der phraseologischen Modifikationen (PM) aus. Dabei kommt der Bildhaftigkeit der Phraseme eine besondere Rolle zu: Ein Bild kann in Bestandteile zerlegt werden:

„Auf diese Weise erfahren die PM-Konstituenten eine totale oder partielle, implizite oder explizite Rekurrenz im Verlauf des Textes, wodurch das ursprüngliche phraseologische Bild ausgebaut wird.“ (Ptashnyk 2009: 203).

Die Kohärenzherstellung kann sich im Rahmen eines Absatzes abspielen, z.B. in semantischen Isotopieketten, welche hauptsächlich auf dem phraseologischen Bild beruhen. Die Kohärenz kann sich auch innerhalb mehrerer Absätze entfalten.

Durch Metaphern und Phraseme einschließlich ihrer Variationen und Modifikationen wird auch die Kohärenz im gesamten Text hergestellt: Sie übernehmen die Funktion des Leitfadens, eines *roten Fadens*. Die Position wird bereits in der Überschrift eingenommen und im Verlauf des Textes entfaltet, z.B. ein Sprachspiel breitet sich über den ganzen Text aus, wie in der Rezension zum Film der Coen-Brüder *The Big Lebowski: Am Anfang war ein Teppich*: Das Lexem wird in der thematischen Hinsicht sowie auf der Textoberfläche zum Leitfaden der ganzen Rezension.

Die Filmrezensionen arbeiten reichlich mit verschiedenen Assoziationen, die in Verbindung mit Metaphern und Idiomen stehen. So kommt in der Filmrezension *Drei Nesthocker auf Erlösungstrip* (Der Spiegel 1/2008, 131, von Wolfgang Höbel) (s. Anhang XIX) gleich im ersten Absatz nach dem Vorspann, in dem der Film *Darjeeling Limited* vorgestellt wird, das Idiom *etw. ist nicht jedermanns Tasse Tee* – „etw. ist nicht jedermanns Geschmack“ als bewertende Handlungsfolge vor, denn mit der indischen Region Darjeeling wird vor allem eine erlesene Teesorte assoziiert:

(5.70.) *Der Regisseur Wes Anderson schickt in „Darjeeling Limited“ drei Brüder auf eine Indienreise, die bunt, traurig und magisch ist wie ein schöner Traum.* [Vorspann]

Dieser Film ist nicht jedermanns Tasse Tee, das lässt schon der Titel ahnen. [1. Abs.]

(Der Spiegel 1/2008, 131, von Wolfgang Höbel)

Im folgenden Beispieltext (Essayistisch gestaltete Rezension zum Film von Robert Altman mit dem Thema *Mode „Prêt-à-porter“* mit zwei Dutzend Weltstars und Stardesignern wie Marcello Mastroianni, Sophie Loren, Kim Basinger, Julia Roberts, Tim Robbins, Cher, Modedesigner Karl Lagerfeld, Valentino, Cerruti u.a.) bringt es die Überschrift *„Mode ist Krieg“* (Der Spiegel 13/1995, 220–222, von Hans-Christoph Blumenberg) direkt zum Ausdruck (vgl. auch Kap. 5.5.2.).

In diesem Film-Text sind mehrere Kohärenzketten zu finden, die Aufmerksamkeit wird jedoch der metaphorischen Kohärenzlinie „Mode ist Krieg“ gewidmet, die sich zunächst auf eine der zahlreichen Filmfiguren bezieht: z.B. die Modereporterin Kitty Potter:

(5.71.) *Kitty Potter, Reporterin von FAD TV, Veteranin vieler Fashion-Feldzüge, [...] weiß: „Mode ist Krieg“. Mit vereistem Lächeln ist sie an vorderster Front tätig, nämlich „backstage“. Kitty sucht den Nahkampf. Sie ist eine der wahren Heldinnen des Films. „Prêt-à-porter“ handelt nicht von der Macht der Mode, sondern von der Macht der Medien. (S. 221)*

(5.72.) *Nur Kitty Potter, die unermüdliche Frontberichterstatteerin, versteht die Welt nicht mehr. (S. 222)*

Doch nicht nur Kitty, sondern auch andere Figuren des Films geraten in den Krieg/Kampf:

So der geheimnisvolle italienische Schneider (gespielt von Marcello Mastroianni), der einst nach Moskau auswanderte und der jetzt nach Paris kommt, um seine einstige Liebe (dargestellt von Sophie Loren) wieder zu treffen:

(5.73.) *Dort gerät er mitten in den Modekrieg. Der tobt auf engstem Raum. Drei harte Damen von den führenden Magazinen ... streiten um die Dienste eines irischen Starfotografen. Der mit allen Mitteln Umworbene nutzt die Lage weidlich aus, lichtet die Kombattantinnen in allerlei kompromittierenden Situationen ab. Und steht am Ende doch als Verlierer da: Gegen die eisernen Ladys (!) ...ist kein Macho-Kraut gewachsen. (S. 122)*

Zum anderen betrifft die bewertende Kriegsmetaphorik auch das Filmschaffen von Robert Altman, der vor allem als Regisseur des Films *M.A.S.H.* weltberühmt wurde und der

(5.74.) *[...] ein Vierteljahrhundert nach M.A.S.H. wieder einen Kriegsfilm gedreht [hat]. Aber da das Schlachtfeld sich nicht in Korea befindet, sondern nur in „Gay Parree“, wird dem Betrachter keine böse Satire gereicht, sondern eine luftige Farce. Gekämpft wird mit den leichten Waffen des Boulevards. [...] In das tückische Minenfeld der Moden schickt er 31 Haupt- und unzählige Nebenfiguren. Wenn Altman ruft, dann kommen sie alle: von Anouk Aimée bis Tim Robbins, von Lauren Bacall bis Tracy Ullman, von Kim Basinger bis Jean Rochefort, von Julia Roberts bis Rupert Everett. (S. 222)*

In dem ganzen Filmessay-Text schwingt auch eine andere Metaphern-Kette mit, die sich darauf bezieht, dass auch die Beziehungen zwischen den Geschlechtern, LIEBE bzw. SEX einen KAMPF/KRIEG darstellen:

(5.75.) *In den Zimmerfluchten des Grand Hotels kommt es zu intrigenreichen Liebeshändeln, kühl kalkulierten erotischen Scharmützeln, ständig wechselnden Koalitionen.* (S. 122)

5.7. Phraseologische Variationen, Modifikationen und Sprachspiele in Textbeispielen

Die Phraseme unterliegen in der Alltagsrede, in publizistischen und literarisch-künstlerischen Texten zahlreichen Abwandlungen, die in der phraseologischen Fachliteratur als Variationen und Modifikationen bezeichnet und ziemlich genau definiert und beschrieben werden.⁹⁰

Die Variabilitätsmöglichkeiten hängen mit der relativen Festigkeit der Phraseme zusammen. Der größte Teil der phraseologischen Einheiten ist nicht völlig fest und demotiviert, sondern mehr oder weniger motiviert und steht so Veränderungen offen. Die Abwandlungen lassen sich bei den teilweise motivierten metaphorischen und metonymischen Idiomen, Sprichwörtern und Zitaten und geflügelten Worten erwarten. Die Phraseologieforscher sind sich insoweit einig, worin der Unterschied zwischen den phraseologischen Variationen und den Modifikationen besteht: Die Variationen sind überwiegend im Wörterbuch gespeichert, und zwar als topologische Umstellungen (*jmdm. blau und grün/grün und blau schlagen*), morphemische Unterschiede (*es ist gehüpft/gehüpft wie gesprungen*), grammatische sowie lexikalische Varianten (*jmdm. ein Loch/Löcher in den Bauch reden/fragen*). Es gibt auch Möglichkeiten der Erweiterungen, z.B. *da lacht einem das Herz (im Leibe)* sowie Kürzungen, z.B. *auf (glühenden) Kohlen sitzen* (vgl. Roos 2001: 206; Ptashnyk 2009: 62ff.). Diese Variationen werden in gängigen Wörterbüchern gespeichert.

Die Modifikation des Phrasems stellt demgegenüber oft etwas wohl Überlegtes und Intendiertes dar, eine Art Sprach- oder Wortspiel, wozu besonders die sprachlich Kreativen (Journalisten, Schriftsteller) neigen. Eine bahnbrechende Arbeit zur Unterscheidung und Definierung der Variationen und Modifikationen wurde von I. Barz (1992) geleistet:

„Von der Variante unterscheidet sich die Modifikation durch ihre Okkasionalität sowie dadurch, daß sie der Sprachproduzent von einem gespeicherten Phraseolexem ableitet und ihrer Bildung einen spezifischen Effekt intendiert.“ (Barz 1992: 35)

Dennoch ist die Modifizierbarkeit der Phraseologismen auch im Sprachsystem verankert und beruht ebenso auf den konstitutiven Eigenschaften der Polylexikalität und Stabilität sowie auf den fakultativen Charakteristika wie Idiomatizität, Bildhaftigkeit und semantische Teilbarkeit. Die Polylexikalität und Stabilität bil-

90 Vgl. z.B. W. Fleischer (1997); H. Burger (2007).

den die Grundlage für potenzielle Veränderung im Komponentenbestand und in der Struktur der phraseologischen Einheit (Substitution und Expansion), während die Idiomatizität und semantische Teilbarkeit als Voraussetzungen für die Ambiguierung der Bedeutung gelten und die Bildhaftigkeit den Ausbau des phraseologischen Bildes gewährt (vgl. Ptashnyk 2009: 239).

Nach S. Ptashnyk (ebd.: 240f.) kann eine grundlegende Typologie der phraseologischen Modifikationen aufgestellt werden⁹¹:

1) strukturelle Modifikationen, die auf der Veränderung der lexikalischen und syntaktischen Struktur beruhen. Dazu gehören die am häufigsten vorkommenden Modifikationsmodelle der Substitution (Ersetzung einer lexikalischen Komponente), z.B. *eine Frau, der nichts Männliches fremd ist*, wie die Schauspielerin Sophie Morceau charakterisiert wurde (vgl. Kap. 1.3.1.), und Expansion bzw. auch Reduktion (Erweiterung durch eine lexikalische Komponente oder Ellipse), des Weiteren die Koordinierung und Kontamination.

Im Beleg (5.73.), wo einer der Filmhelden im Krieg der Geschlechter *am Ende doch als Verlierer da[steht]*, wird seine Position mit dem folgenden Kommentar versehen: *Gegen die eisernen Ladys [...] ist kein Macho-Kraut gewachsen.*

Das Idiom *gegen jmdn., etw. ist kein Kraut gewachsen* – „gegen jmdn., etw. kommt man nicht an, gibt es kein Mittel“ (Duden 11, 2013: 434) bezieht sich auf die Naturwelt (Heilkräuter) – und wird hier modifizierend erweitert durch das Modewort *Macho* mit sexuellem Unterton.

2) kontextuelle Modifikationen, deren Okkasionalität sich in einer spezifischen kontextuellen Einbettung der Phraseologismen äußert. Sie basieren auf der Ambiguierung der phraseologischen und literalen (wörtlichen) Lesart von Phrasemen und ihren Komponenten. Dabei lassen sich noch weitere Modifikationsmechanismen unterscheiden: Realisierung der phraseologischen Bedeutung mit nachfolgender Aktualisierung der freien Bedeutung, Realisierung der freien Bedeutung mit Anspielung auf die phraseologische Bedeutung, gleichzeitige Realisierung der phraseologischen und freien Bedeutung.

Der Kontext spielt jedoch immer eine Rolle, auch bei der Expansion oder Substitution:

(5.76.) *Vielmehr werden Geheimnisse aufgedeckt, die hier lange unter die kostbaren Teppiche gekehrt wurden, die tragischen Verstrickungen, die einige Figuren aneinander fesseln. (Butler im Blick. Der Spiegel 24/2002, 216).*

etwas unter den Teppich kehren (umg.) – „etwas vertuschen, unterdrücken“ (DUDEN 11, 2013: 745)

91 Die Studie zu phraseologischen Modifikationen von S. Ptashnyk (2009) beschäftigt sich detailliert mit zahlreichen Typen von phraseologischen Modifikationen aus struktureller und semantischer Sicht und mit ihren Funktionen in Preetexten. In der vorliegenden Arbeit wurde auf eine solche minutiöse Unterscheidung in den untersuchten Filmrezensionen verzichtet.

Die Erweiterung mit dem Adjektiv „kostbar“ und die Pluralform deuten an, dass es sich im Film um reiche Leute handelt (vgl. auch Kap. 5.3.).

(5.77.) In „Basic Instinct“ waren es die Schreckensvisionen der bloßen Promiskuität. Während man oben, auf dem Bett, fröhlich rammelt, hat frau unten, unterm Bett, die Hand schon am Mordstillet. Jedermann im Aids-Zeitalter versteht **den Wink mit dem Eispickel**. (**Gewalt am Mann**. „Enthüllung“. Spielfilm von Barry Levinson. USA 1994, Der Spiegel 1/1995, 134, von Hellmuth Karasek)

Die Modifikation des Idioms *ein Wink mit dem Zaunpfahl* – „ein indirekter, aber sehr deutlicher Hinweis“ (DUDEN 11, 2013: 869) durch Substitution ergibt sich aus dem Inhalt des Filmes *Basic Instinct*, wo die Mörderin mit dem Eispickel die Morde verübte. Die angeführten Beispiele dienen als Beweis der Kreativität der Filmrezensenten.

Der kreative sprachspielerische Umgang mit Idiomen ergibt sich nicht nur aus der Verletzung ihrer (relativen) Stabilität, sondern vor allem aus ihrer Polylexikalität und Idiomatizität (Figuriertheit), wie es G. Gréciano (1987: 196f.) betont: „Die Polylexikalität ist ein Appell an die Fragmentierung, die Fixiertheit an die Variabilität, die Figuriertheit an die Literalisierung.“

Die Mechanismen, die zur Beeinträchtigung der Stabilität führen, werden als Arten der Modifikation charakterisiert: die Substitution (Ersetzung) und die Expansion (Erweiterung). Die Elimination und Koordination ergeben die Stilfigur Zeugma: *Ich hatte gehofft, solchen Gesichtern nicht mehr zu begegnen, als ich mit der Uniform auch den Beruf an den Nagel hängte*. (vgl. ebd.: 197). (vgl. auch Beleg 5.37.: *es wird ... an ihren Schlafsäcken – und ihren Nerven – gezerrt*).

Die Fragmentierung des Idioms, in dem die wichtigste bedeutungstragende Komponente zunächst isoliert wird, um danach erweitert zu werden, kann durch folgendes Beispiel belegt werden:

(5.78.) Überall dort, wo Menschen in einer aussichtslosen, unglücklichen, demütigen Situation sind, werden sie jeden Strohalm, den man ihnen hinhält, ergreifen. (Interview mit dem Regisseur Michael Heneke, Der Spiegel 43/2009, 113)
nach dem rettenden Strohalm greifen - „die letzte Rettungsmöglichkeit wahrnehmen“ (DUDEN 11, 2013: 702)

Die Filmrezensionen gelten als eine ergiebige Fundgrube für den sprachspielerischen Umgang mit Phrasemen: Sowohl die Substitution als auch die Expansion sind hier oft zu finden, z.B.:

(5.79.) Die strahlenden Sieger und Gutmenschen ... wurden zu Psychopathen und Fetischsten, die auf Grund ihres Bürgerwehrtums immer mit einem **Latexhosenbein** im Faschismus stehen. (**Über dem Gesetz.**, Der Spiegel 10/2009, 149, von Andreas Borcholte)

Die Erweiterung des Idioms *mit einem Bein in etwas stehen* (umg.) „etwas fast oder sehr wahrscheinlich erreicht haben“ (Duden 11, 2013: 101) geschieht hier auf Grund der Beschreibung der Filmhelden in Latexbekleidung.

(5.80.) *Das ist die Zeit, die John Mayburys Film unter die leicht rosa Lupe nimmt. (Im Tintenfass der Liebe, Der Spiegel 30/2009, 131, von Elke Schmitter)*

Die Expansion des Phrasems *etwas unter die Lupe nehmen* – (umg.) „jmdn./etwas (scharf) kontrollieren, beobachten“ (Duden 11, 2013: 484) wird hier in Bezug auf die Zeit des Zweiten Weltkrieges in Großbritannien benutzt, die nach der Meinung der Rezensentin im Film verschönert, positiver, optimistischer dargestellt wird.

Die Anpassung an den Kontext führt manchmal zur Sprachökonomie. Die Phraseme werden reduziert:

(5.81.) *Für die Staatsmacht war der Tote (Jacques Mesrine, Frankreichs Staatsfeind Nummer eins – J.M.) eine Trophäe, für das Volk, vor allem für die Zukurzgekommenen der Gesellschaft, bekam er die Aura eines Märtyrers. Mesrine ging in die französische Kriminalgeschichte ein als eine Art moderner Robin Hood, obwohl er nie etwas von seinen Beutezügen an die Armen verteilt hatte. (Entsicherte Handgranate. Der Spiegel 17/2009, 151)*

Das Idiom *zu kurz kommen* – „zu wenig berücksichtigt werden, benachteiligt werden“ (Duden 11, 2013: 446) wurde hier zu einem Kompositum reduziert.

Denselben Prozess der Reduktion hat auch das Phrasem *sich in der Nase bohren* durchgemacht, das als Metapher für „Langeweile“ zur Bewertung des Filmes eingesetzt wurde:

(5.82.) *...ein auf 90 Minuten ausgedehntes Nasebohren. (Unpretty Woman, SPIEGEL ONLINE 30.April 2009, von Daniel Haas)*

Der Verstoß gegen die Idiomatizität/Figuriertheit ergibt sich aus den kontextuellen Assoziationen. Es wird in der einschlägigen Fachliteratur als Demotivation oder Remotivation bezeichnet.⁹² Die Remotivierung des Idioms besteht in der wörtlichen Auslegung der Bedeutung (Literalisierung), z.B.: *Fotos aus Frau Borscheins großer Zeit, als sie noch als Soubrette am Stadttheater Chemnitz war und ihr die Welt zu Füßen lag, wenn sie die Adele sang*“ (die Welt lag wortwörtlich Frau B. zu

92 G. Gréciano (1991) versucht in ihrer pragmatischen Studie an einem Theaterkorpus zu beweisen, dass die Demotivierung der Phraseme lexikalisch, während die Remotivierung (Wiederbelebung wörtlicher Reminiszenzen) pragmatisch bzw. textsortenspezifisch ist. Vgl. auch G. Gréciano (1994), wo sich die Autorin mit dem Stilwert der Phraseme und ihrer Wirkung befasst.

Füßen, da sie auf der über den Zuschauerraum erhöhten Bühne stand). Wie G. Gréciano (1987: 199) ins Feld führt:

„Durch die bewußte Wahl der idiomatisierten Form bekennen sich die Autoren zur Überlagerung der beiden Partituren, was die Verwunderung auslöst. Das bewirkte Lächeln ist der Simulierung einer Kohärenz zwischen zwei semantisch getrennten Ebenen zu verdanken. Die Überraschung geht auf die kontextuelle Aneinanderreihung heterogener Elemente zurück. Die Komik entsteht durch die Nichtbeachtung von deren Unvereinbarkeit. Kreativität besteht hier im Versuch der Verwandlung von Inkompatibilität in nicht kontradiktorische Komplementarität. [...] Unterhaltung, Humor, Ironie, Kritik, Parodie und Satire kommen von der Erkenntnis der Nichtangepaßtheit der intendierten Bedeutung an die Situation.“

Die Originalität liegt im spielerisch-kreativen Umgang mit Bedeutungen, wobei inhaltliche und formale Assoziationen eine große Rolle spielen.

Wie auch S. Ptashnyk (2009: 176ff.) in ihrer Studie belegt, ist das funktionale Potenzial der phraseologischen Modifikationen sehr vielseitig und kann aus drei Perspektiven fokussiert werden: der der Pragmatik (für welche kommunikativen Handlungsziele werden phraseologische Modifikationen eingesetzt? Welchen Einfluss üben sie auf Denken, Handeln und Fühlen des Rezipienten aus, sind sie provozierend, unterhaltend, Interesse weckend?), der Stilistik (Art und Weise der Gestaltung einer konkreten Filmrezension hinsichtlich der Abweichungen und Kontrastierungen, Expressivität und Emotionalität, der individuellen und innovativen Kreativität und Originalität des Individualstils und der Einstellungen des Autors in Bewertungen und Beurteilungen und Wirkung auf den Rezipienten) und der Textlinguistik (inhaltlich-thematische wie auch formal-grammatische Gestaltung der Filmrezension anhand von Herstellung grammatischer und thematisch-semantischer Zusammenhänge zwischen den Textpassagen).

Diese Ebenen, wie schon erwähnt wurde, überschneiden sich in vielerlei Hinsicht, besonders zwischen der textstilistischen und der pragmatischen Ebene existieren viele Berührungspunkte, die mit der Textwirkung im Zusammenhang stehen.⁹³ Einzelne textstrukturierende, stilistische und pragmatische Effekte greifen stark ineinander und bedingen sich gleichzeitig.

Die textkonstituierende Funktion der phraseologischen Modifikationen hängt mit ihrer Positionierung im Text zusammen. Es gibt bestimmte typische Positionen des argumentativen Rahmens: Anfang, Schluss (eines Teilthemas oder Ar-

93 Kessel/Reimann (2005: 199) zählen die Textstilistik und die Textpragmatik – neben der Textsemantik und der Textgrammatik – zu den „Säulen der Textlinguistik“. Seit der kommunikativ-pragmatischen Wende interessiert sich die zunächst textgrammatisch und –semantisch orientierte Textlinguistik auch für das Handeln in und mit Texten, also für die pragmatischen Aspekte, wobei den Textfunktionen und Textsorten eine besondere Aufmerksamkeit geschenkt wird.

guments). Phraseologische Modifikationen kommen ähnlich wie Metaphern und Phraseme häufig in der Überschrift, am Textanfang und im Textabschluss vor.

Von der Positionierung leiten sich verschiedene thematisch-inhaltliche Schwerpunkte ab: Einführung und Fortführung des Themas, Themenwechsel, Koordinierung der Argumentation, Bildung des argumentativen Rahmens und gedankliche Pointierung zum Abschluss, wie in der folgenden Filmrezension:

(5.83.) *Auf dem Kriegspfad*. „Der Club der Teufelinnen“. Spielfilm von Hugh Wilson. USA 1996. (Der Spiegel 50/1996, 228, von Susanne Weingarten):

Am Ende sind ihre Verflossenen in der Tat am Ende: das Geld konfisziert, die Libido kaltgestellt.

Wer zuletzt lacht, lacht eben doch am besten – und am lautesten.

Das durch die schlagfertige Erweiterung modifizierte Sprichwort dient als geeignetes Stilmittel zum Abschluss einer Rezension zum Film, wo das Hauptthema die Rache der von ihren Ehemännern verlassenen Frauen ist.

Bei phraseologischen Modifikationen sind besonders textstilistische und pragmatische Funktionen hervorzuheben. Beide beruhen auf der Konstellation Textproduzent – Textrezipient. Die Filmkritiker bemühen sich darum, Aufmerksamkeit der Leser in eine bestimmte Richtung zu steuern, die Leser durch überraschende, unerwartete und zugleich witzige, treffende Formulierungen mit hoher Expressivität zu beeinflussen.

In der Filmrezensionen zu Lars von Triers Film *Antichrist* (*Blüten des Wahnsinns*, Der Spiegel 37/2009, 151, von Urs Jenny) begegnet man zahlreichen phraseologischen Modifikationen und Sprachspielen, die expressiv und emotional wirken, da auch das Thema des Filmes (Tod eines Kindes und die darauf folgende Ehekrise) ein hohes emotionales Engagement erfordert, was in dem komplizierten Sprachspiel (Beleg 5.85.) seinen Höhepunkt erreicht:

(5.84.) *Lars von Trier aber hält sich nicht mit Diskursen auf, er zielt auf Lebendige, er schneidet sich, wenn er Blut sehen will, auch in eigenes Fleisch.*

sich ins eigene Fleisch schneiden – „sich selbst schaden“ (DUDEN 11, 2013: 225)

(5.85.) *Durch ihre* (Schauspieler Charlotte Gainsbourg und Willem Dafoe – J.M.) *Schönungslosigkeit ist „Antichrist“ ein Film geworden, der unter die Haut geht, in den Magen und an die Nieren – um von Herzklopfen nicht zu reden.* (ebd.)

Aus stilistischer Sicht kann besonders betont werden, dass Phraseme modifiziert werden, damit man besondere kommunikative Effekte (Humor, Satire, Komik, Ironie) erreicht. Der spezifische intendierte Effekt ergibt sich aus dem Kontrast zwischen der assoziierten (unveränderten) phraseologischen Bedeutung und der jeweiligen Aktualisierung im Kontext. Es kann jedoch passieren, dass

der kommunikative Effekt ausbleibt, da der Rezipient die Intention auf Grund der allzu verschlüsselten Modifikation des Phrasems nicht versteht. Das andere Extrem besteht darin, dass zwei sprachliche Bilder ohne beabsichtigte Wirkung kontaminiert werden, z.B.:

(5.86.) ... *aber insgeheim ist dieser Tag ein besonderer, ein Offenbarungstag, einer, an dem **das Lotto des Lebens neu gemischt wird**, auch wenn das bekanntlich die Siegeschance nicht erhöht.* (*Quick Stop*. „Clerks – Die Ladenhüter“. Spielfilm von Kevin Smith. USA 1994, Der Spiegel 11/1995, 235, von Urs Jenny)

Die Kontamination besteht hier in der Vermischung des Lotto- und Kartenspiels. Kann es sich aber auch um die Bewegung der Lottotrommel handeln, wo die Lose gemischt werden? Auch bei der Interpretation von Modifikationen müssen einige Fragen offen bleiben.

6. FAZIT UND AUSBLICK

Die vorliegende Studie hat sich zum Ziel gesetzt, die Textsorte Filmrezension in ihrer Komplexität zu untersuchen und mit anderen Texten über Filme zu vergleichen. Die Ausgangsbasis bildet der kommunikativ-pragmatische Aspekt, unter dem die Funktionen und Sprachhandlungen nicht nur pragmalinguistisch betrachtet, sondern auch aus der Perspektive der Medienforschung und der journalistischen Praxis fokussiert wurden. Aus dem übergeordneten kommunikativ-pragmatischen Zusammenhang, in den die Sprachhandlungen eingebettet sind (vgl. Hausendorf/Kesselmann 2008: 139) ergeben sich die Funktionen von sprachlichen Äußerungen (Informieren, Bewerten, Beschreiben, Deuten, Überzeugen, Motivieren, Unterhalten), die auf die textkonstituierende Ebene (Textaufbau mit den einzelnen Textsegmenten) Einfluss ausüben und nach denen sich die Auswahl sprachstilistischer Realisierungsmittel richtet.

Der kommunikativ-pragmatische Zugang erfordert die Behandlung des Films als Medium, deshalb wurde dieser Problematik gebührende Aufmerksamkeit im ersten und zweiten Kapitel gewidmet.

Die Geschichte der Filmkunst und der Filmkritik wurde kurz skizziert, um die Spezifik dieses Mediums zu veranschaulichen: Worauf die Filmkritiker in seriösen Medien heute wie früher reagieren. Das Kino aus der Perspektive der Filmkritik war nicht und ist auch heute nicht als „moralische Anstalt“ anzusehen, sondern es geht vielmehr um eine Vergnügungsstätte, manchmal mit Filmen von zweifelhafter künstlerischer Qualität. Diese Tendenz ist im Gegenwartskino mit seiner B- und C-Produktion, mit Bildern der Gewalt und mit sich an Spezialeffekten ständig überbietenden Filmen zu beobachten. Die seriösen Filmkritiker sollten eigentlich das Kino als Illusion, „Traumfabrik“ und das „Leben wie im Kino“, das immer mit „Happy End“ gelöst wird, in Frage stellen.

Obgleich 2016 einhundertfünf Jahre seit dem ersten Hollywood-Film vergangen sind⁹⁴, dauert das Genrekino an: Komödie, Melodram, Abenteuerfilm (Western, Kriminalfilm, Horrorfilm bzw. Thriller) sowie Monumentales und erotischer Film stellen weiterhin die wichtigsten Genres dar. Auch heute werden Abenteuerfilme, Vampirgeschichten oder monumentale historische Filme gedreht. Nur die technischen Errungenschaften sind heute weit fortgeschritten, wie der *Spiegel*-Journalist Matthias Matussek in seinem Artikel zum hundertsten Jubiläum vom Filmstudio Hollywood bemerkt:

„Die Besucher tragen 3-D-Brillen und ziehen die Köpfe ein, wenn der Gorilla über sie hinwegspringt und mit den Sauriern kämpft. Dann rüttelt der Wagen, und alle schreien auf. Das ist dann die vierte Dimension, Kino als körperliche Sensation. Was wäre die nächste Eskalationsstufe? Kopfstöße?“ (Matussek, *Der Spiegel* 1/2011, 108)

Die Kinobesucher scheinen also dieselben Sensationen und jene „schauerige Lust“ zu erleben wie im Jahre 1895 in Paris bei der Lokomotive-Szene in der Vorführung des ersten Filmstreifens von Brüdern Lumière.

Im ersten und zweiten Kapitel der vorliegenden Studie wurde auf einige Kategorien (Filmgenres, Filmsprache, das Dilemma des Films zwischen Kunst und Unterhaltung) eingegangen, die für die Filmrezensenten von entscheidender Bedeutung sind. Auch die Analyse der Filmsprache kann bei der Analyse eines Filmes zur Geltung kommen: Auf die Diskrepanz zwischen der Narration und dem filmischen Bild wird von Filmkritikern oft aufmerksam gemacht. Im zweiten Kapitel wurde auch auf die Filmrezension in der heute sehr weit ausgebreiteten und verzweigten Medienlandschaft fokussiert.

Es kann bestätigt werden, dass die wichtigsten Funktionen der Filmrezension Informieren und Bewerten sind. Auch die leserbezogenen Funktionen wie Motivieren, Bilden und das heute vor allem in der breiten Konkurrenz der Medien angestrebte Unterhalten spielen eine wichtige Rolle. Das Profilieren, das mit dem jeweiligen Printmedium bzw. mit einem konkreten Filmkritiker (z.B. *Der Spiegel*, Individualstil) in Verbindung steht, sowie die kulturbezogenen Funktionen wie Kritisieren und Fördern (vgl. Stegert 2001: 1726ff.), konnten ebenfalls ermittelt und bestätigt werden.

Eine begrenzte Verbalisierbarkeit bzw. Verstehbarkeit von Verbalisiertem (Thim-Mabrey 2001: 319) im Bereich des Filmischen ist darauf zurückzuführen, dass die Filmkritiker sich primär auf die Filmbilder beziehen, die sie zu beschreiben und zu deuten haben, um sie dann den Rezipienten näher zu bringen, die sie entschlüsseln sollen.

94 Wie Matthias Matussek in seinem Filmessay *Im Kino gewesen. Geweint.* (*Der Spiegel* 1/2011: 100ff) bemerkt: „Es wurde ein Jahrhundert der Star-Hysterie, der Milliardenumsätze. Ein Jahrhundert, in dem die Traumindustrie unseren Alltag kolonialisierte. Nun steht sie vor dem Umbruch.“

Charakteristisch für die Filmrezension ist eine große Variabilität, die sich auf der Makro- sowie Mikrostrukturebene manifestiert und die mit der Individualität des Filmrezensenten zusammenhängt. Die Informationen über den jeweiligen Film (Titel, Ursprungsland, Regisseur, Schauspieler, Thema, Inhalt) fließen in vielen Textsegmenten mit Bewertungen zusammen. Die Sprachhandlungstypen Darstellen und Bewerten des Filmes werden oft so miteinander verbunden, dass die Stellungnahmen des Filmkritikers meistens nicht klar abgesetzt werden können, die Bewertungen sind in der gesamten Textgestaltung zu spüren, das persönliche Erleben steht im Vordergrund. Auf der Mikrostrukturebene findet dies seinen Niederschlag in Formulierungen, die die subjektiven Erwartungen und Gefühle zum Ausdruck bringen. Es werden viele expressive und emotionale Stilmittel (Metaphorik, Idiomatik, syntaktische Stilfiguren, originelle Wortkombinationen und Wortbildungskonstruktionen, Sprachspiele und verschiedene Allusionen) verwendet, die die Argumentation unterstützen und als Mittel des Humors, der Satire oder Ironie der bewertenden Unterhaltung oder unterhaltenden Bewertung dienen können.

Im Mittelpunkt der vorliegenden Studie (Kap. 3) standen der textstilistische Aspekt und die Methoden der stilistischen Textanalyse. Der heutige Stilbegriff schließt die Kriterien der Textualität sowie das Individuelle und Überindividuelle (Text- und Stilmuster) ein. In der Textsorte Filmrezension gehen das Individuelle und das Überindividuelle in der Textrealität ineinander: Das Individuelle kommt in subjektiven Gegebenheiten (Einstellungen des Filmkritikers, sein Sprachgefühl und Geschmack, Wertvorstellungen und ästhetische und emotionale Empfindungen) zum Ausdruck. Das Überindividuelle demonstriert sich in der Einhaltung der objektiven Faktoren: Sie finden ihre Repräsentation in den Gesetzmäßigkeiten der Textsorte, in Textmustern als organisatorische Orientierungsmodelle (vgl. Fix 2007a: 242) und in makrostrukturellen Gegebenheiten. Es wurde der Zusammenhang zwischen den Text(teil)funktionen und bestimmten Textpositionen wie Überschrift, Vorspann, erster (Ab)Satz (Einstieg), Textende (Pointierung), also den Textstellen und -segmenten, die die größte Aufmerksamkeit des Rezipienten anziehen, und ihrer sprachstilistischen Realisierung ermittelt (Kap. 4). Die Filmrezensionen bilden auf Grund ihrer Heterogenität in Bezug auf die Realisierung des Textmusters bestimmte Textsortennetze, die mit anderen Texten über Filme ein Textsortenfeld darstellen können (vgl. Adamzik 2007: 15ff.).

Der Individualstil korrespondiert ständig mit dem Stil des jeweiligen Presseorgans sowohl auf der Makro- als auch auf der Mikrostrukturebene. Deshalb weisen die aus *Der Spiegel* untersuchten Filmrezensionen auch typische Stilmerkmale dieses Wochenmagazins auf und tragen zur Funktion Profilieren bei.

Da die Stilanalyse oft als Vergleich vollzogen wird, wurde auch ein Vergleich im intertextuellen Sinne mit Filmrezensionen verschiedener Presseorgane in den Print- sowie Onlineversionen deutscher, aber auch tschechischer Provenienz und

in Bezug auf den Individualstil einiger Filmkritiker sowie als Reaktion der Filmkritiker auf den gleichen Film durchgeführt (z.B. *Avatar* im Kap. 3.6.1.).

Die größte Aufmerksamkeit wurde der intratextuellen Analyse der Makro- und Mikrostruktur der prototypischen Filmrezension gewidmet, d.h. dem Aufbau und der sprachstilistischen Gestaltung, wobei aus dem reichen sprachstilistischen Potenzial insbesondere auf Metapher und andere stilistische Bilder und Figuren sowie auf Phraseologismen/Idiome und ihre Abwandlungsmöglichkeiten (phraseologische Modifikationen) und deren textkonstituierende, textstilistische und pragmatische Funktionen fokussiert wurde (Kap. 5).

Ich schließe mich der allgemein vertretenen Meinung an, dass eine systematische und umfassende Darstellung der textuellen Funktionen bestimmter sprachlicher Einheiten (Metaphern, Phraseme) kaum oder nur schwer zu bewältigen ist (vgl. Ptashnyk 2009: 179). Wie oben mehrmals bewiesen werden konnte, erfüllen die Metaphern und Phraseme mehrere Funktionen gleichzeitig, sie beteiligen sich an der Textkonstitution (Makrostruktur des Textes, textbildende Potenz, Kohärenz), sie realisieren wichtige Funktionen und Sprachhandlungen wie Beschreiben und Deuten filmischer Bilder und Szenen und rufen stilistische Überraschungseffekte (Emotionalität, Expressivität) aus, wobei sie vor allem die unterhaltende Funktion fördern.

Aus den Textanalysen ergibt sich ebenfalls das Problem der Überprüfbarkeit: Ob die kommunikativen Absichten des Textproduzenten tatsächlich bei dem Rezipienten angekommen sind, ob der Textrezipient die kritische Beurteilung des Films und Empfehlung des Filmkritikers tatsächlich wahrnimmt. Die Rezeptionsprobleme zu lösen, ist im Rahmen der textstilistischen Analyse nur begrenzt möglich. Dazu bieten aktuell die Internetforen und verschiedene Blogs zu neuen Filmen vielfältige Möglichkeiten an: Es handelt sich jedoch um eine zu breite und kaum überschaubare Basis. In diese Vielfältigkeit der Texte über Filme in den Print- und Onlinemedien sowie in den Filmdiskussionen der Filmfans im Internet mehr Klarheit zu bringen, sehe ich als Aufgabe der nächsten und weit(er) gehenden Überlegungen, Betrachtungen und Studien zu dem immer aktuellen und vielseitigen Medium Film und seiner Rezensionen.

SUMMARY

The study presents a problem of stylistic textual analysis based on the examples of several specific text types. This includes film reviews and similar texts related to film as published in a variety of German (or German-written) and Czech magazines and newspapers, or their online versions (*Der Spiegel*, *FOCUS*, *Die Zeit*, *Neue Zürcher Zeitung*, *Lidové noviny*, *Dnes* etc.). Theoretical considerations of contemporary textual and stylistic research as well as their subsequent application in the analysis of texts, which deal with film as with a very popular phenomenon in our (i.e. Euro-American) cultural milieu, form a point of departure for this study. Film is a significant element of intercultural communication and the film review text type displays significant shifts common to German and Czech texts devoted to new films, which are largely internationally distributed, i.e. predominantly those produced in The United States.

The first part of this study (Chapter 1 and 2) deals with cinema and its reception in the contemporary mass media. Ever since the beginning of the 20th century, cinema has captivated public and, up to this day, it remains one of the most widespread forms of art and entertainment that also reflects social phenomena and trends. It is, therefore, hardly surprising that film – both as an art form and as a form of mass entertainment – is interpreted in press, as well. Moreover, film reviews and other text types related to film form an inseparable part of the cultural columns found in virtually all periodicals as well as in printed and online magazines. The study pursues to compare the cinema-related articles in mass media, regardless of whether they treat a single film, the social impact of a particular film genre, a film event, etc., as these yield interesting findings regarding the same or similar metaphors and idioms, association processes, references to the same or similar sources, the use of foreign words and film terminology, etc.

Chapter 3 deals with the contemporary German stylistics and stylistic analysis of texts most significantly represented in the work of Barbara Sandig (1986, 2006), Ulla Fix (2002, 2007), Georg Michel (2001), and Hans-Werner Eroms (2008) who perceive style as a socially relevant manner of speech act execution in the form of a written text or interview. Linguistic stylistics is consistently perceived as a subcategory of text linguistics, while style itself as a textual category. The double coding of style is also being emphasized. On the

one hand, style is seen as socially embedded, reflecting historical and social situation of a particular communication process, and bound to particular text types appropriated by an individual; on the other hand, it is also perceived as a form of individual expression with respect to the capabilities, characteristics, and communicative experience of each individual within the framework of a range of text models. The stylistic textual analysis is primarily concerned with the question of 'how' – i.e. what stylistic means are used to convey various types of content, behaviour, situations, associations, etc. – thus, functioning primarily on a formulation level. Linguistic formulation, i.e. the choice of linguistic means, is the result of speech acts largely influenced by socio-cultural and material determinants. The connection to film reviews and similar film-related text types (e.g. a film essay) is evident: subjective factors such as experience, value system and aesthetic perception, taste and linguistic abilities of the author/reviewer play as important role as the objective situation (topic, textual models and recipient expectations).

This study is primarily focused on discussing a single text type: the film review. Every text may be associated with a certain text type, whereas its recipients are expected to exhibit a general (cultural) knowledge of such text types. This indicates that such knowledge is connected to experience acquired by means of a lifetime of engaging in language-mediated communication.

A film-review is a journalistic text, so it can be classified among communicative press text types. The primary goal of a film review is to inform about a newly released film and provide a possible interpretation as well as assessing or evaluating the film, adopting a certain point of view. Therefore, the functions are informative and appellative/persuasive. In order to implement such functions, the author of the review uses speech acts representatives – objective information on the topic, director, cast, origin of the film, as well as labeling cinematic language and its devices. Apart from this, the author also interprets the film and evaluates it, often making use of emotionally loaded and expressive language devices. 'Emotionalisation' may be conveyed explicitly by means of expressions, or implicitly by means of metaphors and similar stylistic figures of speech, idioms, inclusion of borrowings and exclusive lexis or colloquial and derogatory expressions, which may be used to achieve a very dynamic effect of entertainment. However, the evaluative aspects as well as the various devices of emotionalisation are extremely important.

Chapters 3, 4, 5 of this study deal with the methods of stylistic textual analysis using the comparative approach. This method of stylistic analysis is generally concerned with corresponding and dissimilar aspects, similarities and deviations. According to Fix (2007: 244ff.), the comparative process may take place on several levels: the supra-textual level, between individual texts (intertextual comparison), or within a single text (intra-textual approach that examines the relationship between macrostylistics and microstylistics of the text).

Applying the supra-textual approach entails comparing the analysed text to a 'model' text; the text producer is aware of the communicative and situational norms and functions of such a text thanks to the acquired experience often termed cultural knowledge. In the case of the film review text type, the text producer is aware of the fact that reviewing a work of art is a public act and the review is generally perceived as belonging to the communicative area of journalism, where it ranks among subjective, persuasive text types. In the supra-textual analysis, the text is analysed according to these criteria and any similarities to and/or deviations from the 'model' are discussed.

Intertextual comparison may be another alternative – the analyzed text is examined in relation to the texts of the same text types. The primary difference between the supra-textu-

al and intertextual comparison is that while the supra-textual comparison extends beyond the text itself, the intertextual comparison remains within the 'world of text', examining textual and stylistic variations or original elements. The methodology may be used to compare the reviews of one film published in different newspapers or magazines as well as in their online versions. Intertextual comparisons may be considered an interesting source for the examination of semantic frames, i.e. frameworks reflecting our knowledge by means of which conceptual and associative chains are activated which, in return, lead to the emergence of coherent textual structures. Intertextual comparisons may include typical and culturally bound idiomatic expressions, metaphors and phrases, which belong to the typical knowledge framework of a particular language community. However, film reviews dealing with internationally distributed films largely exhibit a certain kind of unified metaphorical and idiomatic expression that reflects common human awareness and similar associations and intertextual references (to other films, literature, culture).

Intra-textual analysis is carried out within a given text. Each text constitutes a reference to itself and displays a specific surface as well as deep structure (cohesion and coherence) with numerous stylistic devices such as metaphors, idioms, and other lexically semantic and syntactic elements coming into play.

However, it is possible to provide a detailed description of the inner structure of a text without any intertextual references. It is, thus, necessary to take certain textual and stylistic models into account, tracing their use in a particular text, and note any dissimilarities and deviations.

QUELLENVERZEICHNIS

Der Spiegel

- Slapstick in der Warteschleife. In: Der Spiegel 41/2004, 214, von Lars-Olav Beier
- Eine Liebe in Tokio. In: Der Spiegel 2/2004, 135, von Lars-Olav Beier
- Tief im Herzen des Feindes. In: Der Spiegel 42/2007, S. 190, von Urs Jenny
- Laut genug gebrüllt. In: Der Spiegel 44/2007, S. 192–193, von Lars/Olav Beier, Martin Wolf
- Mit blitzender Klinge. In: Der Spiegel 50/2003, S. 178–179, von Lars-Olav Beier
- Ausstieg aus der Leere. In: Der Spiegel 3/2009, S. 124–126, von Elke Schmitter
- Liebe auf den ersten Silberblick. In: Der Spiegel 4/2003, 151, von Wolfgang Höbel
- Hohles Pathos In: Der Spiegel 45/2003, von Lars-Olav Beier
- Zweiter Versuch. In: Der Spiegel 25/2004, 124, von Lars-Olav Beier
- Taxi zum Schafott. In: Der Spiegel 39/2004, 170, von Lars-Olav Beier
- Goldener Westen. In: Der Spiegel 49/2003, von Urs Jenny
- Trau, schau, wem. In: Der Spiegel 47/2004, 210, von Urs Jenny
- Trau, schau, wem. In: Der Spiegel 5/2002, 156f., von Urs Jenny
- Zur Sache, Kätzchen. In: Der Spiegel 34/2004, 107, von Matthias Matussek
- Ein hartnäckiger Kämpfer, In: Der Spiegel 8/2009, 143, von Klaus Wowereit
- Die Liebe eines Altgeborenen. In: Der Spiegel 4/2009, 120ff, von Lars-Olav Beier
- Melodram aus der Retorte. In: Der Spiegel 1/2004, 137, von Urs Jenny
- Odysseus in Ruinenfeldern. In: Der Spiegel 43/2002, 202, von Lars-Olav Beier
- Der verlorene Sohn. In: Der Spiegel 12/2007, 182, von Urs Jenny
- Entsicherte Handgranate. In: Der Spiegel 17/2009, 151, von Roman Leich

Texte über Filme

- Lolas zweiter Atem. In: Der Spiegel 10/2005, 186, von Lars-Olav Beier
- Warten auf Worte. In: Der Spiegel 52/2009, 156, von Elke Schmitter
- Blüten des Wahnsinns. In: Der Spiegel 37/2009, 151, von Urs Jenny
- Duelle im Bett. In: Der Spiegel 18/2009, 151, von Martin Wolf
- Der Anfang am Ende. In: Der Spiegel 17/1995, 218, Autor nicht angeführt
- Strafe muss sein. In: Der Spiegel 9/2009, 145, von Martin Wolf
- Der unschuldige Schwindler. In: Der Spiegel 5/2003, 147, von Urs Jenny
- Der Busen des Bösen. In: Der Spiegel 53/2004, 134, von Wolfgang Höbel
- „Jeder Film vergewaltigt“. In: Der Spiegel 43/2009, 112–114
- Heiliger Strohsack. In: Der Spiegel 20/1995, 230, von Urs Jenny
- Liebe und Tod. In: Der Spiegel 40/2004, 156, von Michael Sontheimer, Marianne Wellershof
- Karneval der Triebe. In: Der Spiegel 2/2005, 137, von Lars-Olav Beier
- Citizen Hughes. In: Der Spiegel 3/2005, 126, von Urs Jenny
- Das bunte Prinzip Hoffnung. In: Der Spiegel 38/2009, 165, von Lars-Olav Beier
- Sorgenfalten trotz Botox. In: Der Spiegel 6/2009, 142–144, von Lars-Olav Beier und Martin Wolf
- Bibbern in der Wagenburg. In: Der Spiegel 20/2009, 148–150, von Wolfgang Höbel
- Die Ware Kino. In: Der Spiegel 22/2009, 144–145, von Lars-Olav Beier
- Die andere Seite des Zauns. In: Der Spiegel 19/2009, 150, von Lars-Olav Beier
- Im Tintenfass der Liebe. In: Der Spiegel 30/2009, 131, von Elke Schmitter
- Über dem Gesetz. In: Der Spiegel 10/2009, 149, von Andreas Borcholte
- Sühne auf dem Babystrich. In: Der Spiegel 50/2004, 158, von Urs Jenny
- Letzte Ausfahrt Florida. In: Der Spiegel 16/2004, 172, von Martin Wolf
- Ein Kopf und sein Körper. In: Der Spiegel 10/2005, 148, von Urs Jenny
- Kalte Nähe. In: Der Spiegel 15/2004, 169, von Lars-Olav Beier
- Dicker als Fondue. In: Der Spiegel 40/2004, 158, von Lars-Olav Beier, Ruth Reichstein
- Auf dem Kriegspfad. In: Der Spiegel 50/1996, 228, von Susanne Weingarten
- Großmutter erzählt. In: Der Spiegel 31/1996, 158, ohne Autorangabe
- Blaugrau ist alle Utopie. In: Der Spiegel 9/2005, 157, von Wolfgang Höbel
- Der Ritt der heißen Hexe. In: Der Spiegel 33/1999, 190–192, von Martin Wolf
- In Harmonie ertränkt. In: Der Spiegel 28/2004, 120, von Martin Wolf
- Reich der Toten. In: Der Spiegel 37/2004, 142, von Lars-Olav Beier
- Tanz zu dritt. In: Der Spiegel 50/2004, 158, von Lars-Olav Beier
- Butler im Blick. In: Der Spiegel 24/2002, 216, von Lars-Olav Beier
- Kalt wie der Tod. In: Der Spiegel 51/1997, 214, von Susanne Weingarten

- Mode ist Krieg. In: Der Spiegel 13/1995, 220–222, von Hans-Christoph Blumenberg
- Mit dem Dolch im Gewande. In: Der Spiegel 23/2003, 144, von Urs Jenny
- Selig auf dem Wrack der Träume. In: Der Spiegel 13/1998, S. 226–239, von Susanne Weingarten und Nikolaus von Festenberg
- Kosmisches Armageddon. In: Der Spiegel 28/1996, S. 108–109, ohne Autorangabe
- Käpt'n Spatz auf großer Fahrt. In: Der Spiegel 35/2003, 147, von Martin Wolf
- Der Sieger geht leer aus. In: Der Spiegel 14/1997, S. 197, Autor nicht angeführt
- Trieb zur Moral. In: Der Spiegel 28/2004, 120, von Lars-Olav Beier
- Der linke Pop-Star. In: Der Spiegel 38/1996, S. 125, von Cordt Schnibben
- Reise in das Innere der Frau. In: Der Spiegel 27/1997, S. 192, von Marianne Wellershoff
- Drei Nesthocker auf Erlösungstrip. In: Der Spiegel 1/2008, 131, von Wolfgang Höbel
- Gewalt am Mann. In: Der Spiegel 1/1995, 134, von Hellmuth Karasek
- Quick Stop. In: Der Spiegel 11/1995, 235, von Urs Jenny
- Im Kino gewesen. Geweint. In: Der Spiegel 1/2011: 100ff., von Matthias Matussek

FOCUS

- Fashionputtel & böse Fee. In: Focus 41/2006, 76, von Harald Pauli
- Hochzeit und Glücksfall. In: Focus 4/2003, S. 64 u. 66, von Eckhard Vollmar
- Sisyphos am Gefühlsberg. In: Focus 27/2008, 56, von Harald Pauli
- Mutter Mittel Erde und ihre Kinder. In: Focus, 51/2001, 107–109, von Eckhard Vollmar
- Wechselbad der Gefühle. In: Focus 27/2001, 84, von Anke Sternborg
- Der indiskrete Charme der Staatssicherheit. In: Focus 12/2006, 72–74, von Harald Pauli
- Der nette Fascho von nebenan. In: Focus 44/2006, 72, von Harald Pauli
- Der Geist des Weibes. In: Focus 31/2006, 50, von Harald Pauli
- Glamour mit Trauerrand. In: Focus 22/2007, 60–61, von Harald Pauli

Die Zeit

- Amerikas Totenmaske. In: Die Zeit 34/ 2008, 43, von Jerome Charyn
- Glaubensschlacht in Hollywood.. In: Die Zeit 32/2008, 41, von Georg Seesslen
- Lasst doch einfach alles raus! In: Die Zeit 29/2008, 39, von Sabine Horst

Neue Zürcher Zeitung

Verschwörer im Dienst der Kunst. In: Neue Zürcher Zeitung, 11.6.2009, Nr. 132, 25, von Susanne Ostwald

Lieber böser als gar kein Gott. In: Neue Zürcher Zeitung. Internationale Ausgabe 16/2010, 21, von Alexandra Stäheli

Lidové noviny

Zaseklý východ z beznaděje: In: Lidové noviny 2.2.2009, S. 17, von Iva Přivřelová

DNES

Avatar, digitální Old Shatterhand. In: DNES 16. 12.2009, Rubrik: Kultur, C9, von Mirka Spáčilová

INTERNETQUELLEN

URL 1: <http://www.spiegel.de/kultur/kino/julia-roberts-in-duplicity-unpretty-woman-a-621706.html>: 30.04.2009, 17:43: Julia Roberts in „Duplicity“. Unpretty Woman. Von Daniel Haas

URL 2: <http://www.spiegel.de/kultur/kino/0,1518,666842,00.html>. 14. Dezember 2009:

James Camerons „Avatar“. Winnetou erlebt sein blaues Wunder. Von Christian Stöcker

URL 3: http://www.sueddeutsche.de/Kultur/Im_Kino:_The_Limits_of_Control_-_Zur_Sache,_Schätzchen. 17. Mai 2010, 21:28 Uhr: Zur Sache, Schätzchen. Von Tobias Kniebe

URL 4: The Limits of Control: <http://www.cinema.de/kino/filmarchiv/film>. 4.3.2010. 12:17

URL 5: <http://www.neviditelnypes.lidovky.cz/film>: 28.7.2009: Nový Jarmusch mučí diváky nudou. Von Alena Prokopová

URL 6: <http://www.iHNed.cz>. zpravodajský server HN. 20.1.2009: Nouzový východ: Krůček od Americké krásy řve bezvýchodná prázdnota vašeho života. Autor: Vojtěch Čepelák

LITERATURVERZEICHNIS

Sekundärliteratur

- Abraham, Ulf (1996): *StilGestalten. Geschichte und Systematik der Rede vom Stil in der Deutschdidaktik*, Tübingen: Niemeyer.
- Abraham, Ulf (2009): „Stil als ganzheitliche Kategorie: Gestalthaftigkeit“, in: Ulla Fix, Andreas Gardt und Joachim Knappe (Hgg.), *Rhetorik und Stilistik. Ein internationales Handbuch historischer und systematischer Forschung*, HSK 31, Berlin: De Gruyter, Bd. 2, 1348–1367.
- Adamzik, Kirsten (1995): *Textsorten – Texttypologie. Eine kommentierte Bibliographie*, Münster: Nodus.
- Adamzik, Kirsten (2000): *Textsorten. Reflexionen und Analysen*, Tübingen: Stauffenburg.
- Adamzik, Kirsten (2001): *Sprache. Wege zum Verstehen*, Tübingen / Basel: Francke.
- Adamzik, Kirsten (2007): „Die Zukunft der Text(sorten)linguistik. Textsortennetze, Textsortenfelder, Textsorten im Verbund“, in: Ulla Fix, Stephan Habscheid und Josef Klein (Hgg.), *Zur Kulturspezifik von Textsorte*, Tübingen: Stauffenburg, 2., unveränderte Auflage, 15–30.
- Arévalo, José (2008): „Argumentation und Filmkritikanalyse“, in: Heinz-Helmut Lüger und Harmunt E. H. Lenk (Hgg.), *Kontrastive Medienlinguistik*, Landauer Schriften zur Kommunikations- und Kulturwissenschaft 15, Landau: VEP, 239–250.
- Baldauf, Christa (1997): *Metaphern und Kognition. Grundlagen einer neuen Theorie der Alltagsmetapher*, Frankfurt a. M.: Lang.
- Barz, Irmhild (1992): „Phraseologische Varianten: Begriff und Probleme“, in: Csaba Földes (Hg.), *Deutsche Phraseologie in Sprachsystem und Sprachverwendung*, Wien: Edition Praesens, 25–47.
- Barz Irmhild, Gotthard Lerchner und, Marianne Schröder (Hgg.) (2003): *Sprachstil – Zugänge und Anwendungen: Ulla Fix zum 60. Geburtstag*, Heidelberg: Universitätsverlag.

- de Beaugrande, Robert-Alain und Dressler, Wolfgang Ulrich (1981): *Einführung in die Textlinguistik*, Tübingen: Niemeyer.
- Bergerová, Hana (2008): „Phraseologismen zum Ausdruck von Ärger im Deutschen und Tschechischen unter Berücksichtigung der interlingualen Perspektive“, in: Iva Kratochvílová und Jana Nálepová (Hgg.), *„Sprache: Deutsch“*. *Beiträge des internationalen germanistischen Symposiums Opava / Sambachshof 5.-11.10.2007*, Opava, 90–100.
- Bergerová, Hana und Vaňková, Lenka (2015): *Lexikalische Ausdrucksmittel der Emotionalität im Deutschen und Tschechischen*, Ostrava.
- Biere, Bernd U. und Holly, Werner (1998): *Medien im Wandel*. Opladen / Wiesbaden: Westdeutscher Verlag.
- Bordwell, David und Thompson, Kristin (2004): *FilmArt. An Introduction*, New York: McGraw-Hill.
- Brinker, Klaus (2001): *Linguistische Textanalyse. Eine Einführung in Grundbegriffe und Methoden*, Berlin: Lang.
- Burger, Harald (1973): *Idiomatik des Deutschen*, Harald Jaksche (Hg.), Tübingen: Niemeyer.
- Burger, Harald, Buhofer, Annelies und Sialm, Ambros (1982): *Handbuch der Phraseologie*, Berlin / New York: De Gruyter.
- Burger, Harald (1987): „Funktionen von Phraseologismen in den Massenmedien“, in: Harald Burger und Robert Zett (Hgg.), *Aktuelle Probleme der Phraseologie*, Frankfurt a. M.: Lang, 11–28.
- Burger, Harald (1989): „Bildhaft, übertragen, metaphorisch. Zur Konfusion um die semantischen Merkmale von Phraseologismen“, in: Gertrud Gréciano (Hg.), *Phraséologie Contrastive. Actes du Colloque International Klingenthal-Strasbourg 12 – 16 Mai 1988*, EURO-PHRAS 88, Strasbourg : USHS, 17–29.
- Burger, Harald (1991a): *Sprache der Massenmedien*, Berlin / New York: De Gruyter.
- Burger, Harald (1991b): „Phraseologie und Intertextualität“, in: Christine Palm (Hg.), *Akten der internationalen Tagung zur germanistische Phraseologieforschung. Aske / Schweden 12.-15. Juni 1990*, EUROPHRAS 90, Uppsala, 13–29.
- Burger, Harald (1999): „Phraseologie in Fernsehnachrichten“, in: Rupprecht S. Baur, Christoph Chlosta und Elisabeth Piirainen (Hgg.), *Wörter in Bildern – Bilder in Wörtern*, Baltmannsweiler, 71–106.
- Burger, Harald (2001): „Intertextualität in den Massenmedien“, in: Ulrich Breuer und Jarmo Korhonen (Hgg.), *Mediensprache – Medienkritik*, Frankfurt a.M.: Lang.
- Burger, Harald (2005): *Mediensprache*, Tübingen: De Gruyter.
- Burger, Harald (2007): *Phraseologie. Eine Einführung am Beispiel des Deutschen*, Berlin: Schmidt, 3., neu bearbeitete Auflage.
- Carstensen, Broder (1971): *SPIEGEL-Wörter, SPIEGEL-Worte. Zur Sprache eines deutschen Nachrichtenmagazins*, München: Hueber.
- Ciel, Martin (2004): „Žánery v hranom filme a niekoľko súvislostí s dorazom na druhú polovicu XX. storočia – dobrodružstvo, komédia, melodráma“, in: Brigita Ptáčková (Hg.),

- Žánr ve filmu. Sborník příspěvků z VI. česko-slovenské konference konané v Olomouci 14. – 16. 11. 2002*, Praha: Národní filmový archiv, 91-105.
- Diederichs, Helmut H.: „Über Kinotheater-Kritik, Kino-Theaterkritik, ästhetische und soziologische Filmkritik. Historische Aspekte der deutschsprachigen Filmkritik bis 1933“, in: Irmbert Schenk (Hg.), *Filmkritik. Bestandsaufnahmen und Perspektiven*, Marburg: Schüren Presseverlag, 22–42.
- Dietz, Hans-Ulrich (1999): *Zur Bedeutung rhetorischer Elemente im idiomatischen Wortschatz des Deutschen*, Tübingen: De Gruyter.
- Dobrovol'skij, Dmitrij (1987): „Textbildende Potenzen von Phraseologismen“, in: Wolfgang Fleischer (Hg.), *Textlinguistik und Stilistik. Beiträge zur Theorie und Methode*, Linguistische Studien, Reihe A, 164, Berlin, 69-85.
- Dobrovol'skij, Dmitrij (1995): *Kognitive Aspekte der Idiom- Semantik. Studien zum Thesaurus deutscher Idiome*, Tübingen: Gunter Narr.
- Dobrovol'skij, Dmitrij (1997): *Idiome im mentalen Lexikon. Ziele und Methoden der kognitiven Phraseologieforschung*, Trier: WVT.
- Donalies, Elke (2009): *Basiswissen. Deutsche Phraseologie*, Tübingen / Basel: A. Francke.
- Drewer, Petra (2003): *Die kognitive Metapher als Werkzeug des Denkens. Zur Rolle der Analogie bei der Gewinnung und Vermittlung wissenschaftlicher Erkenntnisse*, Tübingen: Gunter Narr.
- Eisner, Lotte H. (1979): *Die dämonische Leinwand*, Frankfurt a. M.
- Eroms, Hans-Werner (2000): „Anschauung‘ und ‚Bildlichkeit‘ in der Bilderflut“, in: Ulla Fix und Hans Wellmann (Hgg.), *Bild im Text – Text und Bild*, Heidelberg: Universitätsverlag, 31–49.
- Eroms, Hans-Werner (2008): *Stil und Stilistik. Eine Einführung*, Berlin: Schmidt.
- Fandrych, Christian und Thurmair, Maria (2011): *Textsorten im Deutschen. Linguistische Analysen aus sprachdidaktischer Sicht*, Tübingen: Stauffenburg.
- Felix, Jürgen (2002): „Kommunikative und ästhetische Funktionen des Spielfilms“, in: Joachim-Felix Leonhard, Hans-Werner Ludwig, Dietrich Schwarze und Erich Straßner (Hgg.), *Medienwissenschaft. Ein Handbuch der Medien und Kommunikationsformen*, HSK 15, Berlin / New York: De Gruyter, Bd. 2, 1117-1123.
- Felix, Jürgen (2002): „Kommunikative und ästhetische Funktionen des modernen Spielfilms“, in: *Medienwissenschaft. Ein Handbuch der Medien und Kommunikationsformen*, HSK 15, Berlin / New York: De Gruyter, Bd. 3, 1789–1799.
- Feyaerts, Kurt (1999): „Die Metonymie als konzeptuelles Strukturprinzip: eine kognitiv-semantische Analyse deutscher Dummheitsausdrücke“, in: Rupprecht S. Baur, Christoph Chlosta und Elisabeth Piirainen (Hgg.), *Wörter in Bildern – Bilder in Wörtern*, Baltmannsweiler, 136–176.
- Fix, Ulla (Hg.) (1990): *Beiträge zur Stiltheorie*, Leipzig: Enzyklopädischer Verlag.
- Fix, Ulla (1991): „Unikalität von Texten und Relativität von Stilmustern“, *Beiträge zur Erforschung der deutschen Sprache* 10, 51–60.
- Fix, Ulla und Wellmann, Hans (Hgg.) (2000): *Bild im Text – Text und Bild*. Heidelberg: Universitätsverlag.

- Fix, Ulla (2007a): „Stilistische Textanalyse – immer ein Vergleich? Das Gemeinsame von Methoden der Stilanalyse – das Gemeinsame an Stilbegriffen“, in: Irmhild Barz, Hannelore Poethe und Gabriele Yos (Hgg.), *Ulla Fix: Stil – ein sprachliches und soziales Phänomen. Beiträge zur Stilistik*, Berlin: Frank & Timme, 237–258.
- Fix, Ulla (2007b): „Textualität und Stil“, in: Irmhild Barz, Hannelore Poethe und Gabriele Yos (Hgg.), *Ulla Fix: Stil – ein sprachliches und soziales Phänomen. Beiträge zur Stilistik*, Berlin: Frank & Timme, 445–457.
- Fix, Ulla (2007c): „Zugänge zu Textwelten. Linguistisch-literaturwissenschaftliche Möglichkeiten, in die Geschlossenheit eines Erzähltextes einzudringen“, in: Fritz Hermanns und Werner Holly (Hgg.), *Linguistische Hermeneutik. Theorie und Praxis des Verstehens und Interpretierens*, Germanistische Linguistik 272, Tübingen: De Gruyter, 333–356.
- Fix, Ulla (2009): „Muster und Abweichung in Rhetorik und Stilistik“, in: Ulla Fix, Andreas Gardt und Joachim Knappe (Hgg.) *Rhetorik und Stilistik. Ein internationales Handbuch historischer und systematischer Forschung*, HSK 31, Berlin: De Gruyter, Bd. 2, 1300–1315.
- Fix, Ulla, Stephan Habscheid und Josef Klein (Hgg.) (2001): *Zur Kulturspezifik von Textsorten*. Tübingen: Stauffenburg.
- Fix, Ulla, Poethe, Hannelore und Yos, Gabrielle (2002): *Textlinguistik und Stilistik für Einsteiger. Ein Lehr- und Arbeitsbuch*, Frankfurt a. M.: Lang, 2., korrigierte Auflage.
- Fix, Ulla, Andreas Gardt und Joachim Knappe (Hgg.) (2009): *Rhetorik und Stilistik: ein internationales Handbuch historischer und systematischer Forschung*. HSK 31, Berlin: De Gruyter, Bd. 2.
- Fleischer, Wolfgang (1982): *Phraseologie der deutschen Gegenwartssprache*, Leipzig: Enzyklopädischer Verlag.
- Fleischer, Wolfgang (1997): *Phraseologie der deutschen Gegenwartssprache*, Tübingen: Niemeyer, 2., durchgesehene und ergänzte Auflage.
- Fleischer, Wolfgang und Michel, Georg (1975): *Stilistik der deutschen Gegenwartssprache*, Leipzig: Enzyklopädischer Verlag.
- Fleischer, Wolfgang, Michel, Georg und Starke, Günther (1993): *Stilistik der deutschen Gegenwartssprache*, Frankfurt a. M.: Lang.
- Fürstenau, Theo (1969): „Formen der Filmaussage und ihre publizistische Wirkung“, in: Emil Dovifat (Hg.), *Handbuch der Publizistik*, 3. Praktische Publizistik, Berlin: De Gruyter, Teil 2, 185 – 197.
- Gansel, Christina und Jürgens, Frank (2009): *Textlinguistik und Textgrammatik*, Göttingen: Vandenhoeck u. Ruprecht, 3., unveränderte Auflage.
- Gansera, Rainer (2005): „Film“, in: Edmund Schalkowski (Hg.), *Rezension und Kritik*, Praktischer Journalismus 49, Konstanz: UVK, 185–192.
- Göttert, Karl-Heinz, Jungen, Oliver (2004): *Einführung in die Stilistik*, München: Fink.
- Gréciano, Gertrud (1987): „Idiom und Text“, *Deutsche Sprache* 15, 193–208.
- Gréciano, Gertrud (1991): „Remotivierung ist textsortenspezifisch“, in: Christine Palm (Hg.), *Akten der internationalen Tagung zur germanistische Phraseologieforschung. Aske / Schweden 12.-15. Juni 1990*, EUROPHRAS 90, Uppsalla, 91–100.

- Gréciano, Gertrud (1994): „Vorsicht, Phraseoaktivität“, in: Barbara Sandig (Hg.), *Tendenzen der Phraseologieforschung*, EUROPHRAS 92, Bochum, 203–217.
- Haacke, Wilmont (1971): „Die Kritik in Zeitung und Zeitschrift“, in: Emil Dovifat (Hg.), *Handbuch der Publizistik*, 3. Praktische Publizistik, Berlin: De Gruyter, Teil 2, 237–244.
- Häcki-Buhofer, Annelies (1989): „Psycholinguistische Aspekte in der Bildhaftigkeit von Phraseologismen“, in: Gertrud Gréciano (Hg.), *Phraséologie Contrastive. Actes du Colloque International Klingenthal-Strasbourg 12 – 16 Mai 1988*, EUROPHRAS 88, Strasbourg, 165 – 175.
- Häcki-Buhofer, Annelies (1999): „Psycholinguistik der Phraseologie“, in: Nicole Fernandez Bravo, Irmtraud Behr und Claire Rosier (Hgg.), *Phraseme und typisierte Rede*, Tübingen: Stauffenburg, 61–75.
- Hausendorf, Heiko (Hg.) (2007): *Vor dem Kunstwerk. Interdisziplinäre Aspekte des Sprechens und Schreibens über Kunst*, München: Fink.
- Hausendorf, Heiko und Kesselmann, Wolfgang (2008): *Textlinguistik fürs Examen*, Göttingen: Vandenhoeck / Ruprecht.
- Heinemann, Wolfgang (2000): „Textsorten. Zur Diskussion und Basisklassen des Kommunizierens. Rückschau und Ausblick“, in: Kirsten Adamczik (Hg.), *Textsorten. Reflexionen und Analysen*, Tübingen: Stauffenburg, 9–29.
- Heinemann, Wolfgang (2009): „Stilistische Phänomene auf der Ebene des Textes“, in: Ulla Fix, Andreas Gardt und Joachim Knape (Hgg.), *Rhetorik und Stilistik. Ein internationales Handbuch historischer und systematischer Forschung*, HSK 31, Berlin: De Gruyter, Bd. 2, 1610–1630.
- Heinemann, Wolfgang und Viehweger, Dieter (1991): *Textlinguistik. Eine Einführung*, Tübingen: De Gruyter.
- Heringer, Hans Jürgen (2004): *Interkulturelle Kommunikation. Grundlagen und Konzepte*, Tübingen / Basel: Francke.
- Hermanns, Fritz und Werner Holly (Hgg.) (2007): *Linguistische Hermeneutik. Theorie und Praxis des Verstehens und Interpretierens*, Germanistische Linguistik 272, Tübingen: Niemeyer.
- Hessky, Regina (1992): „Grundfragen der Phraseologie“, in: Regina Hessky und Vilmos Ágel (Hgg.), *Offene Fragen – offene Antworten in der Sprachgermanistik*, Tübingen: Niemeyer, 77–93.
- Hessky, Regina und Ettinger, Stefan (1997): *Deutsche Redewendungen. Ein Wörter- und Übungsbuch für Fortgeschrittene*, Tübingen: Narr.
- Hoffmann, Michael (2008): „Wenn die Zeichen auf Froh-Sinn stehen... Infotainment-Analysen am Beispiel des James-Bond-Diskurses“, in: Heinz-Helmut Lüger und Hartmut E. H. Lenk (Hgg.), *Kontrastive Medienlinguistik*, Landauer Schriften zur Kommunikations- und Kulturwissenschaft 15, Landau: VEP, 55–77.
- Holly, Werner (2003): „Lebendig, farbig und immer noch links‘. Sozialer Stil in den frühen taz-Beiträgen von Wiglaf Droste“, in: Irmhild Barz, Gotthard Lerchner und Marianne

- Schröder (Hgg.), *Sprachstil – Zugänge und Anwendungen. Ulla Fix zum 60. Geburtstag*, Heidelberg: Universitätsverlag, 123–135.
- Holly, Werner (2007a): „Schreiben über Film(e). Linguistische Anmerkungen zur Beschreibung und Deutung von Bildern in Filmkritiken“, in: Heiko Hausendorf (Hg.), *Vor dem Kunstwerk. Interdisziplinäre Aspekte des Sprechens und Schreibens über Kunst*, München: Fink, 225–242.
- Holly, Werner (2007b): „Audiovisuelle Hermeneutik. Am Beispiel des TV-Spots der Kampagne ‚Du bist Deutschland‘“, in: Fritz Hermanns und Werner Holly (Hgg.), *Linguistische Hermeneutik. Theorie und Praxis des Verstehens und Interpretierens*, Germanistische Linguistik 272, Tübingen: Niemeyer, 387–426.
- Jander, Simon (2008): *Die Poetisierung des Essays. Rudolf Kassner, Hugo von Hofmannsthal, Gottfried Benn*, Heidelberg: Winter.
- Kallmeyer, Werner (Hg.) (2000): *Sprache und neue Medien*. Berlin / New York: De Gruyter.
- Karow, Willi (1998): „Filmkritiker – Herolde des Mainstream“, in: Irmbert Schenk (Hg.), *Filmkritik. Bestandsaufnahmen und Perspektiven*, Marburg: Schüren Presseverlag, 74–82.
- Kessel, Katja und Reimann, Sandra (2005): *Basiswissen Deutsche Gegenwartssprache*, Tübingen / Basel: UTB.
- Koller, Werner (1977): *Redensarten. Linguistische Aspekte, Vorkommensanalysen, Sprachspiel*, Tübingen: De Gruyter.
- Knops, Tilo R. (2002): „Theorien des Films“, in: Joachim-Felix Leonhard, Hans-Werner Ludwig, Dietrich Schwarze und Erich Straßner (Hgg.), *Medienlandschaft. Ein Handbuch zur Entwicklung der Medien und Kommunikationsformen*, HSK 15, Berlin / New York: De Gruyter, Bd. 1, 161–175.
- Kratochvílová, Iva (2004): „Usuelle Wortverbindungen: Fokussierung des aktuellen Themas ‚Kollokabilität lexikalischer Einheiten‘ auf den Bereich des deutsch-tschechischen Sprachkontrasts“, *Brünner Beiträge zur Germanistik und Nordistik* R 9/2004, 97–107.
- Kratochvílová, Iva (2006): „Kollokationen: Mehr oder weniger feste Wortverbindungen in Lexikon und Text. Überlegungen zu einer begrifflichen Abgrenzung der Mehrwortlexik“, *Brünner Beiträge zur Germanistik und Nordistik* R 11/2006, 23–35.
- Kratochvílová, Iva (2008): „Diskursbildende Mehrwortstrukturen: Lexikalische Aspekte der Kollokationsanalyse im deutsch-tschechischen Kontrastkorpus“, in: Iva Kratochvílová und Jana Nálepová (Hgg.), *„Sprache: Deutsch“. Beiträge des internationalen germanistischen Symposiums Opava / Sambachshof 5.-11.10.2007*, Opava, 61–68.
- Kreimeier, Klaus (1998): „Nomadisierendes Schreiben. Vom Filmkritiker zum Novitäten-sammler“, in: Irmbert Schenk (Hg.), *Filmkritik. Bestandsaufnahmen und Perspektiven*, Marburg: Schüren Presseverlag, 115–126.
- Kühn, Peter (1985): „Phraseologismen und ihr semantischer Mehrwert“, *Sprache und Literatur in Wissenschaft und Unterricht* 56, 37–46.
- Lakoff, Georges und Johnson, Mark (1980): *Metaphors We Live by*, Chicago / London: University of Chicago Press.

- Lange, Sigrid (2007): *Einführung in die Filmwissenschaft*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Lelord, Francois und André, Christoph (2010): *Die Macht der Emotionen*, München / Zürich: Piper.
- Lévy, Pierre (1999): „Die Metapher des Hypertextes“, in: Claus Pias, Joseph Vogl, Lorenz Engelt, Oliver Falle und Britta Neißel (Hgg.), *Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*, Stuttgart: Deutsche Verlag-Anstalt, 525–529.
- Liebert Wolf-Andreas (1992): *Metaphernbereiche der deutschen Alltagssprache. Kognitive Linguistik und die Perspektiven einer kognitiven Lexikographie*, Frankfurt a. M.: Lang.
- Liebrand, Claudia (2002): „Hybridbildungen – Filme als Hybride“, in: Claudia Liebrand und Irmela Schneider (Hgg.), *Medien in Medien*, Köln: DuMont, 179–183.
- Lotman, Jurij M. (1981): „Das Sujet im Film“, in: *Kunst als Sprache*, Leipzig: Reclam, 205–218.
- Lotman, Jurij M. (1977): *Probleme der Kinoästhetik. Einführung in die Semiotik des Films*, Frankfurt a. M.
- Lüger, Heinz-Helmut (1995): *Pressesprache*, Tübingen: Niemeyer.
- Lüger, Heinz-Helmut (1999): *Satzwertige Phraseologismen. Eine pragmlinguistische Untersuchung*, Wien: Edition Praesens.
- Lüger, Heinz-Helmut und Hartmut E. H. Lenk (Hgg.) (2008): *Kontrastive Medienlinguistik*, Landauer Schriften zur Kommunikations- und Kulturwissenschaft 15, Landau: Verlag Empirische Pädagogik.
- Luginbühl, Martin (2005): „Neue Medien“, in: Harald Burger, *Mediensprache: eine Einführung in Sprache und Kommunikationsformen der Massenmedien* (mit einem Beitr. von Martin Luginbühl), Tübingen, 425–461.
- Malá, Jiřina (2008a): „Die Textsorte ‚Filmrezension‘ – Möglichkeiten der stilistischen Textanalyse. Dargestellt an Filmrezensionen aus ‚Der Spiegel‘ und ‚Focus‘“, in: Iva Kratochvílová und Jana Nálepová (Hgg.), *„Sprache: Deutsch“. Beiträge des internationalen germanistischen Symposiums Opava / Sambachshof 5.-11.10.2007*, Opava, 9–16.
- Malá, Jiřina (2008b): „Metaphern und Idiome als textstilistische Mittel in der Textsorte Filmrezension. Dargestellt an Filmrezensionen aus den Wochenmagazinen ‚Der Spiegel‘ und ‚FOCUS‘“, *Brünner Beiträge zur Germanistik und Nordistik* R 13/2008, 45–55.
- Malá, Jiřina (2009a): *Stilistische Textanalyse. Grundlagen und Methoden*, Brno: Masarykova univerzita.
- Malá, Jiřina (2009b): „Metaphern und (metaphorische) Idiome als Ausdrucksmittel der Emotionalität. Dargestellt an der Emotion LIEBE“, *Studia germanistica* 5, 51–60.
- Malá, Jiřina (2009c): „Metaphorik und Idiomatik in der Textsorte Filmrezension. Dargestellt an Filmrezensionen aus den Wochenmagazinen Der Spiegel und FOCUS“, in: Irmeli Helin (Hg.), *Linguistik und Übersetzung in Kowwola. Vorträge der 17. Jahrestagung der Gesellschaft für Sprache und Sprachen*, Beiträge zu Sprache und Sprachen 7, Helsinki, 379–390.

Metz, Christian (1972): *Semiologie des Films*, München.

Michailovič, Peter und Zuska, Vlastimil (2004): „Žánr mezi bytím a nastáváním“, in: Brigita Ptáčková (Hg.), *Žánr ve filmu. Sborník příspěvků z VI. česko-slovenské konference konané v Olomouci 14. – 16. 11. 2002*, Praha: Národní filmový archiv, 16–19.

Michel, Georg (1988): „Aktuelle Probleme der Linguostilistik“, *Zeitschrift für Germanistik* 9/3, 291–306.

Michel, Georg (2001): *Stilistische Textanalyse. Eine Einführung*, Karl-Heinz Siehr und Christinne Kessler (Hgg.), Frankfurt a. M.: Lang.

Palm, Christine (1995): *Phraseologie. Eine Einführung*, Tübingen: Narr.

Pérennec, Marie-Hélène (2000): „Stilfiguren und Bildhaftigkeit“. in: Ulla Fix und Hans Wellmann (Hgg.), *Bild im Text – Text und Bild*, Heidelberg: Universitätsverlag, 93–103.

Pérennec, Marie-Hélène (2003): „Verkappte Zitate oder Fragen eines ratlosen Lesers“, in: Irmhild Barz, Gotthard Lerchner und Marianne Schröder (Hgg.), *Sprachstil – Zugänge und Anwendungen: Ulla Fix zum 60. Geburtstag*, Heidelberg: Universitätsverlag, 207–217.

Pias, Claus, Joseph Vogl, Lorenz Engelt, Oliver Falle und Britta Neißel (Hgg.) (1999): *Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*, Stuttgart: Deutsche Verlag-Anstalt.

Poethe, Hannelore (2003): „Sprachstil = Textstil. Ein textlinguistischer Zugang zur Stilanalyse“. in: Irmhild Barz, Gotthard Lerchner und Marianne Schröder (Hgg.), *Sprachstil – Zugänge und Anwendungen. Ulla Fix zum 60. Geburtstag*, Heidelberg: Universitätsverlag, 231–239.

Piitulainen, Marja-Leena (2003): „Zur Personenreferenz in deutschen und finnischen sprachwissenschaftlichen Rezensionen“, in: Irmhild Barz, Gotthard Lerchner und Marianne Schröder (Hgg.), *Sprachstil – Zugänge und Anwendungen. Ulla Fix zum 60. Geburtstag*, Heidelberg: Universitätsverlag, 219–229.

Prümm, Karl (1998): „Die Rede über das Kino und das Universum der Bilder. Zur kulturellen Funktion der Filmkritik“, in: Irmbert Schenk (Hg.), *Filmkritik. Bestandsaufnahmen und Perspektiven*, Marburg: Schüren Presseverlag, 164–179.

Ptáčková, Brigita und Ptáček, Luboš: „Rétorika narrativu a rétorika žánru“, in: Brigita Ptáčková (Hg.), *Žánr ve filmu. Sborník příspěvků z VI. česko-slovenské konference konané v Olomouci 14. – 16. 11. 2002*, Praha: Národní filmový archiv, 19–23.

Ptashnyk, Stefaniya (2009): *Phraseologische Modifikationen und ihre Funktionen im Text. Eine Studie am Beispiel der deutschsprachigen Presse*, Hohengehren: Schneider Verlag.

Püschel, Ulrich (1991): „Stilistik: Nicht Goldmarie – nicht Pechmarie. Ein Sammelbericht“, *Deutsche Sprache* 1/1991, 50–67.

Püschel, Ulrich (1995): „Stilpragmatik – Vom praktischen Umgang mit Stil“, in: Gerhard Stickel (Hg.), *Stilfragen. Jahrbuch der Tagung des Instituts für deutsche Sprache vom 15. bis 17. März 1994 in Mannheim zum Thema „Stilistik“*, Berlin / New York: De Gruyter, 303–328.

Püschel, Ulrich (2007): „Ein Frühstück bei Theodor Fontane. Die handlungssemantische Textanalyse als interpretative Stilistik“, in: Fritz Hermanns und Werner Holly (Hgg.),

- Linguistische Hermeneutik. Theorie und Praxis des Verstehens und Interpretierens*, Germanistische Linguistik 272, Tübingen: Niemeyer, 281–299.
- Radden, Günter (1997): „Konzeptuelle Metaphern in der kognitiven Semantik“, in: Wolfgang Börner und Klaus Vogel (Hgg.), *Kognitive Linguistik und Fremdspracherwerb*, Tübingen: Niemeyer, 69–87, 2. Auflage.
- Reger, Harald (1980): *Metaphern und Idiome in szenischen Texten, in der Werbe- und Pressesprache*, Hamburg: Buske.
- Riesel, Elise und Schendels, Eugenia (1975): *Deutsche Stilistik*, Moskau.
- Roos, Eckhard (2001): *Idiom und Idiomatik. Ein sprachliches Phänomen im Lichte der kognitiven Linguistik und Gestalttheorie*, Aachen: Shaker Verlag.
- Rothkegel, Anneli (1999): „Zur Metaphernfunktion von Phrasemen im Diskurs (Werbe- und Fachtexte)“, in: Nicole Fernandez Bravo, Irmtraud Behr und Claire Rosier (Hgg.), *Phraseme und typisierte Rede*, Tübingen: Niemeyer, 91–100.
- Rost, Wolfgang (2005): *Emotionen. Elixiere des Lebens*, Heidelberg: Springer, 2. Auflage.
- Rusch, Gebhard, Helmut Schanze und Gregor Schwering (Hgg.) (2007): *Theorie der Neuen Medien. Kino – Radio – Fernsehen – Computer*, München: Fink.
- Sandig, Barbara (1978): *Stilistik. Sprachpragmatische Grundlegung der Stilbeschreibung*, Berlin: De Gruyter.
- Sandig, Barbara (1986): *Stilistik der deutschen Sprache*, Berlin: De Gruyter.
- Sandig, Barbara (1989): „Stilistische Funktionen verbaler Idiome am Beispiel von Zeitungs-glossen und anderen Verwendungen“, in: Gertrud Gréciano (Hg.), *Phraséologie Contrastive. Actes du Colloque International Klingenthal-Strasbourg 12 – 16 Mai 1988*, EUROPHRAS 88, Strasbourg, 387–400.
- Sandig, Barbara (1991): „Formeln des Bewertens“, in: Christine Palm (Hg.), *Akten der internationalen Tagung zur germanistische Phraseologieforschung. Aske / Schweden 12.-15. Juni 1990*, EUROPHRAS 90, Uppsalla, 225–252.
- Sandig, Barbara (1994): „Zu Konzeptualisierung des Bewertens, anhand phraseologischer Einheiten“, in: Barbara Sandig (Hg.), *Tendenzen der Phraseologieforschung*, EUROPHRAS 92, Bochum, 549–596.
- Sandig, Barbara (1995): „Tendenzen der linguistischen Stilforschung“, in: Gerhard Stickel (Hg.), *Stilfragen. Jahrbuch der Tagung des Instituts für deutsche Sprache vom 15. bis 17. März 1994 in Mannheim zum Thema „Stilistik“*, Berlin / New York: De Gruyter, 27–61.
- Sandig, Barbara (2006): *Textstilistik des Deutschen*, Berlin: De Gruyter, 2., völlig neu bearbeitete und erweiterte Auflage.
- Sandig, Barbara (2007): „Stilistische Funktionen von Phrasemen“, in: Harald Burger, Dmitrij Dobrovol'skij und Peter Kühn (Hgg.), *Phraseologie*, Berlin: De Gruyter, 1. Halbband, 158–175.
- Sandig, Barbara (2009): „Handlung (Intention, Botschaft, Rezeption) als Kategorie der Stilistik“, in: Ulla Fix, Andreas Gardt und Joachim Knape (Hgg.), *Rhetorik und Stilistik. Ein internationales Handbuch historischer und systematischer Forschung*, HSK 31, Berlin: De Gruyter, Bd. 2, 1335–1347.

- Schalkowski, Edmund (Hg.) (2005): *Rezension und Kritik*, Praktischer Journalismus 49. Konstanz: UVK.
- Schenk, Irmbert (Hg.) (1998): *Filmkritik. Bestandsaufnahmen und Perspektiven*, Marburg: Schüren Presseverlag.
- Schenk, Irmbert (1998): „Politische Linke‘ versus ‚Ästhetische Linke‘. Zum Richtungsstreit der Zeitschrift ‚Filmkritik‘ in den 60er Jahren“, in: Irmbert Schenk (Hg.), *Filmkritik. Bestandsaufnahmen und Perspektiven*, Marburg: Schüren Presseverlag, 43–73.
- Schippan, Thea (1992): *Lexikologie der deutschen Gegenwartssprache*, Tübingen: Niemeyer.
- Schmitz, Ulrich (2004): *Sprache in modernen Medien. Einführung in Tatsachen und Theorien, Themen und Thesen*, Berlin: Schmidt.
- Schowalter, Christine (2008): „Argumentationsstrukturen isotopischer Bildfelder“, in: Heinz-Helmut Lüger und Hartmut E. H. Lenk (Hgg.), *Kontrastive Medienlinguistik*, Landauer Schriften zur Kommunikations- und Kulturwissenschaft 15, Landau: VEP, 338–353.
- Schütte, Wolfram (1998): „Zum Strukturwandel der Film-Öffentlichkeit“, in: Irmbert Schenk (Hg.), *Filmkritik. Bestandsaufnahmen und Perspektiven*, Marburg: Schüren Presseverlag, 179–190.
- Schwarz, Monika (1996): *Einführung in die kognitive Linguistik*, Tübingen: A. Francke.
- Schwarz-Friesel, Monika (2007a): *Sprache und Emotion*, Tübingen: A. Francke.
- Schwarz-Friesel, Monika (2007b): „Sprache, Kognition und Emotion: Neue Wege in der Kognitionswissenschaft“, in: Heidrun Kämper und Ludwig M. Eichinger (Hgg.), *Sprache – Kognition – Kultur. Sprache zwischen mentaler Struktur und kultureller Prägung*, Berlin / New York, 277–301.
- Skirl, Helge und Schwarz-Friesel, Monika (2007): *Metapher*, Heidelberg: Winter.
- Schwitalla, Johannes (1993): „Textsortenwandel in den Medien nach 1945 in der Bundesrepublik Deutschland. Ein Überblick“, in: Bernd Ulrich Biere und Helmut Henne (Hgg.), *Sprache in den Medien nach 1945*, Tübingen: Niemeyer, 1–29.
- Schwitalla, Johannes (2007): „Metaphern als Mittel der Textkohärenz“, *Acta facultatis philologicae universitatis ostraviensis Studia Germanistica* 2, 107–121.
- Sowinski, Bernhard (1991): *Stilistik. Stiltheorien und Stilanalysen*, Stuttgart: Metzler.
- Sowinski, Bernhard (1999): *Stilistik. Stiltheorien und Stilanalysen*, Tübingen: Niemeyer, 2., überarbeitete und aktualisierte Auflage.
- Sowinski, Bernhard (2000): „Unmittelbare und mittelbare Bildlichkeit als sprachstilistische Mittel in Dichtungen und Gebrauchstexten“, in: Ulla Fix und Hans Wellmann (Hgg.), *Bild im Text – Text und Bild*, Heidelberg: Universitätsverlag, 176–189.
- Spillner, Bernd (2009): „Verfahren stilistischer Textanalyse“, in: Ulla Fix, Andreas Gardt und Joachim Knappe (Hgg.), *Rhetorik und Stilistik. Ein internationales Handbuch historischer und systematischer Forschung*, HSK 31, Berlin: De Gruyter, Bd. 2, 1739–1782.
- Stegert, Gernot (1993): *Filme rezensieren in Presse, Radio und Fernsehen*, München: TR-Verlagsunion.

- Stegert, Gernot (2001): „Kommunikative Funktionen der Zeitungsrezensionen“, in: Joachim-Felix Leonhard, Hans-Werner Ludwig, Dietrich Schwarze und Erich Straßner (Hgg.), *Medienwissenschaft. Ein Handbuch der Medien und Kommunikationsformen*, HSK 15, Berlin / New York: De Gruyter, Bd. 2, 1725 – 1729.
- Stein, Stephan (2008): „Intermedialer Textsortenvergleich. Grundlagen. Methoden und exemplarische Analyse“ in: Lüger, Heinz-Helmut und Harmunt E. H Lenk (Hg.), *Kontrastive Medienlinguistik*, Landauer Schriften zur Kommunikations- und Kulturwissenschaft 15, Landau: VEP, 425–450.
- Stickel, Gerhard (Hg.) (1995): *Stilfragen. Jahrbuch der Tagung des Instituts für deutsche Sprache vom 15. bis 17. März 1994 in Mannheim zum Thema „Stilistik“*, Berlin / New York: De Gruyter.
- Thim-Mabrey, Christiane (2001): *Grenzen der Sprache – Möglichkeiten der Sprache. Untersuchungen zur Textsorte Musikkritik*, Frankfurt am Main: Lang.
- Thim-Mabrey, Christiane (2005): „Stilnormen als Textsortennormen. Korrektur und Beratung zu Texten von Schülern und Studierenden“, in: Kirsten Adamzik und Wolf Dieter Krause (Hgg.), *Text-Arbeiten. Textsorten im fremd- und muttersprachlichen Unterricht an Schule und Hochschule*, Tübingen: Narr, 31–43.
- Thim-Mabrey, Christiane (2007): „Linguistische Aspekte der Kommunikation über Kunst“, in: Heiko Hausendorf (Hg.), *Vor dem Kunstwerk. Interdisziplinäre Aspekte des Sprechens und Schreibens über Kunst*, München: Fink, 99–113.
- Vajičková, Mária: (2007) *Theoretische Grundlagen stilistischer Textanalyse*, Bratislava: Univerzita Komenského.
- Vaňková, Lenka (2010): „Zur Kategorie der Emotionalität. Am Beispiel der Figurenrede im Roman ‚Spieltrieb‘ von Juli Zeh“, *Studia Germanistica* 6, 9–18.
- Vater, Heinz (2001): *Einführung in die Textlinguistik: Struktur und Verstehen von Texten*, München: Fink.
- Viehweger, Dieter (1983): „Sprachhandlungsziele von Aufforderungstexten“, in: František Daneš und Dieter Viehweger (Hgg.), *Ebenen der Textstruktur*, Linguistische Studien des ZISW 112, Berlin, 155–170.
- Visarius, Karsten (1998): „Die Allgegenwart des Filmischen“, in: Irmbert Schenk (Hg.), *Filmkritik. Bestandsaufnahmen und Perspektiven*, Marburg: Schüren Presseverlag, 15–21.
- Wolf, Norbert Richard (2010): „Gibt es eine Grammatik der Emotionen?“, *Studia Germanistica* 6, 31–37.
- Ptáčková, Brigita (Hg.) (2004): *Žánr ve filmu. Sborník příspěvků z VI. česko-slovenské konference konané v Olomouci 14. – 16. 11. 2002*, Praha: Národní filmový archiv.

Wörterbücher und Lexika

Bernard, Jan und Frýdlová, Pavla (1988): *Malý labyrint filmu*, Praha: Albatros.

Heřman, Karel, Markéta Blažejová und Helge Goldhahn (Hgg.) (2010): *Deutsch-tschechisches Wörterbuch der Phraseologismen un festgeprägten Wendungen*, Praha: C.H. Beck.

Scholze-Stubenrecht, Werner und Angelika Haller-Wolf (Hgg.) (2013): *Duden. Bd. 11: Redewendungen. Wörterbuch der deutschen Idiomatik*, Berlin: Bibliographisches Institut, 4. Auflage.

Reinert, Charles (1946) : *Kleines Filmlexikon. Kunst, Technik, Geschichte, Biographie, Schrifttum*, Einsiedeln: Benziger.

Röhrich, Lutz (1994): *Lexikon der sprichwörtlichen Redensarten*, Freiburg / Basel / Wien: Verlag Herder.

Koebner, Thomas (Hg.) (2007): *Sachlexikon des Films*, Stuttgart: Reclam, 2., aktualisierte und erweiterte Auflage.

ANHANG

KINO

Slapstick in der Warteschleife

In Steven Spielbergs neuem Film „Terminal“ spielt Tom Hanks einen staatenlosen Osteuropäer, der den New Yorker Flughafen JFK nicht verlassen darf.

Viktor Navorski kommt vom Land, und da lernt man schon als Kind, dass Kleinvieh ganz besonders viel Mist macht. So stromert er rund um die Uhr über den New Yorker Flughafen JFK, sammelt verlassene Kofferkulis ein, bringt sie zurück und steckt das Pfand, das er hierfür erhält, in die eigene Tasche. Schon wenige Wochen später läuft Viktor im Designeranzug durch die Gegend.

Steven Spielbergs Film „Terminal“ erzählt also eine typisch amerikanische Erfolgsgeschichte. Dabei ist weder Viktor Navorski ein Amerikaner, auch wenn er von Tom Hanks verkörpert wird, noch spielt der Film in den USA. „Terminal“ erzählt von einem staatenlosen Osteuropäer, der keine Einreiseerlaubnis in die USA erhält und sich monatelang im Niemandsland des Flughafens JFK durchschlagen muss.

Der Film „Terminal“ beruht auf der wahren Geschichte des iranischen Flüchtlings Merhan Karimi Nassiri, der seit 16 Jahren auf dem Pariser Flughafen Charles de Gaulle lebt, weil ihm kein europäisches Land eine Aufenthaltserlaubnis erteilen wollte. Spielberg machte Nassiri zum

Medienstar – und wurstelte dessen Story komplett um.

Auf dem Flughafen ist der Boden der Tatsachen nur dazu da, schnell von ihm abzuheben, sagte sich Spielberg. Wer einmal mit Dreitagebart in die USA eingereist ist und bei der Passkontrolle fixiert wurde, als hätte er die Bauanleitung für einen Atomsprengsatz im Gepäck, ist beglückt über die ausgesuchte Höflichkeit, die Viktor auf dem Airport zuteil wird. Mag sein, dass die Wirklichkeit die Mutter aller Storys ist; doch hier wurde das Wunschenken zum Vater der Geschichte.



„Terminal“-Star Hanks: Abheben vom Boden der Tatsachen

„Terminal“ ist ein Gegenstück zu Spielbergs brillanter Hochstaplerkomödie „Catch Me If You Can“ (2002). Erklärt sich dort ein Betrüger durch gefälschte Papiere selbst zum Flugkapitän, so wird hier eine ehrliche Haut ohne gültigen Pass zur Warteschleife auf dem Boden verurteilt. In beiden Filmen feiert Spielberg vor allem

den Einfallsreichtum und die Gewitztheit seiner Helden.

Wenn Viktor am Anfang aus mehreren Schichten kostenloser Cracker, aus Ketchup und Senf einen Mini-Burger für den gänzlich leeren Geldbeutel bastelt, zeigt sich darin genau jener Erfindergeist, aus dem Amerika gemacht ist. Und wenn der Held später zur Kelle greift, um noch nicht fertig gestellte Sanitäranlagen in Kunst am Bau zu verwandeln, gesellt sich die Tatkraft hinzu.

Der Film ist wie sein Held: Pfiffig und phantasievoll greift er noch das scheinbar banalste Detail auf und verwandelt es in ein kleines Kunststück. Spielberg nutzt den Flughafen als filmischen Ort bis in den letzten Winkel und lässt für die Regisseure nach ihm kaum noch was übrig.

Gut gelaunt nimmt sich der Film alle Freiheiten, baut lustvoll Slapstick-Einlagen ein und lässt eine kapriziöse Stewardess (gespielt von Catherine Zeta-Jones) Viktors schlichtem Charme verfallen. Wenn eine Schönheit wie sie plötzlich auf einen Kerl wie ihn fliegt, gibt es keinen Zweifel mehr: Der Flughafen ist das wahre Land der unbegrenzten Möglichkeiten.

„So nah an den Vereinigten Staaten, so fern von Gott“ lautet ein mexikanisches Sprichwort. Spielberg dagegen, der seinen Helden in „Terminal“ immer wieder durch Fenster und Glastüren auf das schier unerreichbare Land seiner Träume blicken lässt, ist anderer Ansicht: Viktor befindet sich im Vorhof des Himmels.

LARS-OLAV BEIER

Julia Roberts in "Duplicity"

Unpretty Woman

Von Daniel Haas

So hat man Julia Roberts noch nicht gesehen: öd, stumpf, langweilig. Dabei soll sie in Tony Gilroy's Spionage-Komödie "Duplicity" eine verführerische Agentin darstellen. Der wirre Film lässt sie aber nicht. Und auch ihr Co-Star Clive Owen bleibt blass.

Das also soll er sein: der Film mit der tollen Chemie zwischen Julia Roberts und Clive Owen. Die Romanze, die es locker mit den Screwball-Komödien der Vierziger aufnehmen kann. Der Thriller, der mit seiner komplexen Erzählweise das Wesen der Paranoia auf den Punkt bringt: ein sich selbst austricksendes System von Fehleinschätzungen.

So jedenfalls sieht es die globale Filmkritik, die Roberts wohl auch die Darstellung eines Brückenpfostens nachsehen würde und Owen ein auf 90 Minuten ausgedehntes Nasebohren.

Vielleicht hat sich eine vorausseilende Glückserwartung derart massiv vor die tatsächliche Kinoerfahrung geschoben, dass auf der Netzhaut nur noch das ankam, was man schon lange mal wieder sehen wollte: eine intelligente, romantische Komödie mit Thrill und kulturkritischem Biss. Mit zwei der zugegeben charismatischsten Darsteller ihrer Generation.

Da fängt das Problem allerdings schon an: Regisseur Tony Gilroy hat kein Gespür für die psychologische Statur von 40-Jährigen. Er kann, wie im Anwaltsthiller "Michael Clayton", den er inszenierte, vielleicht die Komplexität von Machtstrukturen auffächern, oder - wie in der "Bourne"-Trilogie, deren Drehbücher er schrieb - die Selbstfindung eines Mannes mittels Gewalt durchspielen. Aber zwei erwachsene, smarte Kriminelle in ein erotisch knisterndes Verwirrspiel um Geld und Know-how verwickeln kann er nicht.

Julia Roberts spielt eine Ex-CIA-Agentin, Clive Owen einen ehemaligen britischen Geheimdienstmann. Vor Jahren hatte sie ihm nach einer Liebesnacht ein paar Geheimnisse abgeluchst, jetzt sind sie beide Industriespione für verfeindete Großkonzerne.

Objekt der Begierde ist ausgerechnet ein magisches Haarwuchsmittel, das dem betreffenden Unternehmen Traumgewinne bescheren soll.

Roberts und Owen verlieben sich, machen gemeinsame Sache - oder eben nicht, das soll der Kniff des Films sein. Hauen sie sich gegenseitig übers Ohr beim pausenlosen Abluchsen von Informationen und Pseudoinformationen, beim Legen falscher und nicht ganz so falscher Fährten?

Am Ende gibt es eine ernüchternde Pointe für die Helden und die Gewissheit beim Zuschauer, dass Wirtschaftsbosse mindestens so hinterhältig sind wie Geheimdienste, deren Methoden sie auf die Spitze treiben. Bevor dieser bei allem Betrugswirrwarr sehr vorhersagbare Showdown über die Bühne geht, müht man sich anstrengende zwei Stunden durch einen Film, der sein Sujet erzählerisch verklausuliert.

Zahllose Rückblenden werden ineinander geschachtelt, Zeitsprünge inszeniert - immer natürlich, um das Präkäre der Wahrnehmung deutlich zu machen. Doch das Stilprinzip verwechselt Raffinesse mit Desorientierung.

Nach dem x-ten Treffen der Helden irgendwo zwischen Dubai, Rom und New York, nach dem soundsovielten Flashback, der das Subjektive von Erinnerung und Erkenntnis verdeutlichen soll, macht sich Ermüdung breit: Wer den heiligen Gral der Kosmetik ergattert, ist einem letztlich ebenso egal wie das Gelingen dieser Romanze, die nie wirklich eine ist.

Viel eher wirken Roberts und Owen wie zwei gestresste Arbeitnehmer, die Gaunereien am Arbeitsplatz vertuschen. Die Erotik der beiden erschöpft sich in ein paar zickigen Dialogen, die vom Charme klassischer Screwball Comedys soweit entfernt sind wie eine Opel-Aktionärsversammlung.

Selten hat man zwei Weltstars außerdem so lieblos fotografiert gesehen: Julia Roberts wird man nach diesem Film vor allem als Frau mit zu großer Nase und schlechter Haut erinnern, Owen als tumben Cary-Grant-Verschchnitt.

Erotik kommt in diesem Film nur bei einer Figur zustande: Der Firmenchef Dick Garsik virtuos gespielt von Paul Giamatti, pflegt ein narzisstisches Verhältnis zur Macht, die Macchiavelli erblassen ließe. Dieser Bonze badet im Applaus seiner Aktionäre, die er in seinen Reden aufteilt wie die Hure den Freier; sein Sex Appeal ist

autonom in dem Sinne, dass er sich, mit immer neuen Intrigen und Machspielchen, selbst die größte Lust bereitet.

Sein Gegenspieler wird von Tom Wilkinson ("Michael Clayton") dargestellt, auch er ein Machtmensch und Zocker. Wenn es überhaupt ein Liebespaar gibt in diesem Film, dann sind es diese beiden Falschspieler im großen Wirtschaftsmonopoly. Gierig wühlen sie zwar nicht in der Unterwäsche, dafür in den Datenbanken des anderen, noch die kleinste geschäftliche Regung des anderen mit Spionage-Technik ertastend.

Ihre Story ist sexy, der Rest lässt kalt. Was Gilroy mit Owen und Roberts wirklich im Schilde führte? Es bleibt ein Industriegeheimnis.

URL:

<http://www.spiegel.de/kultur/kino/julia-roberts-in-duplicity-unpretty-woman-a-621706.html>

© SPIEGEL ONLINE 2009

Alle Rechte vorbehalten

Vervielfältigung nur mit Genehmigung der SPIEGELnet GmbH

KINO

Eine Liebe in Tokio

Die Regisseurin Sofia Coppola tritt mit ihrem suggestiven Film „Lost in Translation“ aus dem Schatten ihres berühmten Vaters.

Lautilus gleitet der Aufzug eines Tokioter Hotels nach oben, dicht an dicht stehen die Gäste – und das Einzige, was sich breit machen kann, ist das Gefühl der Enge. Einer von ihnen ragt heraus, er ist größer als die anderen, und eine fällt auf, weil sie blond ist: Für einen kurzen Moment treffen sich die Blicke von Bob (Bill Murray) und Charlotte (Scarlett Johansson), den einzigen Amerikanern unter lauter Japanern. Für beide wird bald nichts mehr so sein wie zuvor.

„Wer aus dem Westen kommt, erlebt Tokio oft als eine überaus verwirrende und fremdartige Stadt“, erzählt die Regisseurin Sofia Coppola, 32, über ihren neuen Film „Lost in Translation“. „Man kann sich dort so verloren vorkommen, dass man sich zu allem, was einem auch nur entfernt vertraut ist, automatisch hingezogen fühlt.“ So handelt ihr Film von zwei Menschen, die sich zunächst aneinander klammern wie Gestrandete fern der Heimat und dann die Wärme, die sie einander geben, lieben lernen.

Bob ist ein in die Jahre gekommener Filmstar, der seinen verblicheneren Ruhm mit einem Werbespot für eine japanische Whiskysorte noch einmal zu Geld machen will. Charlotte ist frisch verheiratet, fühlt sich aber von ihrem Mann, einem viel beschäftigten Fotografen (Giovanni Ribisi), bereits allein gelassen. So kommen sich Bob und Charlotte zwischen Aufzug, Bar und Pool langsam näher.

„Die Hotelwelt ähnelt einem Filmdreh“, beschreibt Coppola den Hauptschauplatz ihres Films. „Man ist von zu Hause weg, bunt zusammengewürfelt und bereit, eine Terra incognita zu erkunden.“ Mit Hotels und mit Filmdrehs kennt sie sich aus: Die einzige Tochter des US-Regisseurs Francis Ford Coppola („Apocalypse Now“) verbrachte ihre Kindheit meist bei Dreharbeiten rund um den Globus.

Kaum hatte sie das Licht der Welt erblickt, sah sie schon in gleißende Scheinwerfer: Ihr Vater holte sie als Baby vor die Kamera und ließ sie in „Der Pate“ (1972) den neugeborenen männlichen Statthalter eines Mafiabosses spielen. Doch wer sieht, wer verlegen sie bei der Präsentation ihres Films auf die Bühne tritt, der ahnt, dass sie sich im Verborgenen wohler fühlt.

„Ich bin auf Filmsets aufgewachsen“, erzählt sie. „Dass Menschen sich verkleiden, war für mich ganz normal. Ich habe mit den Entwürfen für die Dekors gespielt – kleine Modelle, die aufregender sind als jedes Puppenhaus. Erst nach und nach wurde mir klar, wofür die Spielplätze, auf denen ich herumtollte, eigentlich gebaut worden waren.“

Sofia Coppolas kindliche Unbeschwertheit im Grenzbereich zwischen Schein und Wirklichkeit fand ein jähres Ende, als der Vater ihr 1990 im letzten Teil seiner „Paten“-Saga eine Nebenrolle aufdrängte – und sie für ihre Darstellung von der Kritik und vom Publikum verhöhnt wurde. „Diese Attacken haben mein Gespür dafür geschärft, wie verletzlich Schauspieler sein können“, bekennt Coppola, die ins Regiefach wechselte und 1999 mit der Verfilmung von Jeffrey Eugenides' Roman „The Virgin Suicides“ debütierte.

Zwar richtet Coppola gleich zu Beginn von „Lost in Translation“ den Kamerablick auf den Po ihrer Heldin, doch die halb

durchsichtige Unterwäsche wirkt wie ein Vorhang, der den Körper vor fremden Blicken schützt, statt ihn zu entblößen. Bei Coppola erscheint die Kamera auch in intimen Momenten nie wie ein Voyeur. „Viele Einstellungen sollen wie Schnappschüsse wirken“, erklärt sie. „Als würde man Menschen, die man gut kennt und sehr mag, aus nächster Nähe beobachten.“

So scheint der Film eher seinen Figuren zu folgen, statt ihnen den Weg zu weisen; sich ihren Gefühlsschwankungen zu unterwerfen, statt sie heraufzubeschwören. Da geht sogar die Schärfe des Bildes verloren, wenn Bob und Charlotte, vom Jetlag geplagt, wie in Trance taumeln.

„Ich habe Tokio selbst oft in diesem Zustand erlebt“, erzählt Coppola, die für das von ihr gegründete Mode-Label „Milk Fed“ oft in die japanische Metropole reiste und „Lost in Translation“ in ihrem bevorzugten Hotel drehte. „Man fühlt sich wie betäubt, und zugleich ist es sehr erhebend, wach zu sein, während eine Millionenmetropole im Schlaf liegt. Man ist dem urbanen Kreislauf nicht unterworfen, kommt sich auf einmal völlig befreit vor.“

So lässt der Film auch die Zuschauer in einen Schwebzustand geraten, nimmt sie mit in die seltsamen Zwischenreiche, durch die sich Bob und Charlotte halb wach, halb schlafend, halb befreundet, halb verliebt bewegen: durch das Hotel, das wie eine Schleuse zwischen Heimat und Fremde wirkt; durch Tokio, diese gewaltige Stadt des Lichts, in der die Grenze zwischen Sein und Schein verfließt.

Einmal zeigt Coppola in einer langen, suggestiven Einstellung das nächtliche Tokio durch ein Panoramafenster, während sich Bob und Charlotte in der Scheibe spiegeln. Da wird klar, dass „Lost in Translation“ eine Dreiecks-geschichte erzählt – der Dritte im Bund ist eine Weltstadt.

LARS-OLAV BEIER



Darsteller Johansson, Murray: Der Dritte im Bund ist die Stadt



Regisseur Coppola, Tochter Sofia „Man fühlt sich wie betäubt“

Abschied von der Filmkritik

Vom Leser zum User – die Tageszeitung verzichtet zunehmend auf eines ihrer klassischen Gefässe

Kritik, das ist im Bereich des Ästhetischen eine Auseinandersetzung, in der die ästhetische Qualität öffentlich reflektiert wird. Zugleich verdrängt sich, über diese Form von Kritik, eine Öffentlichkeit über sich selbst, ihre Prämissen und Interessen. Ort dieser Kritik ist zuallererst die Tageszeitung, auch beim Film. Bereits in der Ära des Stummfilms gab es Fachzeitschriften, Branchenorgane, Filmillustrierte. deren publizistisches Konzept und deren Leserschaft haben sich seither insofern verändert, als die einzeilige Filmliterschrift kaum mehr Leser findet und die von den Filmillustrierten kolportierten Nachrichten aus der Welt der Stars und zu kommenden Kinoereignissen von Frauenzeitschriften und Jugendmagazinen absorbiert worden sind. Eine Konkurrenz der Tageszeitung waren diese Special-Interest-Publikationen nie, ebenso wenig wie die Film und Kino gewidmeten redaktionellen Gefässe bei Radio und Fernsehen.

Ersatz der Kritik

Seit einigen Jahren ist nun allerdings eine Entwicklung im Gange, die zu signalisieren scheint, dass die «klassische», mit der Tageszeitung verbundene Filmkritik, wie sie sich im Verlauf eines knappen Jahrhunderts etabliert hat, an ein Ende gekommen ist. Die gegenwärtige Wirtschaftskrise, die sich als konjunkturelle mit der durch das Internet repräsentierten Strukturkrise verbindet, um so den (Tages-)Zeitschriften die Anzeigenerlöse gleich doppelt wegnehmen zu lassen, hat bisher vor allem in den USA zu einem «Kritikersterben» unter den Redaktionsmitgliefern geführt.

Bereits vor einem Jahr hatte David Carr in der «New York Times» Printjournalisten im Bereich Filmkritik auf die Liste der naheliegendsten Arten gesetzt. Und nicht von ungefähr hat der amerikanische Kritiker Gerald Peary eben jetzt rund dreissig Kollegen und Kollegen, darunter ein Dutzend der klangvollsten Namen, zu einem Dokumentarfilm mit dem Titel «The Low of Movies» versammelt, der die amerikanische Film Criticisms reflektiert. In Cannes war dieses Jahr von einer Aufstellung zu lesen, die 53 seit 2006 «abhängigengewordene amerikanische Kritiker» verzichte und keineswegs als abgeschlossen zu betrachten sei. Nicht wenige von ihnen sind solches volens zu Autoren eines eigenen Blogs geworden.

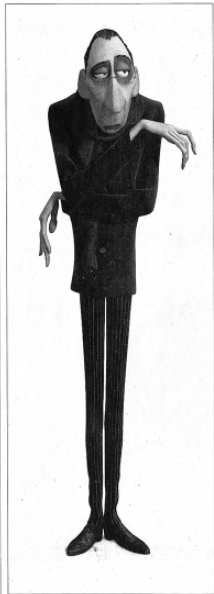
Doch auch in Europa ist ein auffälliger Rückgang jener Filmkritik beobachtbar, die hier weiterhin die klassische nennen wollen. Das bedeutet nun allerdings keineswegs schon eine Abnahme der Filmberichterstattung. Interviews, Porträts, gelegentlich auch der Drehbericht sind als beliebte Textsorten weit verbreitet, dienen jedoch zunehmend dazu, die Kritik zu ersetzen. Am offensichtlichsten ist aber die Konkurrenz aller der Ausgabe- und Stadtmagazine, deren zentrales Verbal der Typ ist kurz, knapp und geht mit Starrechen versehen. Seine Funktion ist klar, es ist die Empfehlung; durchaus auch diejenige, nicht hinzugehen. Dort, wo die Tageszeitung diese Textsorte als ein *pro memoria* verwendet, das die Essenz einer ausführlicheren Besprechung mit dem jeweiligen Film ist, hat das seinen guten Sinn. Und auch bei so vielen der Masse des produzierenden Durchschnitts.

Tod durch Umarmung

Doch nicht nur von «unten», durch Reduktion und Verkürzung, immer stärker die fachlich fundierte Kritik bedroht. Immer stärker wird der Film, gerade in akademischen Kontexten, nicht mehr als *er selbst*, sondern als *Beleg für etwas* genommen. Da ist zum einen eine «Kulturwissenschaft», die der Welt auch diltierende Philosophen zu rechnen sind, die sich die Überwindung der Fachgrenzen zugutehält und dabei den Film als Illustration für so ungefähr jedes historische, ideologische oder soziale Phänomen herbeizieht, meist unter grosszügiger Vernachlässigung produktionsgeschichtlicher Kontingenzen und Widersprüche. Eine Art Metakritik muss sich wiederum jene psychologisch argumentierende Filmwissenschaft vorwerfen lassen, die mit ihrem Freud-Lacan-Bestock so lang im Film herumstochert, bis der Braten, unter der ganzen Tunke aus Hermetik und Trivialem, kalt geworden ist.

Auch im Bereich des anspruchsvollen Feuilletons dient «der Film» zunehmend der Illustration. Etwas in jenem angesehenen deutschen Blatt, das unlängst rechtswissenschaftliche Überlegungen zu Kriminalfiktiv und Täuschungsverbot am besten mit einer Verlesene aus Preminger's «Laura» zu illustrieren glaubte, wobel der Polizist als Gene Tierney identifiziert wurde, die im Lichtkegel der Lampe sitzende Verhörte als Dana Andrews. Das Problem? Der Herr heisst Dana, die Dame Gene mit Vornamen. Anderswo war ein Artikel zu Roy Bradney mit einem Bild aus dem Film «Fahrenheit 451» illustriert, dessen Legende von «Fahrenheit 451» sprach und weder den Regisseur François Truffaut, noch das Produktionsjahr, noch den (im Bild sichtbaren) Hauptdarsteller, Oskar Werner, nannte. In beiden Fällen – es liessen sich weitere nennen – war im Haus vorhandener filmischer Fachverstand nicht angezapft worden. Es scheint nicht mehr darauf anzukommen.

So erfährt die Kritik im Bereich von Film und Kino paradoxerweise vielfach einen Tod durch



Anton Ego, Inbegriff des gelangweilt-arroganten, dann aber durch wutere Kunst geläuterten Kritikers, in Brad Birds köstlich-klugem Animationsfilm «Karatouille».

Umarmung. Was aber wäre denn ihre Aufgabe? Verheerend zumal für die deutschsprachige Filmkritik hat sich das Diktum ausgewirkt, das da lautet: «Kurzum, der Filmkritiker von Rang ist nur als Geistescharakteriker denkbar». Siegfried Krauss hat es 1932 geäussert. Aus seinem historischen Argumentationszusammenhang heraus leicht nachzuvollziehen, hat es die von «1986» enthausumerte Kritik auf Jahre hinaus unlesbar gemacht. Schliesslich wollte jeder ein Kritiker «von Range» sein. Was hat der Filmkritiker zu tun? Was ist er? Anwalt des Publikums, wie manche meinen?

Zirkulationsagenten, der zwischen Branche und Publikum vermittelt, indem er Letzteres in die Kinos treibt? Oder vielleicht doch, mit einem eher aus der Mode gekommenen Begriff, Kunstschmecker? Wobei beim Film, unglücklich dominanter als in sämtlichen anderen Kunstgattungen, selbst der Oper, das wirtschaftliche Element immer mitgedenken wäre. Was er gewiss nicht ist und nicht sein kann, auch wenn er selber ständig diesem Missverständnis zu erliegen droht: Sachverständiger in den Themenkomplexen, Sachverhalten, Lebensumständen aus allen Kulturen und Zeiten, die ihm das Welkinno mehr oder weniger tuglich vorsetzt. (Krauss'um, um noch einmal auf ihn zurückzukommen, hatte für seine Analyse die Weimarer Republik und ihr Kino im Auge.) Dort, wo fundiertes Wissen zu einem Thema vorhanden ist, gleichgültig ob in einem Spielfilm oder einem Dokumentarfilm, wird es selbstverständlich einfließen.

Grotosk wird es jedoch dann, wenn, wie 1985 hundertfach geschehen, die europäische Filmkritik plötzlich zu Experten amerikanischer Agrarpolitik mit Farmsterben und Landflucht mutiert, bloss weil im Vorjahr innerhalb dreier Monate gleich drei grosse amerikanische Produktionen mit Starbesetzung zum Thema herausgekommen waren: «Places in the Heart» von Robert Benton, «Country» von Richard Pierce und «The River» von Mark Ryall.

Die filmische Realität

Bezahlt wird der Kritiker jedenfalls für etwas anderes. Nicht für Kolportage von Informationen aus dem Pressestoff, das die allenfalls interessengesteuerte Perspektive von Produktion und Regie wiedergibt (die aufzudecken unter Umständen wiederum sinnvoll sein kann). Sondern für die Beurteilung der künstlerischen Umsetzung all dieser politischen, sozialen, wirtschaftlichen, ideologischen oder was auch immer Aspekte. Er sollte für eine saubere, trennscharfe Begrifflichkeit bei der Genrezuschreibung sorgen und, beispielsweise, nicht einfach alles als Melodrama bezeichnen, bei dem es sich um «gros Gefühle» geht. Er sollte begriffen haben, dass Kamera und Montage einen Film «erzählen» und nicht die «Geschichte», die gern so wiedergegeben wird, wie Robert Ego in der «Karatouille» (siehe oben) wiederholt. Der Kritiker braucht zwar den Mörder nicht preiszugeben, sollte aber trotz dem Protestgeheul des Publikums grundsätzlich keine Angst davor haben, das «Ende des Films zu veratmen» – jedenfalls dort nicht, wo das Wichtigste ist als das Was. Woraus folgt, dass der ideale Leser jener ist, der sich erst den Film ansieht und dann die Kritik liest.

Kurz, der Kritiker sollte darzustellen suchen, das im Kino eine filmische Realität zu sehen ist, die mit der «Wirklichkeit» allenfalls Berührungspunkte teilt. Was aber auch bedeutet, dass er mit ausserer Aufmerksamkeit Einbrüche des Authentischen im Künstlichen registriert – ich denke etwa an die unwillkürliche, nicht kontrollierte Mimik einer Schauspielerin, die ein Hausier in Empfang zu nehmen hat, von dessen Ungewöhnlichkeit sie offensichtlich nicht recht überzeugt ist. An seine Grenzen stösst er heute, im Zeitalter der Virtualität, wo es fast nicht mehr möglich ist, den «Wahrheitsgehalt» eines Bildes zu beurteilen. Die digitale «simulation of life», die zugleich eine unerbittliche «extension» ist, wirft uns andererseits, nachdrücklicher als je zuvor, auf die essenzielle Artifizialität des Films zurück.

Gelegentlich wird der Kritiker selbst zum Thema des Films so kürzlich, mit bescheidenem Erkenntnisgewinn, in Lionel Baiera anderweitig überausgendem «In autre homme», so in James Werlyb hierzulande als greizigem «Film Geeks (2005)», wo der entlassene filmbegeisterte Videokritiker zum erfolgreichen Online-Filmkritiker wird, oder in der Sitcom «The Critic» (1994/95). Wohl in keinem andern Film hat jedoch «der Kritiker» als Exemplar so genuin zu einer grossartigen Darstellung gefunden als in Brad Birds für Pixar gefertigtem unverwundenem Animationsfilm «Karatouille» von 2007: ebenso längst überfällige Wiedergutmachung der unzähligen Schandentaten, deren sich das Kino am Bild der Ratte schuldig gemacht hat, wie Apothose der Kritik.

Die «Karatouille»-Gastkritiker, repräsentiert durch Anton Ego (mit der Stimme von Peter O'Toole) Eklend und Glanz seiner Professur auf interessensreiche Weise. Wie Noferats sitzt er zu Beginn in ämönischer Beleuchtung am Tisch und wartet darauf, Blut wenn nicht tränen, so jedenfalls vergossen zu können. «Eine kleine Perspektive» bestellt er bösartig beim verzweifelt-rationalen Chef de Service. Am wichtigsten aber: Überraschen Sie mich! Die Ladebewegung am Kugelschreiber ist aufgeführt, die Exekution kann beginnen, als ihm das von Rémy, der ungenügsen Ratte, konzipierte Rattouille vorgesetzt – und er mit Lichtgeschwindigkeit in seine Kindheit zurückgebeamt wird, also ihm die Mutter dieses Gericht zubereiten pflegte. Seliges Vergehen im Angesicht grossen Kuns.

Surprise me!

Um Erschütterung in geradezu aristotelischem Sinn geht es also. Und so ist denn auch die Verwechslung von Kritik (auch der «positiven») mit Empfehlung (selbst in der Gastronomie) ein fundamentales Missverständnis. Ich kann einen Film nicht jemandem «empfehlen» mit der Garantie, dass er ihm ebenso wie mir «gefallen» wird, dass sich der Kinobesuch also «gelohnt» haben wird. Ebenso wenig, wie das Ungelückte gilt. Diese Art von Ratgeberliteratur ist für den bloss an Minimalinformation interessierten User bestimmt, mit Kritik hat das nichts zu tun. Duren Geschäft ist ein mühsames, zumindest für denjenigen, der ihm obliegt. Das Blog im Internet braucht an gedanklicher Schärfe nicht hinter der Rezension in der Tageszeitung zurückzustehen; an Umfang und damit möglicher Vertiefung ebenso wie in der radikalen Subjektivität ist es, zumindest auf absehbare Zeit, mit deren eingangs geschickelter Funktion als Forum öffentlicher Auseinandersetzung und Bewusstseinsbildung.

Was nun den Kritiker anbelangt, so hat er stets denselben Wunsch: Surprise me! Surprise me! Gefragt, ob er und was für ein Dessert er wünsche, antwortet der fast wunschlos glückliche Anton Ego mit dem Wahlspruch des Kritikers: Surprise me!

Christoph Egger

IV. Abschied von der Filmkritik. In: Neue Zürcher Zeitung 2009/06/11, Nr. 132, S. 25, von Christoph Egger

sueddeutsche.de

Ressort: Kultur
URL: /kultur/517470068/text/
Datum und Zeit: 04.03.2010 - 11:54

27.05.2009 17:06 Uhr

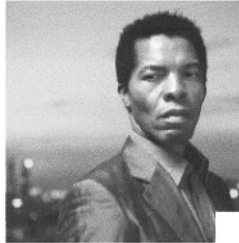
Im Kino: The Limits of Control

Zur Sache, Schätzchen

Jim Jarmuschs Film "The Limits of Control" ist ein langes Vorspiel, bei dem ausdrücklich niemand zur Tat schreiten soll.

Von Tobias Kniebe

Um eine Ahnung von diesem Film zu bekommen, sollte man vielleicht mit einer Art Meditationsübung beginnen. Also bitte, konzentrieren Sie sich! Stellen Sie sich Ihr eigenes Gehirn vor, ganz intensiv, und spüren Sie, wie es langsam immer leerer wird. Zuerst verschwinden Ihre Termine und Ihre Verpflichtungen. Dann verschwinden Ihre Ambitionen, Ihre Begierden, Ihre Meinungen. Danach, jetzt bitte nicht nachlassen, verblassen alle Gedanken an Familie und Freunde - bis schließlich auch Ihre Vergangenheit ausgelöscht ist ...Ihr Körper



Stoischer Auftragskiller: Isaaq De Bankolé ist der Lone Man.
(Foto: Tobis)

fühlt sich nun sehr leicht an. Sie sind bereit. Jetzt stellen Sie sich vor, wie Sie am Flughafen von Madrid ankommen. Dort ziehen Sie einen schönen, grauglänzenden Maßanzug an. Dann treffen Sie Ihre Auftraggeber, die allerdings nicht wirklich mit einem Auftrag herausrücken. "Gehen Sie zu den Türmen. Gehen Sie in das Café. Warten Sie dort ein paar Tage. Und achten Sie auf die Violine." So lauten Ihre Anweisungen. Und: "Alle Realität ist willkürlich." Nun sind Sie: Lone Man.

Lone Man ist die Hauptfigur von Jim Jarmuschs neuem Film "The Limits of Control". Er wird von Isaaq De Bankolé gespielt, der sehr stoisch zwischen seinen wunderschönen schwarzen Backenknochen hervorschaut. Ein weiterer von Jarmuschs Männern mit Mission, wie zuletzt auch Bill Murray einer war, in "Broken Flowers". Diesmal ist die Mission allerdings so rätselhaft wie noch nie, und Jarmusch denkt gar nicht daran, schnelle Aufklärung zu betreiben - hier geht es um tiefere Erkenntnisse, vielleicht auch nur um Rituale, um die Exerzitien der reinen Form. Man tut also wirklich gut daran, vorher ein wenig zu meditieren, denn nur so kann man in der folgenden Monotonie, in der ewigen Wiederkehr der gleichen Motive auch verborgene Schönheit entdecken. Minimal Cinema könnte man das nennen, nach dem Vorbild der Minimal Music.

Lone Man reist durch Spanien, lernt verschiedene Gegenden kennen und wohnt in Wohnungen, die irgendwer für ihn vorbereitet hat. Man lebt da sehr schön, in der Altstadt von Sevilla oder in den "Torres Blancas" in Madrid, mit ihrem kreisrunden Seventies-Bubblegum-Stil und ihren leuchtenden Farben. Lone Man setzt sich in Cafés, die seine Auftraggeber ihm genannt haben. Er ordert immer zwei Espresso, in zwei getrennten Tassen, was manche Kellner nicht sofort verstehen. Nach langer Wartezeit setzt sich dann ein Fremder oder eine Fremde zu ihm, die er nur als "der Kreole", "die Blondine", "die Violine"

oder "den Mexikaner" kennenlernt. "Sie sprechen wohl kein Spanisch?", lautet die Kontaktfrage. "Nein", antwortet Lone Man.

Daraufhin muss er dem Fremden eine Streichholzschachtel geben und erhält im Gegenzug selbst eine. Dort ist ein Zettel mit einem Code drin, den er kurz betrachtet und dann aufisst. Die Kontaktpersonen, die von Schauspielern wie Tilda Swinton, Gael García Bernal oder John Hurt verkörpert werden, plaudern dann noch ein wenig über das Geigenspiel, das Kino oder darüber, ob das Wort "Bohème" wohl von dem Wort "Böhmen" abstammt. Lone Man hört ihnen unbewegt zu. Dann zieht er weiter. Zwischendurch macht er Tai Chi, um locker zu bleiben.

Niemals während der Arbeit

Einmal wird Lone Man, von dem wir irgendwann annehmen müssen, dass er ein Auftragskiller ist, der schließlich doch noch jemanden töten wird, von einem Mädchen besucht. Dieses Mädchen (Paz de la Huerta) ist wunderschön und die ganze Zeit über sehr nackt und bietet ihm Sex an. Auch da stecken wohl die Auftraggeber dahinter, aber das weiß man nicht. "Niemals während der Arbeit", sagt Lone Man. Das Mädchen fragt ihn gelangweilt, wie er das nur aushalte, bekommt aber keine Antwort mehr. Zwei Nächte liegt Lone Man nun angezogen neben einem sehr nackten Mädchen im Bett, einmal zertrümmert er ihr Mobiltelefon. Mobiltelefone mag er nicht. Dann geht seine einsame Reise weiter.

Ritual, Langsamkeit, Reduktion und Kodifizierung, das sind natürlich schon immer die Themen des Filmemachers Jarmusch, die er aber selten in aller Strenge verfolgt hat - schließlich ist er, wenn er will, auch ein großer Entertainer und sogar ein Crowdpleaser. Diesmal aber macht er Ernst mit der äußersten Verknappung seiner Mittel, bis hin zu einem fast vollständigen Verzicht auf Plot, Handlungslogik und Figurenentwicklung. Man folgt dem erst fasziniert und irgendwann dann doch etwas ungeduldig. Das Ganze soll offenbar wie ein endloses Vorspiel funktionieren, bei dem ausdrücklich niemand zur Tat schreiten darf. Jede Stimulation kann aber auch quälend werden, wenn zu lange nichts vorangeht, und schließlich dominiert ein doch recht prosaischer Gedanke: Zur Sache, Schätzchen.

Denn ja, Lone Man ist tatsächlich ein Killer, und zum Finale steht er seinem Opfer sogar gegenüber - aber statt des cineastischen Superorgasmus, mit dem er die ganze Zeit kokettiert hat, jener Mutter aller Bild - oder auch Gewaltentladungen, die nun kommen müsste, predigt Guru Jarmusch ganz überraschend eine neue Erkenntnis: Erleuchtung durch Verzicht. Das mag ein bedenkenswerter Anstoß sein - am Ende aber doch Beschiss, wenn man zuvor einen derart gewaltigen Anlauf genommen hat. Wenn wir auf diese Stufe der Weisheit vordringen wollen, versuchen wir es doch lieber mit richtiger Meditation.

THE LIMITS OF CONTROL, USA 2009 - Regie, Buch: Jim Jarmusch. Kamera: Christopher Doyle. Schnitt: Jay Rabinowitz. Ausstattung: Eugenio Caballero. Mit: Isaach De Bankolé, Bill Murray, Paz de la Huerta, Tilda Swinton, John Hurt, Gael García Bernal. Tobis, 117 Minuten.

(SZ vom 28.05.2009/bey)

[Artikel drucken](#) | [Fenster schließen](#)

Copyright © sueddeutsche.de GmbH / Süddeutsche Zeitung GmbH

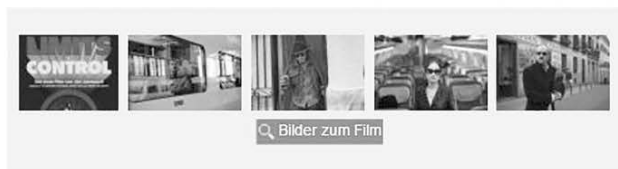
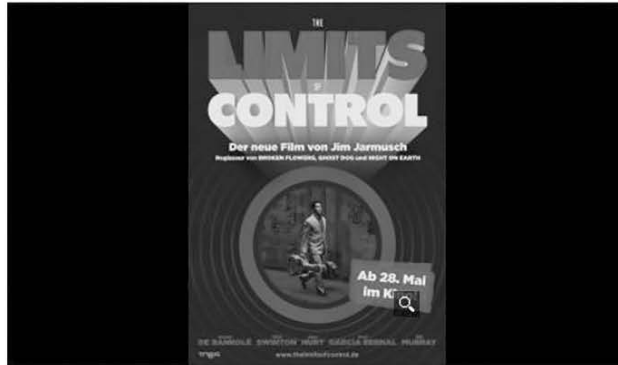
V. Zur Sache, Schätzchen. In: Sueddeutsche.de 2009/05/27, von Tobias Kniebe

The Limits of Control (2009)

Nach dem "Broken Flowers"- Erfolg kehrt Jim Jarmusch zu seinen Avantgarde-Wurzeln zurück

Bilder zu "The Limits of Control"

1 / 24



Es ist der erste Film von Jim Jarmusch, seit er vor vier Jahren seine Fans mit dem melancholischen Roadmovie "Broken Flowers" begeisterte. Die sentimentale Liebesgeschichte war die kommerziell erfolgreichste Regiearbeit des King of Independent. Sein neues Werk "The Limits of Control" ist weit weniger zugänglich und strotzt wieder vor sämtlichen pseudopoetischen Manierismen

seiner Anfänge. Die diesmal aber unsäglich penetrant und gestelzt daherkommen. Der französisch-afrikanische Mime Isaach de

Bankolé spielt mit verschlossener Miene einen namenlosen Fremden, der nach Spanien reist, um dort einen offenbar illegalen Auftrag zu erledigen. Unterwegs trifft er auf allerlei mysteriöse Gestalten, die ihm Hinweise über den weiteren Verlauf der Operation geben, bis er am Ende seiner Zielperson gegenübersteht. Das klingt spannend, ist es aber nicht. Jarmusch zelebriert ein Kino der Bewegungslosigkeit, wenn nicht des Stillstands. Die vielen Metaphern über Sinneswahrnehmungen und gespiegelte oder veränderte

Sichtweisen führen zu nichts. Und wenn Jarmusch am Ende die "Kraft der Imagination" über die Rationalität siegen lässt, schließt sich

ein Kreis: Die Fantasie darf alles, lautet die Message des Thriller-Kammerspiels. Dumm nur, dass wir das alles schon wissen!

Fazit Sperrige und kopflastige Meditation über Sinneswahrnehmungen, Leben und Tod, die vom Zuschauer viel Sitzfleisch erfordert und schnell ermüdet.

VI. In Cinema.de: The Limits of Control
(<http://www.cinema.de/film/the-limits-of-control,3666556.html>)

FILM: Nový Jarmusch mučí diváky nudou

28.7.2009

Bezejmenný černý cizinec, patrně nájemný zabiják (Isaac De Bankolé), cestuje Španělskem a nad dvojicí káv, které ve všech navštívených kavárnách staví před sebe jako znamení, se polkává s podivnými "kontakty" - osobami, kteří jsou spíš záhadnými symboly než lidmi. Je mezi nimi brýlatá kráska, která se hrdinovi dodržujícímu interní slib cudnosti marně nabízí (Paz de la Huertaová), starý kytarista (John Hurt), mladý Mexičan (Gael Garcia Bernal) nebo fidič (Hiam Abbass). Hrdina si s nimi vyměňuje vzkyky na krabičkách od sirek a směhuje k cili, kterým není nic menšího než vražedná pomsta na arrogantním Američanovi (Bill Murray)...

Šestapadesátiletý Jim Jarmusch svým novým snímkem *Hranice ovládnání* dokazuje, že dokáže svoje diváky pořádně vytočit - a bůhví, co jeho filmu řeknou ti, kteří si na něj do kina vyrazí náhodou a nedokáží si ho vřadit ho režisérova originálního mikrosvěta.

Klasik amerických nezávislých netočí nové dílo každý rok a *Hranice ovládnání* jsou tak trochu mixem jeho dvou předchozích celovečerních snímků - lémalicky obdobného *Ghost Doga - Cesty samuraje* (1999) a epizodické road movie *Zlomené květiny* (2005). Nabízí ovšem především svěvolnou antitezi thrillerů o nájemných zabijácích, založených na akci, zaangažování diváka a dráždění jeho zvědavosti.

Hranice ovládnání zbavují příběh profesionálního vraha, směřujícího k pomstě, všech konkrétních informací, abstrahují od jakýchkoli faktů a vypravěčských ozdůbek, které od sebe odlišují jednotlivé žánrové snímky tohoto typu. Odděluje tak diváka od jeho vlastních případných emocí jako silná, neprůstředná skleněná stěna, a to způsobem natolik radikálním, že nám dává zapomenout na citové pouto, jež jsme si v poslední době zvykli s Jarmuschem navazovat. Režisér se tak vrací ke svým "neemocionálním" minimalistickým dílům z 80. let typu snímku *Podivnější než ráj*. Na rozdíl od nich má ovšem banalita hrdinova konání (možná) kontrastovat s jakýmsi těsně sousedícími zásadními významy. Jednotlivé epizody k sobě váže záhadná kauzalita, ale nejsem si jistá, kolik Jarmuschovým diváků bude ochotno pustit se do jejich případného dešifrování: film je totiž k ničemu nevybízí.

V režisérových raných minimalistických dílech se vyskytoval svérázný bezúsměvný humor, který *Hranice ovládnání* zcela postrádá. Bezejmenný elegant se během svého ryze abstraktního dobrodružství divákovi nijak nepřibližuje a na jeho motivace nakonec přestáváme být zvědaví (obávám se, že na tom má podíl i nesympaticky pojatý hlavní představitel, který nevládně takovou melancholickou jemností výrazu jako Johnny Depp v *Mrtvém muži*, Forest Whitaker v *Ghost Dogovi* či Bill Murray ve *Zlomených květinách*).

Jarmusch se zvláštním obloukem vrací k epizodické "kámošské" struktuře *Noci na Zemi* a *Tajuplného vlaku*, takže film pomyslně drží pohromadě i herecké stálovaní režisérovy oblíbených herců (Tilda Swintonová, Isaac De Bankolé) a hostujících hvězd (Gael Garcia Bernal) v "kostýmních" rolích, ve kterých vůbec nic nemusejí hrát. Naplnit svou miniroli živou lidskou zajímavostí dokázal jen Bill Murray, obávám se však, že tak očinní mimo intence režisérova záměru.

Obrázky kameramana Christophera Doylea jsou krásné, ale úplně vyprázdněné, a filmu, autisticky uzavřenému do sebe a vyprávěnému s metodičností unaveného hodináře, nedodává zvenčí energii ani odvolávka na evropské kriminální filmy 70. a 80. let. V těch totiž vždycky o něco šlo, i když nebyly tak sofistikované dokonalé. A nepokoušely se diváka ovládnout nudou.

Limits of Control

USA/Španělsko/Japonsko 2009, 116 min.

Scénář a režie: Jim Jarmusch

Kamera: Christopher Doyle

Hrají: Isaac De Bankolé, Tilda Swintonová, Paz de la Huertaová, Bill Murray, Gael Garcia Bernal, John Hurt, Alex Descas, Jean-Francois Stevenin

Premiéra: 16. 7. 2009

Další autorčiny poznámky k filmovému a politickému dění najdete na jejím blogu

AlenaProkopova.blogspot.com*Alena Prokopová*

VII. Film: Nový Jarmusch mučí diváky nudou. In: Neviditelný pes
(<http://neviditelnypes.lidovky.cz>) 2009/07/28, von Alena Prokopová

KINO

Mit blitzender Klinge

Die Waffe der Kinosaison ist das Schwert. In einer Welt der schutzigen Kriege zelebrieren Filmhelden wie Uma Thurman und Tom Cruise die Lust am altmodisch-kunstvollen Nahkampf.

Was kann ein Kämpfer mit seinem Gewehr schon ausrichten, wenn seine letzte Patrone verschossen ist? Er kann es noch schützend vor sich halten, um den Angriff seines Gegners abzuwehren – aber das nützt nichts: Mit einem einzigen Hieb seines Schwerts zerteilt Titelheld Tom Cruise im neuen, am 8. Januar startenden Hollywood-Film „Last Samurai“ die Waffe seines Widersachers.

Was nutzt die größte Überzahl, wenn man im Kampf an einen festen Ehrenkodex gebunden ist? In „Kill Bill“, dem jüngsten Film von Quentin Tarantino, darf Hauptdarstellerin Uma Thurman ganze Heerscharen von Schwertkämpfern niedernetzen und verstümmeln – weil die ihr den Gefallen tun, brav nacheinander gegen sie anzutreten.

Es gibt derzeit für Kinozuschauer viel zu lernen über die Rituale und Vorzüge des Hauens und Stechens mit Schwertern, Degen und Säbeln: von „Der Herr der Ringe“ bis zu „Fluch der Karibik“, von „Kill Bill“ bis zu „Matrix Reloaded“ – in welchen Welten oder Zeiten die Filme auch spielen, so beherzt und zahlreich wie wohl noch nie in der Filmgeschichte kreuzen die Helden mit ihren Feinden die Klingen.

Der Gegensatz zu den Fernsehbildern von den Kriegsschauplätzen im Irak und in Afghanistan oder von Terroranschlägen wie zuletzt in Istanbul könnte kaum größer sein: Während die USA in einen hässlichen Krieg mit täglich steigenden Verlusten verwickelt sind, träumt sich Hollywood zurück in eine Welt, in der nur der ehrenhafte Zweikampf zählt.

Das Japan der Samurai, die vergangenen Welten mittelalterlicher Ritter und zähnefleischer Piraten dienen als ideale Projektionsfläche für die Sehnsucht nach Waffengängen, bei denen die Kontrahenten direkt und fair ihre Kräfte messen. In einer Zeit, in der Raketenangriffe mit Autobomben vergolten werden, in der sich die Gegner nie in die Augen sehen, sondern nur gegenseitig massenhaft vernichten, wirkt ein Stich in die Brust wie der Inbegriff des Edelmuts.

Schon der Fantasy-Boom der letzten Jahre hat den Mythos des magischen Schwertes neu belebt, dem geheimnisvoll-



Johnny Depp, Orlando Bloom in „Fluch der Karibik“



Cruise in „Last Samurai“

witterte Legierungen übernatürliche Fähigkeiten verleihen sollen. Die Helden der erfolgreichen „Highlander“-Filme stunden sich durch die Jahrhunderte und schlagen plötzlich mit dem Schwert in der Hand miten in der Gegenwart.

Seit der Antike ist die Herstellung der blitzenden Waffe von Mythen umgeben: So bekam Hephaistos, der schwertschmiedende Feuergott der griechischen Antike, für seine Künste die schöne Aphrodite zur Frau. In der Nibelungensage fertigt der Held Siegfried seine Waffe mühsam von eigener Hand – und geschmiedet wird daraus ein Bund für die Ewigkeit.

Ein deutscher Film über Siegfried (Regie: Uli Edel) ist ebenso in Arbeit wie einer über die Ritter der Tafelrunde. Begonnen hat die große Säbelrasse ausgerechnet in Hollywood, wo man jahrzehntelang alle drängenden Probleme mit der Schusswaffe löste – und sich nun eleganterer Hilfsmittel bedient. In „Matrix Reloaded“ zum Beispiel schlitzt der von Laurence Fishburne gespielte Held einen schwarzen Wagen, der auf ihn zurast, mit einem Schwert der Länge nach auf und stoppt seine Fahrt.

Schon hat das Kino eine regelrechte Schwertermode ausgelöst. Eine Firma in Münster führt über 60 verschiedene Nachbauten aus Erfolgsfilmen im Angebot: vom Modell „Bloodbath“ aus der Comic-Adaption „Blade“ bis zum „Lichtschwert Jedi“ (leuchtende Klinge!) aus den „Krieg der Sterne“-Filmen.

Als das amerikanische Kino Ende der fünfziger Jahre erstmals entschlossen den Blick nach Osten wandte und den japanischen Samurai-Film entdeckte, hieß die Devise noch: Macht Schwerter zu Schießsais. So wurden 1960 aus Akira Kurosawa

was „Sieben Samurai“ im US-Remake „Die glorreichen Sieben“ Revolverhelden.

Genau die umgekehrte Entwicklung macht nun Tom Cruise in Edward Zwick's „Last Samurai“ durch. Er spielt Captain Algren, einen hochdekorierten Veteranen des amerikanischen Bürgerkriegs, der nach Japan auszieht, um die Armee des Kaisers in moderner Kriegsführung zu unterrichten. Tatsächlich wird aus dem Lehrenden ein Lernender, der den Kampf- und Ehrenkodex der Samurai mehr und mehr verinnerlicht.

Zu Beginn des Films torkelt Algren volltrunken auf eine Bühne, um von seinen Heldentaten im Kampf gegen die Indianer zu erzählen. Plötzlich richtet er sein Gewehr auf das Publikum, zielt damit aber auch auf die Kinozuschauer und macht ihnen klar: Aus weiter Distanz zu töten, mit einer Schusswaffe, ist nicht heroisch, sondern feige. Erinnerungsbilder von Indianern, von Frauen und Kindern, die im Kugelhagel sterben, werden ihn fortan bis in den fernen Osten verfolgen.

Dort legt er die Feuerwaffe aus der Hand und lässt sich in der Kunst des Schwertkampfes unterrichten. Doch am Ende des Films werden er und seine japanischen Mitstreiter mit der neuesten waffentechnischen Errungenschaft der Amerikaner konfrontiert: Erhobenes Schwertes und Hauptes laufen sie in das Dauerfeuer von Maschinengewehren.

In seinem Roman „Timeline“, dessen Verfilmung soeben in den USA angelauten ist, erzählt auch Bestsellerautor Michael Crichton („Jurassic Park“) von einer Konfrontation der Moderne mit dem Archaischen, die auf des Schwertes Schneide steht. Ein paar Amerikaner reisen mit



Szene aus „Kill Bill“



Szene aus „Master and Commander“ (mit Russell Crowe, M.)

Schwertkampf-Filme aus Hollywood

Nichts ist so edel wie ein Stich in die Brust

einer Zeitmaschine ins Frankreich des 14. Jahrhunderts. Waffen dürfen sie dabei nicht an Bord nehmen. Zu groß ist offenbar die Angst, moderne Technologie könnte in die Hände von Barbaren fallen.

So müssen die Helden den Schwertkampf lernen und machen dabei erstaunliche Erfahrungen. Die Ritter, auf die sie treffen, kämpfen „wild, schnell und ununterbrochen“. Ein großes Vorurteil sei es zu glauben, „die Männer der Vergangenheit

wären schwächer oder langsamer oder weniger einfallsreich gewesen als er, ein moderner Mann“, rätioniert einer der Helden.

Der moderne Mann steht also auf dem Spiel: Aller Erfindungen und Errungenschaften der Zivilisation beraubt, erfährt er, dass eine scharfe Klinge das Beste im Mann zum Vorschein bringt.

Doch gerade die Samurai richten das Schwert nicht nur gegen ihre Gegner, sondern auch gegen sich selbst – wenn die Situation im Kampf aussichtslos ist oder sie ihre Ehre retten müssen. In einer patheti-

schen Szene in „Last Samurai“ hilft Tom Cruise seinem japanischen Freund, Harakiri zu begehen.

Er nimmt die Hand des Freundes und stößt ihm mit dieser die Klinge in den Leib. So wird auf der Leinwand genau jene menschliche Tat zu einer mutigen und edlen Handlung umgewertet, vor der sich die Menschen rund um den Globus zurzeit am meisten fürchten – vor dem Selbstmord für eine Idee muss man in der Welt der Schwertkämpfer keine Angst haben, sondern Respekt.

LARS-OLAV BEIER

KINO

Ausstieg aus der Leere

Der fast vergessene US-Autor Richard Yates erreicht jetzt endlich ein Massenpublikum – mit der großartigen Verfilmung seines Debütromans „Zeiten des Aufbruchs“, eines Ehedramas aus der Wirtschaftswunderwelt der amerikanischen Mittelschicht.



Schriftsteller Yates (mit Ehefrau Sheila, um 1955): Spezialist für graue, kleine Tragödien

Männer, die Frauen etwas erklären. Ihre ernsthaften Gesichter, dabei die Lässigkeit in Haltung und Bewegung, ihr leicht nach unten gerichteter, geduldiger Blick und die unbekümmerte Gewissheit, dass, wenn man es nur richtig erklärt, sie es schließlich kapieren: Das sind die fünfziger Jahre, wie wir sie kennen und lieben. Die Männer sind aus dem Krieg zurück, sie haben einiges überstanden, die Frauen haben ihren Job, soweit erforderlich, ganz gut gemacht, und nun, Mutti, kannst du dich wieder um die Kinder kümmern und dir was Schönes zum Anziehen kaufen.

Auch alles andere passt: die großen, eiscremefarbenen Autos, die gepflegten neuen Häuser in den endlosen Vorstädten, die weichen Hüte der Herren, die adretten Frisuren der Damen. Der britische Regisseur Sam Mendes („American Beauty“) und sein Staraufgebot um Kate Winslet und Leonardo DiCaprio haben es an nichts fehlen lassen, um die guten Zeiten der USA – Wohlstand und Anstand und für jeden einen Kühlschrank mit Eisfach – auf die Leinwand zu bringen, so wie der amerikanische Autor Richard Yates (1926 bis 1992) sie in seinem Debüt „Zeiten des Auf-

bruchs“ (1961) über die Erosion einer Ehe charakterisierte*.

Doch wäre die Romanverfilmung des Oscar-Preisträgers Mendes, die jetzt in die deutschen Kinos kommt, eben doch nur eine Ausstattungssorgie auf höchstem Niveau, gelänge dem Regisseur mit seinen Schauspielern nicht das Kunststück, sowohl aus dem Design der Augenbrauen wie auch aus der Art, sie hochzuziehen, ein Zeitalter zu rekonstruieren.

Der süß-kokette Augenaufschlag, mit dem die zauberhafte Tipsee Maureen Grube (Zoe Kazan) sich von Frank Wheeler (Leonardo DiCaprio) verführen lässt, und dann ihr waidwundes Schauen in sein Abschiedswinkeln hinein, das gehört in diese versunkene Epoche.

Und Wheelers Blicke auf seine Frau April (Kate Winslet) passen da hinein: Er probiert es herzlich-freundlich, männlich-tröstlich, mitfühlend-humorvoll, gelassen-ironisch, und immer stimmt der Ausdruck seiner Augen mit dem überein, was er sagt. (Denn Wheeler glaubt stets an das, was er spielt.) Bis sie vollkommen ausdruckslos an ihm vorbeisieht und ebenso tonlos sagt: „Würdest du jetzt bitte aufhören zu reden?“

Der leere Blick und dieser müde, endgültige Satz, das Flackern in seinen Augen, als er nicht mehr weiterweiß – damit sind die beiden ausgestiegen aus ihren Rollen, sie sind geworden, was sie werden wollten: eigenständige Persönlichkeiten. Das hat leider verheerende Folgen. Aber darum geht es ja schließlich auch.

Frank und April – es ist Kate Winslet und Leonardo DiCaprios erster gemeinsamer Filmauftritt seit „Titanic“ (1997) – waren ein junges, romantisches Paar. Schon der erste Blickwechsel zwischen ihnen, pfeilgerade und intensiv im Getümmel einer Party in New York, war ein narzisstisches Versprechen: sie aufregend stolz und kühl, er lässig und selbstbewusst. „Was machen Sie denn so?“ „Ich bin Hafenanarbeiter.“ „Ich meine, was interessiert Sie in Wirklichkeit?“ „Süße, wenn ich darauf eine Antwort hätte, dann würde ich uns beide in einer halben Stunde zu Tode langweilen.“

* Richard Yates: „Zeiten des Aufbruchs“. Aus dem amerikanischen Englisch von Hans Wolf. Deutsche Verlags-Anstalt, München; 368 Seiten; 14,95 Euro.

Stattdessen liegt sie eine Woche später in seinem Bett, und er ist der interessanteste Mensch, den sie jemals getroffen hat. Er kann sogar von Paris erzählen! Die kurze Zeit nach seinem Einsatz als Infanterist im Krieg, die er in Europa verbringen durfte, leuchtet noch immer nach.

Die junge Schauspielerin April würde die Welt auch gern sehen. Doch als sie schwanger wird, scheint die konventionelle Familiengründung die einzige, unausweichlich vernünftige Perspektive zu sein. Wheeler will Geld verdienen, aber sich

ist, an dem die beiden sich am liebsten aufhängen würden.

Denn es plagt sie jene Frage, die seit „Madame Bovary“, der berühmten Heldin Gustave Flauberts, das ambitionierte Bürgertum notorisch quält: Bin ich nicht eigentlich etwas Besonderes? Hätte ich nicht etwas anderes verdient?

Dafür gibt es eigentlich keinen Beweis – außer einem vagen Gefühl von Anderssein und Boheme. Die solide Verachtung für alle, die nicht mehr wollen vom Leben als einen gutbezahlten Job, ein Auto und

radschaft, weibliche Bewunderung und männliche Selbstherrlichkeit in einem gut erträglichen Verhältnis. Ein spießiges Leben zu führen und auf die Spießherabzusehen ist gar nicht so schlecht.

April wiederum bleibt wenig zu tun, während die Kinder in der Schule sind. Keine gnädig entfremdete Arbeit zwingt sie mit anderen zusammen. Sie kann ihre Träume ausbrüten, bis Schreckliches schlüpft: die Erinnerung an ihre Jugend. Das Gefühl, betrogen zu sein. Soll sie als Hausfrau enden? Wo bleibt die Erfüllung? Nach einem



Darsteller DiCaprio, Winslet in „Zeiten des Aufruhrs“: „Was machen Sie denn so?“

nicht überarbeiten. „Ich will eine große alte, aufgeblähte Firma, die sich seit hundert Jahren durchwurstelt und ihr Geld im Schlaf verdient und die für jeden Job acht Leute einstellt, von denen man nicht erwarten kann, dass sie sich für den faden Quark, den sie da machen sollen, auch wirklich interessieren.“

Im Wirtschaftswunderland der USA von damals gibt's für weiße College-Absolventen wie Frank ohne viel Mühe einen gut-bezahlten Job, ein Auto und ein Haus für die Familie, und alles klappt so am Schnürchen, dass daraus bald der Strick geworden

das Haus auf dem Land, nagt am Ehealltag. Darin regiert die Normalität, und die ist für Frank leichter zu ertragen als für seine Frau.

Ja, er sieht sich mit Tausenden, die aussehen wie er – heller Anzug, heller Hut, glattrasiertes Gesicht, Aktentasche unter dem Arm –, in der New Yorker Central Station umsteigen, bevor es ins Großraumbüro geht oder ins heimische Wohnzimmer. Ja, er hat sicher „schlummerndes Potential“. Doch andererseits stehen in der Abteilung Verkaufsförderung bei Knox Business Machines Langeweile und Konzentration, hierarchische Angst und Kame-

fiesen Streit in der schwelend kriselnden Ehe präsentiert sie Frank ihren Rettungsplan: alles verkaufen, ab nach Paris, sie jobbt erst mal als Sekretärin, und er hat Zeit, „sich zu finden“.

Die Französin Yasmina Reza hätte eine Komödie daraus gemacht. Hat sie auch beinahe. Ihr Kammerstück „Kunst“ handelt vom Bedürfnis des Bürgers, kein Spießbürger zu sein, von seinem Ehrgeiz, sich von den Nachbarn zu unterscheiden, wenigstens in seinem „Potential“: das ganze Drama, abzüglich der Ehe. Da lacht die ganze westliche Bürgerwelt im Theaterparkett. Bei

Yates dagegen kommt Beklommenheit auf. Komödien waren seine Sache nicht. Er war ein Spezialist für graue, kleine Tragödien. Es gibt kein Quantum Trost in den Lebensläufen seiner Figuren, die in seinen sieben Romanen und rund zwanzig Erzählungen den bitteren Kelch bis auf den letzten Tropfen leeren.

Ums Trinken geht es sowieso immer auch, denn Yates kommt aus einer Familie von Alkoholikern, war Alkoholiker und beschrieb den Alkoholismus in all seinen Phasen, wenn auch nicht in den Details. Das Ausmalen der Situationen, die drastische Beschreibung überlässt er den Kollegen vom literarischen Journalismus wie Tom Wolfe. Eher hält er sich an die Stationen der Trunksucht: der Aperitif zum Lösen der Zunge, der Whisky „zum Entspannen“, dann das gemeinsame Bechern der Paare, um sich nahe zu sein, und schließlich die rettende und zerstörende Gewohnheit, sich abwechselnd zu benebeln, zu beleben, zu besänftigen und zu vergessen.

Bereits im mittleren Alter wechselte Yates zwischen Schreibtisch und Klinik hin und her, im dichter werdenden Rhythmus von Arbeit und Zusammenbruch, von klarster Beschreibung und psychotischem Schub. Im Zweiten Weltkrieg hatte er sich eine Schädigung der Lunge zugezogen, gleichwohl rauchte er stark. In den letzten Jahren sog er abwechselnd an einem Sauerstoffgerät und einer Zigarette.

Aber er schrieb bis zum Schluss. Als man nach seinem Tod im Hospital sein kleines Apartment in Birmingham, Alabama, ausräumte, gab es nichts mehr von Wert als eine Olivetti auf dem Schreibtisch und das letzte Manuskript, am kostbarsten Ort der Wohnung verwahrt: im Eisfach.

Wirklich erfolgreich war Yates nie; eher ist sein Leben ein Beispiel für die traurige Einsicht der Dichterin Mascha Kaléko, die, wie Yates, fast eine große Karriere machte: „Beinahe ist oft schlimmer als Nein.“ 1962 schrammte er mit „Zeiten des Aufruhrs“ knapp am National Book Award vorbei (den dann Walker Percy erhielt). Immer mal wieder mit Lob der Kritik bedacht, konnte er von dem Rang, der ihm selbstverständlich gebührt – in einer Reihe mit John Updike und Philip Roth –, nur träumen. Er schlug sich als Werbetexter und Redenschreiber durch (kurzfristig unter anderem für Senator Robert Kennedy) und unterrichtete, obwohl er es für sinnlos hielt, „kreatives Schreiben“.

1999 erinnerte Stewart O’Nan, ein ebenso brillanter und klarer Autor wie Yates, in einem bewegenden Essay in der „Boston Review“ an den Kollegen, dessen Prosa zu diesem Zeitpunkt nicht einmal mehr antiquarisch erhältlich war: Sieben Jahre nach dessen Tod fotokopierte er Yates’ Bücher für Studenten und Freunde. Der Fall beschäftigte ihn, so O’Nan, denn ohne einen wie auch immer bescheidenen Glau-

ben daran, dass Meisterschaft, Genie, wahres Können nicht vollkommen in die Vergessenheit rutschen, könne ein Künstler eigentlich nicht arbeiten.

James Salter, William Maxwell, John Cheever, selbst William Faulkner waren vergessen, aussortiert, „nicht erhältlich“ und sind dann doch ins Bewusstsein der Leser zurückgekehrt. Warum nicht Richard Yates?

Und in der Tat gibt es nichts, das diese Vergessenheit rechtfertigte. Wie ist es möglich, dass stilistisch obsessive, programmatisch anstrengende und inhaltlich krude Autoren wie William Gaddis und Thomas Pynchon Kultstatus und zugleich hohe Verkaufszahlen haben, während Yates’ kühle, vollkommene Schlichtheit ein Geheimtipp geblieben ist?

Seine Themen – die amerikanische Lebenswelt der Mittelklasse, ihre Tragödien und Illusionen – sind von allgemeinem Interesse. Er ist psychologisch genau wie



„Titanic“ Stars DiCaprio, Winslet (1997)
Romantisches Liebespärchen

Tennessee Williams, lakonisch wie Ernest Hemingway, ein guter Erzähler wie Francis Scott Fitzgerald und von schöner Unerbittlichkeit wie Truman Capote.

Seit einigen Jahren erscheinen seine Bücher neu, weil Kritiker nicht müde wurden, sein Loblied zu singen. Deshalb konnte Kate Winslet ein Exemplar von „Zeiten des Aufruhrs“ in die Hände bekommen, so dass sie ihren Mann Sam Mendes überzeugen konnte, einen Film daraus zu machen und das romantische Liebespärchen aus „Titanic“ in ganz anderen tragischen Umständen wieder gemeinsam vorzuführen.

Möge es der Ehe gutgetan haben. Möge es ein Blockbuster werden. Möge, wer lesen kann, ein Buch von Richard Yates erwerben. Egal welches.

ELKE SCHMITTER

FILM

Liebe auf den ersten Silberblick

„My Big Fat Greek Wedding“ war in den USA der Überraschungshit der Saison. Nun läuft die von Tom Hanks produzierte Komödie in den deutschen Kinos an.

Wo nur hat man diese brutal komische Abfüll-Szene schon gesehen, in der die Eltern des Bräutigams gleich beim ersten Kennenlernen der Brauteltern irgendein grauenhaftes, aber sehr landestypisches Gesöff zu sich nehmen müssen? War's taiwanischer Reischnaps in „Das Hochzeitsbankett“? Oder Grappa in „Mondsüchtig“? Egal, in „My Big Fat Greek Wedding“, der nun in Deutschland mit dem Untertitel „Hochzeit auf Griechisch“ anläuft, handelt es sich jedenfalls um – na was? Ouzo.

Griechen saufen Anis-Fusel. Sie bauen mitten in Amerika Häuser, die der Akropolis nachempfunden sind. Und sie stopfen



„Hochzeit“-Stars Corbett, Vardalos: Milde Klischee-Parade

sich und ihre Gäste pausenlos mit Lammfleisch, Moussaka, Tsatsiki und noch mehr fettem Essen voll. Wie fast alle Filme, in denen sich Minderheiten über sich selbst lustig machen, also britische Inder über britische Inder („Kick It Like Beckham“), deutsche Türken über deutsche Türken („Kurz und schmerzlos“), schwedische Libanesen über schwedische Libanesen („Jalla! Jalla!“) oder amerikanische Juden über amerikanische Juden (Woody Allens Lebenswerk), funktioniert auch „My Big Fat Greek Wedding“ nach der goldenen Regel: Alle Vorurteile stimmen.

In diesem Fall hat die Hauptdarstellerin sich die Klischee-Parade selber auf den Leib geschrieben. Die in Kanada aufgewachsene griechischstämmige Schauspie-

lerin Nia Vardalos trat in Los Angeles mit einem Theaterprogramm auf, in dem sie von den Macken einer durchgeknallten Exilgriechen-Familie wie ihrer eigenen erzählte. Der Hollywood-Star Tom Hanks, selbst mit einer griechischstämmigen Gattin (sie trägt den trügerischen Namen Rita Wilson) gesegnet, begeisterte sich für den Stoff, spannte den Routinier Joel Zwick als Regisseur ein – und landete den Überraschungscoup der letztjährigen Kinosaion.

Die Story vom leicht schielenden hässlichen Entlein (Vardalos), das mit einer schauerlichen Hornbrille auf dem Zinken und 30 Jahren in den keineswegs zierlichen Knochen in Papas Restaurant „Dancing Zorbas“ bedient und von einem smarten Fremden (John Corbett, der Schönling aus der TV-Serie „Sex and the City“) wachgeküsst wird, begeisterte in den USA mehr als 20 Millionen Zuschauer. Obwohl zunächst nur in wenigen Kinos gestartet, spielte das für rund 5 Millionen Dollar produzierte Werk allein an den US-Kassen bislang 230 Millionen Dollar ein: Beim Zeus!

Dabei zeichnet sich „My Big Fat Greek Wedding“ nicht nur durch einen gewissen marmornen Charme aus, sondern auch durch konsequente Überraschungsvermeidung. Zwicks Film kann durchaus als Be-

weis dafür herhalten, dass man nicht nur im olympischen Mannschaftssport, sondern auch im Kino ohne jeden kreativen Luftsprung triumphal abräumen kann – wenn man sich konsequent darauf beschränkt, aus Standardsituationen optimalen Nutzen zu schlagen.

Zum Lachen ist dieser Film in seinen besten Momenten nicht durch kühne Wendungen zwischen der Liebe auf den ersten Silberblick und der pompösen Vermählung, sondern dank einer typengenauen Besetzung. Michael Constantine als griechischer Patriarch Gus etwa drückt seine Begeisterung für die neue Heimat Amerika dadurch aus, dass er kleine Wehwechen ebenso wie lebensbedrohliche Krankheiten durch Aufsprühen eines Fensterputzmittels zu heilen glaubt.

Dem Erfolg in den USA half es sicher auch, dass die wilde, fette, verrückte Zorbas-Bande sich in Wahrheit als die allerheiligste amerikanische Vorzeigefamilie erweist – und das Land der Freien und Tapferen als mustergültige Integrationsmaschine. Richtig gespannt sein darf man aber auf die erste Ethno-Komödie nach dem September 2001, die aus dem Leben arabisch-muslimischer US-Einwanderer eine ähnlich versöhnliche Klamauk-Show macht.

WOLFGANG HÖBEL

FILM

Tief im Herzen des Feindes

Krieg, Terror, konspirativer Sex: Das Melodram „Gefahr und Begierde“ des US-Taiwaners Ang Lee erzählt von einer grausamen Liebe.

Ein Mann zum Träumen, so sanft und schön und scheu und berührt wie in der westlichen Welthälfte Johnny Depp – in Asien ist das Tony Leung, der Hongkong-Star mit dem seelenvollen Blick, der in rund 70 Filmen vielerlei gespielt hat, Schwertkämpfer und Herzensbrecher, Dichter und Desperados. Zum ersten Mal hat im Jahr 1989 ein Film mit Tony Leung in Venedig den Goldenen Löwen gewonnen, und nun vor sechs Wochen wieder: Ang Lees „Se Jie“ oder „Lust, Caution“, der in den deutschen Kinos „Gefahr und Begierde“ heißt.

Tony Leung lässt diesmal alles hinter sich, worauf seine Fans bisher vertrauen konnten. Der als stets untadelig eleganter Gentleman auftretende Herr Yi, den er in „Se Jie“ spielt, wird zwar, mit umflortem Blick, zu einem Liebessüchtigen, geradezu Liebeskranken. Aber zugleich ist er, im Shanghai der Jahre 1941/42, der kalte, unnahbare Chef-Fortler im Dienst des japanischen Besatzungsregimes.

Es erregt ihn, sagt er, wenn er sich bei seinem blutigen Handwerk seine Geliebte dazuphantasiert, und er malt das der Geliebten mit dem Wunsch aus, dass es auch sie erregt: Feuer und Eis.

Auf dem Brokeback Mountain in Ang Lees berühmtem vorigem Film war die Liebe ein Augenblick, gelebt im Paradies. In „Gefahr und Begierde“ ist der geheime Ort, wo die Liebenden voreinander ihre Masken fallen lassen, eine Lust-Hölle, aus der es nur einen Ausgang gibt, den Tod. Das erste Bild, mit dem der Film den Zuschauer konfrontiert, ist die Großaufnahme eines Schäferhunds, Auge in Auge – treuherzig, wölfisch, unergründlich.

Erzählt wird nicht die Geschichte des lustvoll grausamen Herrn Yi, sondern die einer Studentin ohne Familie namens Wang Jiazhi, die sich aber Herrn Yi gegenüber als verheiratete Frau Mak ausgibt: So ist ihre Bekanntschaft vom ersten Blick an ein Falschspiel. Ob zuerst er in ihren Bann

gerät und dann sie in seinen oder doch umgekehrt – davon handelt die Erzählung der in ihrer Heimat hochgeschätzten Autorin Eileen Chang (1920 bis 1995), die den Film inspiriert hat.

Ang Lee beginnt mit dem hochgespannten letzten Akt des Dramas und bricht vor dem Höhepunkt ab, um in einer weit ausholenden Rückblende auszumalen, wie im Jahr 1938 in Hongkong die einsame, scheue Wang in einer Studententheatergruppe Anschluss, Geborgenheit, ja Lebensinhalt findet. So ist sie auch begeistert dabei, als die patriotische Laienspielschar sich zu einer terroristischen Vereinigung mausert. In aller Naivität plant man einen Mordanschlag auf Yi, der in der britischen Kolonie Hongkong die Kollaborationsregierung des japanisch besetzten Südhina repräsentiert. Wang soll, herausgeputzt als gelangweilte Ehefrau eines Geschäftsmanns, den schönen Lockvogel spielen,

Diesmal beißt die gefürchtete Bestie an: Wang, die Schauspielerin als Falschspielerin auf Leben und Tod, entdeckt eine Art Liebe, die den Selbstverrat bis zur Selbstauslöschung treibt, sie bohrt sich dem Feind tief ins Herz hinein und erliegt ihm dann doch.

Für die Rolle dieser Wang, sagt James Schamus, Ang Lees Co-Autor und Co-Produzent seit eh und je, habe man als Gegenspielerin des Superstars Tony Leung bewusst eine Unbekannte gesucht, etwa wie Maria Schneider für „Der letzte Tango“. Die „unbekannte“ Tang Wei, eine lilienhaft sanfte, fragile Schönheit in den seidig schimmernden Etuikleidern der Epoche, meistert die Gratwanderung dieser Figur mit faszinierender Sicherheit: Sie lässt sich nichts schenken und siegt.

Die junge Schriftstellerin Eileen Chang, gleichen Alters wie ihre Heldin Wang, muss im Shanghai der Kriegsjahre, wo sie ihren ersten Erfolg hatte, eine glamouröse Erscheinung gewesen sein. Doch sie heiratete einen älteren Kollegen, der sich rasch als Weiberheld und Kollaborateur erwies – das war und blieb ihre Schande. Nach der Gründung der Volksrepublik setzte sie sich nach Hongkong ab, wo sie hauptsächlich Drehbücher schrieb, und ging dann in die USA. Die gefeierte Wiederentdeckung ihres Frühwerks in China seit den achtziger Jahren scheint sie wenig berührt zu haben; sie lebte zunehmend einsiedlerisch bis zu ihrem Tod im Jahr 1995 in Los Angeles.

WENNER BROS.



„Gefahr und Begierde“-Stars Leung, Tang: Die Masken fallen gelassen

der den scheuen, stets von Leibwächtern gedeckten Yi in eine Falle lotst.

Die studentische Wohngemeinschaftskonspiration, die im ersten Augenblick wie eine Kostümkomödie zwischen Schein und Sein aussah, bekommt Züge einer grimmigen Groteske, als Wang entjungfert werden muss, um glaubhaft als verheiratete Frau auftreten zu können. Sie wird zum Horrorstück, als man ziemlich bestialisch einen potentiellen Verräter in der eigenen Reihe abschlachtet.

Was Ang Lee in diesem ersten Teil in Hongkong kühl und genau erzählt, handelt vom Fiasco der besten Absichten, vom Verlust der Unschuld und der Entdeckung des Bösen, von Selbstkorrumpierung und Selbstverrat – und dem bösen Herrn Yi wird bei alledem kein Haar gekrümmt.

Drei Jahre später aber, in Shanghai, lässt Wang alias Frau Mak sich ein zweites Mal Herrn Yi, der dort inzwischen Geheimpolizeichef ist, als Köder zuspülen.

Ang Lee, der seit drei Jahrzehnten in den USA lebt, für das geheime Kernstück von Eileen Changs Werk: die Geschichte ihres eigenen Liebesunglücks, von der sie sich – „wie ein Opfer, das wieder und wieder sein Trauma neu durchleben muss“ – nicht durch Veröffentlichung trennen wollte. Lee hat „Se Jie“ als Wunschprojekt seit langem gehegt, und aus lauter Liebe ist ihm der Film (mit gut zweieinhalb Stunden Spieldauer) ein wenig zu groß geraten, denn er ist und bleibt bei aller Finesse und Opulenz der szenischen Rekonstruktion eine Zwei-Personen-Geschichte.

In seinem glühenden Kern aber, wo Liebe und Verbrechen als ein und dasselbe erscheinen, ist er grandios. Für die chinesische Literatur sei, wenn es um die Liebe geht, das Erzählen eine Kunst des Andeutens, Verbergens, Verschweigens, sagt Lee: „But movies are another animal.“ Da leckt der Schäferhund sich die Lezfen.

URS JENNY

FILM

Zur Sache, Kätzchen

Im bisher größten Flop des Jahres spielt Halle Berry „Catwoman“ – und sieht so toll aus, dass man bösen Kritiken keinesfalls glauben sollte.

Selten in der Geschichte des Kinos hat es so ein Schlachtfest gegeben wie bei diesem Film. Geradezu hysterisch wurde „Catwoman“, nach gigantischem Hype, zu Katzenklein verarbeitet, zunächst in den USA, dann in London vergangenen Donnerstag, am Tag seiner England-Premiere.

Mit stetig steigender Wut übrigens, denn im Kritikergeschäft müssen die Nachstolpernden jeweils die Vorangehenden an Niederträchtigkeit übertreffen. Toter als tot erreicht der Streifen die deutsche Kritik.

Und das bei einem Film, der die zauberhafte Halle Berry in Leder und Latex zeigt. Mit Peitsche. Ja, hat die Branche keinen Funken Ehre mehr im Leib?

Lauter Katzenkritiker mit sehr hohen Ansprüchen. Der der Londoner „Times“ nennt Halle Berry „oberflächlich“. Der von „USA Today“ fand vorher, dass Berry „nicht überzeugend schnurrt“. Die „Financial Times“ urteilt: „Lächerlich“.

Leute, es geht nicht um „King Lear“, sondern um einen Film, in dem eine Frau im Katzenkostüm steckt. Aber was für eine! Sie ist ein Darling mit großen dunklen Augen, die feucht schimmern können. Ihre Zähne sind makellos, vom Rest ganz zu schweigen.

Woher nur die Wut? Einen Anhaltspunkt gibt die „Washington Post“: „Der Film wurde von einem gewissen Pitof gedreht“, der erstens Franzose ist, zweitens aus der Werbebranche kommt und drittens nur diesen einen Namen hat, nämlich Pitof. Wahrscheinlich raucht er Filterlose.

Ein Franzose für „Catwoman“ – und das in den USA, wo man Pommes frites aus Verachtung für Franzosen, besonders für einnamige (Chirac!), in „Freedom Fries“ umbenannt hat! Eine krasse Fehlentscheidung. Vielleicht war sich das Studio auch plötzlich nicht mehr sicher: der Oscar-Liebhaber Halle Berry und Leder-BH? „Fuir so was Perverse brauchen wir einen Franzosen, Joe!“ „Wird gemacht, Boss.“ Wie auch immer: Im Film selbst entdecken wir neben Halle Berry, die unwahrscheinlich sexy ist, eine bizarre Geschichte über das Altern, über den Feminismus, die Frauenquote, die Schönheitsindustrie und Hollywood.

Dazu ein paar wirklich hübsche optische Einfälle, wie den, Halle Berry mit Leder-BH und Peitsche auszurüsten, oder sagten wir das schon?

Sie heißt Patience, Geduld, mit der üblichen Vorgeschichte zur feministischen Erweckung. Sie lässt sich herumtreten von ihrem Boss, dem Chef des Schönheitskonzerns Hedare-Beauty, der genau das auf den Markt wirft, was man seiner Frau immer aus Duty-Free-Shops mitbringen soll: eine Creme, die ewige Jugend verspricht.

Die hier allerdings verlangt besondere Markentreue. Wer sie absetzt, erleidet fürchterliche Entstellungen. Rabenschwarze Seelen im Geschäft um die schöne Schale also, Jugendsucht und die Großdealer dafür, was für ein Thema!

Patience kommt der Sache durch Zufall auf die Spur, wird von den Killern des Konzerns gejagt, fällt in Säure, wird bewusstlos an einen Felsen angespült – wie es eben im Kampf um Schönheitscremes so zugeht.

Patience wird (was für ein Bild auf diesem schlierigen Felsbrocken vor der nächtlichen Silbersilhouette Manhattans) von ei-

ruft: „Schlag zurück, heirate nie und trage einen Leder-BH, mein Kind!“

Ihr Hauptvergnügen an diesem Film, gestand Berry, habe darin bestanden, das sexy Outfit zu tragen. Unseres auch. Und los geht eine hirnrissige Trash-Orgie, in der sie Ganooven vermobelt, einen kleinen Jungen von der Kirmesschaukel rettet, geschmeidig an Wänden hochklettern und mit dem Hinterteil wackelt.

In einer knisternd choreografierten Basketball-Szene bringt sie einem jungen Detective in einem Ghetto-Hinterhof das Spiel der Spiele bei – sie bespringt ihn regelrecht. Schließlich trifft sie auf ihre wahre Gegenspielerin, auf Sharon Stone, die früher mal das Gesicht des Beauty-Konzerns war und jetzt jenseits der 40 ist.

Die Bißch der neunziger Jahre also trifft auf die nette Dunkle vom Dachfirst. Eine Auseinandersetzung zweier Frauengenerationen, bei der man besser nicht im Weg



„Catwoman“-Star Berry: Hirnrissiges Vergnügen mit Mut zum Leder-Feminismus

ner geheimnisvollen Katze wachgeküsst. So ist sie von Stund an, noch ohne es richtig zu wissen, Catwoman, die im Bücherbord schläft, und, absolut hinreißend, auf dem Weg zur Arbeit auf der Straße Hunde anaucht.

Schließlich dämmert ihr, dass das alles nicht normal ist, und sie sucht eine Katzenprofessorin auf.

Die sieht dann genauso aus, wie sich Frauen zufriedene allein stehende ältere Frauen vorstellen, mit Brille in einer gemächlich-knuffigen Wohnung aus tiefen Sesseln, Büchern mit Goldschnitt, Tiffany-Lampen und jeder Menge Katzen.

Sie hat ihren Job verloren, weil sie in der „männlich dominierten akademischen Welt“ ausgebootet wurde. Mit anderen Worten: Sie ist die Feminismus-Großmutter Gloria Steinem, die ihrer Enkelin zu-

steht. In einem furiosen Katzenzweikampf hoch oben in der gläsernen Kuppel der Konzernzentrale zieht Catwoman die Silberkralle über die marmorne Wange der weißblonden Tragödin.

Stone, im Splitterregen aus Glas und Spiegeln, sieht Sprünge und Risse in ihrem Gesicht, sieht ihr Alter wie Dorian Gray, sieht ihre Zukunft mit diesem Alter, und sie weiß, dass sie die nicht will. Lesebrille und tiefe Sessel und Katzenbücher? Nie!

Ein bösartiges, rabenschwarzes Finale, wie es sich nur ein Gauloises rauchender französischer Einnamiger ausdenken kann. Doch wenn Catwoman am Schluss über den Dachgiebel ins Mondlicht davonschleicht, mit schaukelndem Hinterteil, dann hat man sich auf alle Fälle hübscher amüsiert als beim Gros der diesjährigen Sommer-Blockbuster. Schnurrrrrrr!

MATTHIAS MATUSSEK



KINO

Ein Kopf und sein Körper

Ein Spanier erhielt den Oscar für den besten fremdsprachigen Film: Alejandro Amenábars „Das Meer in mir“ ist eines der bewegendsten Kinoerlebnisse der Saison.

Unbeirrt ist Ramón Sampedro von Beginn an bestimmt von dem Wunsch, sich den Tod zu geben, und am Ende wird es ihm gelingen sein: So viel hat wohl jeder schon über diese Geschichte gehört, wenn er sich für den Film „Das Meer in mir“ interessiert. Ramón, das ist ein freundlicher Kopf auf einem Kissen, der lebhaft denken und reden und lachen und weinen kann, aber die innere Wahrnehmung und die Herrschaft über seinen Körper verloren hat: querschnittgelähmt seit mehr als einem Vierteljahrhundert, seit einem leichtsinnigen Kopfsprung von einem felsigen Meer, bei dem er hart auf den Grund schlug.

Als junger Abenteurer war Ramón zu Schiff rund um die Welt unterwegs, und das Meer ist sein Lieblingselement geblieben: Es hat ihm die Freiheit gegeben, die er als sein Leben verstand, und es hat sie ihm wieder genommen; was ihm bleibt, ist der Kampf um die Freiheit zu sterben. Wenn er jetzt – in dem ärmlich engen galicischen Bauernhaus, wo Bruder und Schwägerin, Vater und Nefte den hilflos Umnmündigen umsorgen – in der Kammer unter dem Dach aus dem Fenster schaut, sieht er einen bewaldeten Berghang. Wenn er aber schlaflos phantasiert, nimmt er mit Schwung durch den Korridor Anlauf und wirft sich zum Fenster hinaus – aber nein, nicht in den Tod:



Oscar-Gewinner Amenábar (r.)
Im Scheinwerflicht Hollywoods

Er kann fliegen, er fliegt auf den tosenden Wogen seiner geliebten Puccini-Musik und fliegt über Hügel und Wälder hinweg aufs Meer zu und einer Traumfrau entgegen, die ihn am Strand zu erwarten scheint.

Die Geschichte von Ramón Sampedro (1943 bis 1998) ist, was man einen authentischen Fall nennt: Gegen einen sich laizistisch nennenden Staat, der den Selbstmord nicht mehr unter Strafe stellt, hat der Querschnittgelähmte im Namen der Menschenwürde vor mehreren Gerichten erfolglos um sein Recht auf Beistand zum selbstgewählten Tod gekämpft. Erst danach hat er, entmutigt, die Nächstenliebe, die Gnade, die heimlich helfende Handreichung außerhalb der Legalität akzeptiert.

Der Filmemacher Alejandro Amenábar (verantwortlich für Buch, Regie, Schnitt und Musik) ist mit allem Respekt den Umständen treu geblieben. Und doch hat er auf magische Weise – weil er am Geist und nicht an den Fußnoten des Faktischen festhielt – dieses Unglücksleben in ein bewegend großes lyrisches Melodram verwandelt: Da ist, als leibhaftiges Skandalon und Fremdkörper in einer Gesellschaft, die den

* Mit Gwyneth Paltrow und Produzent Fernando Bovaira.

Kultur

Sampedro-Darsteller Bardem (M.) Traumflug in die Freiheit

Tod so sehr verdrängt hat, dass sie vor der bloßen Idee des Sterbewillens wie vor einer ansteckenden Krankheit zurück-scheut, dieser Stigmatisierte, der den Tod als sein Prinzip Hoffnung hochhält. Er träumt, er spottet, er macht sich über sich selbst lustig, er ist ein Lyriker. Das Buch, in dem Sampedro zwei Jahre vor seinem Tod Manifeste, Hilferufe, Gedichte veröffentlicht hat, heißt „Briefe aus der Hölle“.

Dass Javier Bardem, 36, der größte spanische Schauspieler seiner Generation ist, braucht längst keinen Beweis mehr: Männlichkeit, strotzende Vitalität und Charme machen ihn zum geborenen Siegertyp aller Klassen. Doch Neugier und Leidenschaft treiben ihn Mal um Mal zu riskanten Alleingängen der Selbstverleugnung, und wie er nun, zum reglosen Menschenbündel zusammengeschnürt, den kahlen, schmalen und zwanzig Jahre älteren Sampedro darstellt, ist ein Balanceakt zartester Besetzung: wie er aufblüht und erlischt im Kommen und Gehen der vier Frauen, die sich in geradezu komödienthafter Rivalität um ihn bemühen, und wie, wenn sie alle wieder gegangen sind, in der Trauertiefe seines Blicks die Frage bleibt, ob wohl die eine oder die andere ihn so selbstlos liebt, dass sie ihm die Hand zum Sterben reicht.

Der 1972 in Chile geborene Regisseur Amenábar ist früh ins Scheinwerflicht Hollywoods geraten: Die Rechte an seinem zweiten Film „Öffne deine Augen“ hat Tom Cruise gekauft, um daraus ein amerikanisch gestyltes Remake (mit dem Titel „Vanilla Sky“) zu machen, und gleichzeitig hat Cruise dafür gesorgt, dass Amenábar seinen dritten Film „The Others“ auf Englisch mit Nicole Kidman als Star drehen konnte. Beides waren – mal futuristisch, mal nostalgisch aufgezaumt – Lebensentwurfstafeln, die ins Totenreich hinübergespensterten, und sie hätten ihrem Erfinder wohl eine amerikanische Zukunft im Geisterreich zwischen „Horror“ und „Fantasy“ öffnen können. Das aber scheint ihn (bislang) nicht interessiert zu haben.

Der Begriff, mit dem Sampedro für seine Freiheit durch Sterbehilfe plädiert, heißt Menschenwürde, und das Erstaunlichste an Amenábars Film ist vielleicht, wie streng er diese Würde selbst respektiert. Er zeigt Angst und Verzweiflung, doch das Elend des tagtäglichen demütigenden Auslieferungseins an einen Körper ohne Empfindung zeigt er nicht. Das mag sich jeder selbst vorstellen. Das Gedankenspielerische der frühen Amenábar-Filme ist fern.

Mit der Geschichte vom „Meer in mir“ hat er auf ganz andere Art in der Realität Fuß gefasst und zugleich einen neuen Weg gefunden, mit seiner Kamera so schwerelos, wie er es liebt, über die Schattenlinie zwischen Leben und Tod hinweg zu fliegen: so frei wie Sampedro.

URS JENNY

KINO

Karneval der Triebe

In seinem neuen Film „Hautnah“ erforscht Regisseur Mike Nichols den Stand der Dinge im Kampf der Geschlechter – und lässt Julia Roberts brillieren.

Langsam dreht sich die Stripperin im Séparée auf der Tanzfläche, spreizt die Beine, beugt sich vornüber und lässt ihren Kunden gierig glotzen. Immer mehr Geldscheine steckt er ihr zu, obwohl er schon lange alles gesehen hat. Doch er will ihren Namen wissen. Sie heißt Jane Jones, erwidert die Tänzerin. Da zückt er sein letztes Geld und wirft es ihr wütend entgegen – weil er zu wissen glaubt, dass es in dieser Umgebung keine Ehrlichkeit gibt.

Vom Lieben und Lügen erzählt Mike Nichols in seinem neuen Film „Hautnah“ und von Orten wie dem Stripclub, an denen man zwar alles sehen und sagen kann, aber nichts berühren darf. Über einen Zeitraum von mehreren Jahren hinweg beschreibt er den Beziehungsreigen und mehrmaligen Partnerwechsel zwischen zwei jungen Paaren im heutigen London: des Dermatologen Larry (Clive Owen) und der Fotografin Anna (Julia Roberts), des Journalisten Dan (Jude Law) und der Stripperin Alice (Natalie Portman), die tatsächlich Jane Jones heißt.

Der Film beruht auf dem 1997 in London uraufgeführten Theaterstück des britischen Dramatikers Patrick Marber (Originaltitel: „Closer“), einer in messerscharfe Dialoge gefasste Bestandsaufnahme des Sexualverhaltens paarungsbereiter Großstädter. „Wonach schmeckt deine Möse?“, fragt Larry im Stripclub. „Nach Himmel“, gibt Alice zurück. Marber macht seine Figuren zu Verbal-Erotikern, denen der eigene Körper oft fremd zu sein scheint. Ein sanftes Streicheln wirkt da schon wie ein Naturereignis.

Wie sein Held Larry, der sich als „medizinischer Beobachter des menschlichen Karnevalstreibens“ beschreibt, lässt sich Marber, 40, in seinem Stück vom verzweifelten, oft neurotischen Ringen seiner Figuren um Liebe und Begehren nur selten rühren. Der Film dagegen,

für den Marber selbst das Drehbuch schrieb, vertreibt diese zynische Kälte gleich von Beginn an: Bei ihrer ersten Begegnung entdeckt Alice den melancholisch dreinblickenden Dan auf dem Bürgersteig in der Menschenmenge, und ihre zur Schau getragene Selbstsicherheit weicht der Sehnsucht, er möge sie ansehen. Als dies dann passiert, gibt es keinen Zweifel mehr: Dieser Film glaubt noch an die Liebe auf den ersten Blick.

Bald lassen sich Dan und Alice zusammen durch London treiben, reden in knappen Sätzen über elementare Dinge, über die Liebe, das Leben und den Tod, und haben am Ende des Tages das Gefühl, sich schon seit Jahren zu kennen. Dann gehen sie zusammen ins Bett. Doch das zeigt der Film nicht. Er zeigt überhaupt keinen Sex. Ausgerechnet das, worum sich hier alles dreht, findet wie in Marbers Stück stets außerhalb des Bildes statt – und damit in der Phantasie des Zuschauers.

Doch gelingt es Nichols und seinen Darstellern immer wieder, diese Leerstellen zu füllen: Wenn Larry von einer Reise nach Hause kommt, dann lässt die großartige Julia Roberts den Zuschauer die Verwirrung spüren, von der Anna in diesem Moment ergriffen ist – denn sie hat sich erst kurz zuvor unter der Dusche den Schweiß eines anderen Mannes von ihrem Körper gespült.

Kurz darauf erzählt sie Larry, dass Dans Sperma besser schmecke als sein eigenes. In dieser gnadenlosen Offenheit findet Nichols, 73, der vor fast vier Jahrzehnten Edward Albees tragikomische Ehe-Schlacht „Wer hat Angst vor Virginia Woolf?“ für die Leinwand inszenierte, jedoch keine Obszönität, sondern tiefe Verletztheit: Aus enttäuschter Liebe sprechen die Figuren Sätze, die Schmerzhafter sind als der härteste Faustschlag.

Wenn in diesem Film jemand einen anderen schlägt wie Dan am Ende des Films



„Hautnah“-Darsteller Portman, Owen: Verzweifelte Glückssuche



Stars Roberts, Law in „Hautnah“: Bedürfnis nach Nähe

Alice, wird daraus mit Hilfe der Zeitlupe weniger ein brutaler Akt als vielmehr eine hilflose Geste, die dem Bedürfnis nach Nähe entspringt. Stets hebt Nichols die körperlichen Berührungen der Figuren hervor. Die Affäre zwischen Dan und Anna etwa beginnt mit einem Kuss. „Wir haben uns geküsst!“, ruft er, als sie ihn danach mit sanftem Erschrecken zurückstößt – und ihn liebevoll wie einen Teenager betrachtet.

So kann der Zuschauer miterleben, wie die anfangs jugendlich überschwängliche Liebe, in der alles möglich zu sein scheint, nach und nach dem Alltag weicht und die Gewohnheit immer mehr das Bedürfnis nach dem ganz anderen freisetzt. Doch weil der Film seinen Figuren auf Augenhöhe begegnet und nur dann auf sie herabblickt, wenn sie – wie im Stripclub – von einer Überwachungskamera beobachtet werden, zieht er den Zuschauer tief in das Drama dieser verzweifelten Glückssuche hinein.

Kurz vor Schluss liegen Dan und Alice wie frisch verliebt im Bett eines Hotels, lieblosen sich und wollen den Neuanfang wagen. Doch da will er auf einmal wissen, ob sie mit Larry geschlafen habe. Ob das denn so wichtig sei, fragt sie zurück. Er überlegt einen Moment – und erfährt kurz darauf, dass manchmal ein Geheimnis die Liebe am Leben erhält, während die Wahrheit ihr Tod sein kann.

LARS-OLAV BEIER

KINO

Citizen Hughes

Leonardo DiCaprio und Martin Scorsese porträtieren den geheimnisvollen US-Milliardär Howard Hughes: ein Leben für Filme, Flugzeuge und Frauen.



Rekordpilot Hughes (1938), „Aviator“-Star DiCaprio: „Jeder Mensch ist käuflich“

Platt gesagt: Große Männer haben große Macken. Etwas pathetischer: Wenn die Götter vernichten wollen, den schlagen sie mit Wahnsinn.

Falls es wahr ist, dass Howard Hughes, wie er später behauptete, schon als kleiner Junge beschloss, als Flieger, als Filmemacher und als Frauenheld der Größte und wenn möglich dazu auch der reichste Mann der Welt zu werden, so hat er es auf diesem Weg ziemlich weit gebracht. Mit 19 Jahren – nach dem Tod beider Eltern – ließ der Junge, der keinen High-School-Abschluss geschafft hatte, sich für volljährig erklären und wurde Herr über ein Vermögen von annähernd einer Milliarde Dollar. Er heiratete eine texanische Jugendliebe und ging mit ihr nach Hollywood, wo sie ihm aber bald abhanden kam, weil er sich mit unerwarteter Besessenheit in die Filmarbeit und auf andere Frauen stürzte.

Howard Hughes (1905 bis 1976) hat mit 25 Jahren als Produzent und Regisseur den bis dahin „teuersten Film aller Zeiten“ herausgebracht, den Kriegsfliederm „Hell's Angels“, und danach noch zwei Dutzend weiterer Filme produziert. Er hat mit 30 Jahren als tollkühner Pilot seinen ersten Weltrekord aufgestellt, dem noch etliche folgten, und ist später einer der dynamischsten Luftverkehrsunternehmer geworden. Und er hat als passionierter Frauensammler nicht nur die glamourösesten Hollywood-Stars – besonders ausdauernd Katharine Hepburn und Ava Gardner – umworben, sondern jahrzehntelang auch einen veritablen eigenen Harem vollbusiger Girls unterhalten.

Er war wohl nicht der reichste, doch einer der wirklich mächtigen Männer in den

USA seiner Zeit – nämlich, wenn es sein musste, einer der wirklich skrupellosen, einer, der mit der Mafia, mit dem Weißen Haus und mit der CIA kungelte, stets nach dem Grundsatz: „Jeder Mensch ist käuflich, sonst könnte es Typen wie mich nicht geben.“ Er war sehr groß, sehr gut aussehend und konnte unwiderstehlich charmant sein; doch hinter dem Lächeln lauerte eine monströse Egomane, und dahinter, noch tiefer, ein paranoider Wahnsinn, der Schritt um Schritt mit selbsterstörerischer Dynamik sein Leben verschlang.

Man liebt es in Hollywood, nicht nur die Taten vergangener Helden, sondern auch die Biografien interessanter Zeitgenossen zu großen Lebensbilderbögen aufzubereiten, für die in der Branche das Kürzel „biopic“ gängig ist. An Howard Hughes hat man sich erstaunlich lange nicht herangetraut. Doch dann kam ein junger Himmelstürmer, der einen Narren an der Figur gefressen hatte: Leonardo DiCaprio. Dass es den Film „The Aviator“ gibt, ist zu allererst seine Leistung. Er hat dieses Wunschprojekt, zusammen mit dem Autor John Logan, über Jahre vorangetrieben, anfangs mit dem Regisseur Michael Mann als Partner, dann – ein begeisterter Glücksfall – mit Martin Scorsese. DiCaprio hat, für sich selbst, mehr als je gewagt und gewonnen (siehe auch das Interview gegenüber).

So ist „The Aviator“ ein richtiger großer Scorsese-Film geworden, einer, in dem der Meister – befreit von jenem verbissenen Willen zur Großartigkeit, der zuletzt seinen „Gangs of New York“ etwas opernhafte Gravitätisches gab – noch einmal mit erfinderischer Eleganz seine Erzähl-

kunst triumphieren lässt: Kino aus vollen Händen.

Ein „biopic“ amerikanischer Art – dessen einer genialer Prototyp „Citizen Kane“ von Orson Welles ist und der andere Scorseses „Raging Bull“ – zielt ja nicht auf faktengetreue Rekonstruktion, sondern auf Fiktionalisierung: Der Mann, um den es geht, wird zum Star seines eigenen Lebensfilms, und Scorsese gibt dem Hughes-Film – mit der hinreißenden Cate Blanchett als Katharine Hepburn und Kate Beckinsale als Ava Gardner in einem üppigen Star-Ensemble – swingendes Tempo, Witz, Sinnlichkeit und sogar Ironie.

John Logans Drehbuch versteht es brillant, die ausschweifenden Aktivitäten seines Helden zu bündeln und zu pointieren. Es beschränkt sich auf jene zwei Jahrzehnte (von 1927 bis 1947), in denen der Sonnyboy mit der reptilienschnellen Intelligenz sich als Aufsteiger in einer Aura von Unbesiegbarkeit sein Imperium schuf, und es gibt doch den anfangs harmlosen Symptomen der Schwerhörigkeit und der Paranoia genug Schärfe, um das spätere Abtrudeln des Überfliegers in die einsame Hölle des Wahns zu signalisieren.

Leonardo DiCaprio verkörpert einerseits eindringlich die Verzweiflung des Stra- tegen, der mit wachem Verstand selbst wahrnimmt, wie er den Verstand verliert; und er glüht andererseits in der Euphorie des Fliegers, der sich nur allein hoch oben im Cockpit glücklich und frei fühlt, weil nur dort alles, was ihm auf der Welt Angst macht, weit weg ist – doch einen Grundzug dieses Mannes vermag auch er nicht zu überspielen: Sein Fall hat keine Tragik; er lässt einen kalt.

URS JENNY



Lee-Film „Der Eissturm“: *Melancholie der vertanen Zeit und der verpaßten Chancen*

KINO

Kalt wie der Tod

Mit staunender Neugier betrachtet der Regisseur Ang Lee in „Der Eissturm“ das tiefgefrorene Leben amerikanischer Vorstadtfamilien in den siebziger Jahren.

Ein schmächtiger, blasser Junge, vielleicht elf Jahre alt, steht auf der Terrasse seines schicken Elternhauses und jagt sein Spielzeug in die Luft. Genußvoll schickt er ein Modellflugzeug auf den letzten Trip. Der Flieger geht hoch, kurz bevor er die ersten Bäume erreicht. Der Junge Sandy betrachtet die Detonation wohlwollend.

Sandy Carver (Adam Hann-Byrd) ist der einzige weit und breit, der sich die Wonnen der Aggressivität gestattet. Alle anderen Charaktere in „Der Eissturm“ haben gelernt, ihre Wut zu beherrschen. In New Canaan, einem wohlhabenden Vorort von New York, bringt niemand etwas zum Knallen. Hier wird der Schein gewahrt. Hier wird gelächelt, was das Zeug hält. Und geschwiegen, bestenfalls gelogen. Ein Leben, kalt wie der Tod.

Zwei Nachbarsfamilien, die Eltern Anfang 40 und die vier Kinder im Teenageralter, hatte der Schriftsteller Rick Moody, Jahrgang 1961, in seinem herausragenden Roman „Der Eissturm“ an einem quälend langen Thanksgiving-Wochenende zusammengebracht. Die Hoods und die Carvers erleben, wie die verwirrenden sechziger Jahre jetzt, Anfang der Siebziger, in New Canaan ankommen – wenn auch

verzerrt: sexuelle Freiheit in Gestalt krampfpter Partnertausch-Partys, Wasserbetten, psychedelische Tapeten, Selbstverwirklichung per Handbuch.

Die Verunsicherung und Enttäuschung, die während dieser von Watergate geprägten Umbruchszeit durch die Poren des weißen Establishments sickerten, hatte Moody empathisch aus der Innensicht der Beteiligten geschildert. Bei ihm besaßen die Jugendlichen eine klarsichtige Unschuld, die das Versagen der hilflos ihrer Zeit nachlaufenden Eltern um so kläglich hervorstechen ließ.

Moody's klassische Wasp-Sittengeschichte ist jetzt ausgerechnet vom Einwanderer Ang Lee verfilmt worden. Ang Lee („Sinn und Sinnlichkeit“) hat sich den Stoff zu eigen gemacht, indem er Moody's Innensicht radikal durch seine eigene Außensicht auf die Hoods, die Carvers und ihre Ära ersetzt. Lees „Eissturm“ wirkt, als frage sich der Mann hinter der Kamera fassungslos: Warum machen sich diese seltsamen Menschen bloß so unglücklich?

Viele ausländische Filmemacher, die in den USA arbeiten, lassen ihrer Begeisterung darüber, endlich das Ziel ihrer Träume erreicht zu haben, freien Lauf, indem sie derart patriotische Geschichten verfilmen, daß selbst die Einheimischen kapitulierend die weiße Fahne hissen – zuletzt haben das die deutschen Ehren-Amis Wolfgang Petersen mit „Air Force One“ und Roland Emmerich mit „Independence Day“ praktiziert.

Ang Lee, 43, hat dagegen eine andere Geschichte. Er wanderte als Student Ende der siebziger Jahre aus Taiwan in die Vereinigten Staaten aus; sein Englisch ist bis heute mangelhaft; und seine westlichen Akteure irritiert Lee dadurch, daß er vor dem Drehstart jedes Films ein aufwendiges buddhistisches Ritual zelebriert. Von der

triumphalen Überanpassung des karrierebedachten Immigranten findet sich bei Lee keine Spur.

Schon in Lees erstem größeren Film, „Schiebende Hände“ (1992), fragt ein alter chinesischer Tai-Chi-Lehrer seinen Sohn, der in den USA mit einer Weißen verheiratet ist, warum diese „immer nur Salat“ esse. Weil sie schlank bleiben will, antwortet der Sohn – und der verwunderte Blick des Alten entlarvt die Dämlichkeit des westlichen Schlankheitswahns besser als jeder Vortrag.

Diesen staunenden, ethnographischen Blick des teilnehmenden Beobachters hat sich Lee erhalten. Im „Eissturm“ erkennt er dadurch deutlicher als die Romanvorlage, wie sehr sich die Erwachsenen und die Jugendlichen von New Canaan im Grunde gleichen, auch wenn sie kaum miteinander reden. Die Jugendlichen verweigern das Gespräch, und die Eltern wissen nicht, was sie fragen sollen. Kaputte heile Familien. Typischer Dialog: „Was hast du gemacht?“ „Nichts.“ „Und was hast du vor?“ „Nichts.“

Die Kids klauen aus Daffke, rauchen Hasch, trinken zuviel Bier und Wodka und befummeln einander, wann immer es geht. Die Erwachsenen klauen aus Frust, trinken zu viele Highballs und gehen fremd – manchmal liegt Vater Hood (Kevin Kline) mit seiner Geliebten, der Nachbarin Janey Carver (Sigourney Weaver), im selben Gästebett wie kurz danach seine altkluge Tochter (Christina Ricci) mit ihrem Verehrer Sandy: parallele Welten.

Eine tiefgefrorene Traurigkeit liegt über allen, eine Melancholie der vertanen Zeit und der verpaßten Chancen. Daß der Eissturm, der am Ende losbricht, als Sinnbild für die innere Kälte der Gesellschaft gedacht ist, eine Kälte, die den Schwächsten im Bund der beiden Familien als Todesopfer fordert, daran läßt die metaphern-trächtige Ästhetik von Lees Film (Kamera: Frederick Elmes) keinen Zweifel. Mal ums Mal wird die klirrende, grausame Pracht des Frostes gefeiert.

Trotzdem ist „Der Eissturm“ kein kalter Film. Lee betrachtet die Familien mit einer wohlkalkulierten Mischung aus Mitleid und Sarkasmus; an mancher Lächerlichkeit weidet er sich; aber er versagt sich auch nicht den zärtlichsten Respekt, den ein Filmemacher seinen Figuren erweisen kann; ihnen gerade ins Gesicht zu schauen und die Spuren der Verletzlichkeit und Trauer zu registrieren, die ihr erstarrtes Leben dort hinterlassen haben.

Als Sandys Mutter endlich, vom Krach aufgeschreckt, seiner Spielzeug-Apokalypse auf der Terrasse ein Ende macht, hat sie nur einen Rat für ihn: Statt mit Dynamit solle er mit einer Peitsche spielen. Das sei weniger gefährlich. Sandy verzichtet kein Gesicht – und mähmt mit der Peitsche die Terrassen-Bepflanzung nieder. Der Junge wird New Canaan überleben.

Susanne Weingarten

* Mit Kline, Joan Allen.

FILM

In Harmonie ertränkt

Emanzipation als Farce:
Hollywood macht aus dem
Thriller „Die Frauen
von Stepford“ eine Komödie.

Ein Mann steht zu seiner Frau: Walter Eberhart (Matthew Broderick) kündigt seinen Job im mittleren Management eines New Yorker Fernsehsenders – weil dieser Sender seine ehrgeizige Gattin Joanna (Nicole Kidman) vom Chefessel geschubst und auf die Straße gesetzt hat. Das Ehepaar zieht aufs Land, in die schmucke Neu-England-Kleinstadt Stepford, Connecticut. Für Joanna, die Ex-Karrierefrau, eine befremdliche Welt: Die Damen von Stepford sehen aus wie Barbie-Puppen, haben in etwa deren Wortschatz und lesen ihren Männern jeden Wunsch von den Augen ab.

„The Stepford Wives“ sind in den USA sprichwörtlich – seit dort 1972 der gleichnamige Thriller erschien und kurz darauf zum ersten Mal verfilmt wurde. Die Step-

ford-Frauen waren von ihren Männern umgebracht und ausgetauscht worden gegen identisch aussehende Roboter, die perfekt als Hausmütterchen und Sexspielzeuge funktionierten; Emanzipation fehlte im Programm.

Das Ganze war, natürlich, eine Männerphantasie (von Romanautor Ira Levin); zumindest dabei ist es geblieben: „Die Frauen von Stepford“ des Jahres 2004 (Deutschland-Start: 15. Juli) verdanken ihr Leben den Herren Scott Rudin (Produktion), Paul Rudnick (Drehbuch) und Frank Oz (Regie), im doppelten Sinne des Wortes.

Denn in dieser komödiantischen Version des Stoffes sind die Frauen nicht tot; ihre Ehemänner haben ihnen nur ein paar Kontroll-Platinen ins Hirn gepflanzt. Die Damen – schön, unterwürfig, glücklich – gehorchen nun aufs Wort oder wenigstens auf den Tastendruck der Fernbedienung; es gibt sogar einen Aus-Knopf und deshalb niemals Zoff im frisch geputzten Puppenheim.

Der Fünfziger-Jahre-Geist des Ortes steckt die frustrierten Neubürger aus New York an: Joanna fängt freiwillig an zu backen und zu putzen, wohlwollend beobachtet von der Über-Hausfrau Claire (Glenn Close); Walter geht in den Männer-Club, wo er mit seinen neuen Nachbarn – zur Arbeit muss hier offenbar nie-



„Stepford“-Darsteller Broderick, Kidman
Auf Tastendruck unterwürfig

mand – in Ruhe Sport guckt und Whiskey trinkt. Bald beginnt er zu ahnen, wie pragmatisch sich das Rätsel Weib lösen lässt.

Und wenn die Stepford-Frauen nicht gestorben sind, dann putzen sie noch heute? Zum Filmende hin werden nach und nach all die wunderschönen bösen Wahrheiten der Geschichte – Männer sind Schweine, Frauen sind auch nicht besser, das würzt das Zusammenleben – kassiert und in Harmonie ertränkt. Was als grelle Farce begann, mündet in einen Appell ans Wahre und Gute. Diesen Drehbuch-Dreh muss sich irgendein männlicher Roboter ausgedacht haben.

MARTIN WOLF

Trieb zur Moral

„Spider-Man 2“ von Sam Raimi
ist die aufwendigste
Produktion dieses Kinossommers –
und eine der besten.

Die meisten Männer vergessen beim Anblick eines hübschen Mädchens bisweilen die Moral. Doch bei Peter Parker alias Spider-Man ist das anders: Auch wenn er seiner Flamme Mary Jane tief in die Augen schaut, kann der Drang, die Welt zu verbessern, jederzeit in ihm geweckt werden – von Hilfescreihen oder Polizeisirenen. Dann schaut er prompt weg von der Liebsten, hin zum Verbrechen.

„Spider-Man 2“ ist die Fortsetzung des vor zwei Jahren entstandenen Blockbusters. Regisseur Sam Raimi, der auch diesmal Regie führt, lässt den von Tobey Maguire gespielten Titelhelden schwer leiden: Weil es ihn triebhaft danach verlangt, das Böse zu bekämpfen, bleibt ihm die amoureuse Erfüllung versagt.

Über 200 Millionen Dollar standen Raimi angeblich für „Spider-Man 2“ zur Verfügung – ein Rekordbudget und dennoch nur ein Viertel dessen, was der erste Teil eingespielt hatte. Doch die Fortsetzung



Werbemotiv für „Spider-Man 2“
Der Anzug knieft im Schritt

protzt nicht mit Verschwendungssucht, sie besticht durch Einfallsreichtum.

Da steht Peter Parker im Waschsalon und zieht sein Spider-Man-Kostüm aus der Trommel – leider ist es ausgebleichen und hat die weiße Wäsche verfarbt. Da saust er vom Dach eines Hochhauses mit einem Aufzug nach unten und stellt dabei fest, dass sein Anzug im Schritt etwas knieft. „Spider-Man 2“ erzählt von einem Helden, der sich in seiner zweiten Haut nicht mehr wohl fühlt.

Wenn Peter Parker seiner Tante seine Gewissensqualen schildert, dann ringt er mühsam um jedes Wort, zieht den Zuschauer aber unwiderstehlich in den inneren Konflikt seiner Figur hinein: Der Film nimmt sich viel Zeit, damit sich die Räume mit Emotionen füllen können.

Natürlich bietet „Spider-Man 2“ auch furiose Action-Sequenzen, die vor allem von dem schillernden Bösewicht Doktor Octavius (Alfred Molina) leben, einer Mischung aus Mensch und Maschine und wie der Held ein tragisches Zwitterwesen.

Doch in den schönsten Szenen konzentriert Raimi den Blick der Kamera auf seine beiden Hauptfiguren, Peter Parker und Mary Jane (Kirsten Dunst), und lässt den Hintergrund in der Unschärfe verschwimmen. Es kann eben auch spannend wirken, wenn auf der Leinwand die Welt stillzustehen scheint.

LARS-OLAV BEIER

FILM

Sühne auf dem Babystrich

„Samaria“, der neue Kraftakt des Koreaners Kim Ki-Duk, schildert Sex, Gewalt und Erlösungsphantasien.

Schulmädchen-Sex, so wissen unsere bunten Blätter seit langem, ist bei Japanern oder Koreanern besonders begehrt: Die adretten Schuluniformen mit den weißen Blüschchen und Kniestrümpfchen, heißt es, heizen schmutzige Männerphantasien an. Die Geschichte, die der Koreaner Kim Ki-Duk, 44, in seinem zehnten Film zu erzählen hat, beginnt mit zwei zärtlich verschworenen Schulmädchen: Die eine, kontaktscheu, verabredet telefonisch die Termine in Stundenhotels, die andere, neugierig-willig, ist den Männern zu Diensten, bis sie eines Tages in Panik vor einer Razzia aus einem Hotelfenster in den Tod stürzt. Ihr Idol war die heilige Hure Vasumitra, die, einer altindischen Legende zufolge, durch ihre Liebeskunst jeden ihrer Freier zum Buddhismus bekehrte.



Kim-Film „Samaria“: Heilige Hure und Büßlerin

Die verzweifelte Überlebende nimmt die Pflicht auf sich, der Reihe nach mit den Kunden ihrer toten Freundin zu schlafen und ihnen, in Umkehrung des üblichen Geschäftsgangs, den damals bezahlten „Liebeslohn“ nun zurückzuerstatten: ein paradoxes Exerzitium der Sühne, das sie (wie der Filmtitel „Samaria“ andeutet) als Akt barmherziger Nächstenliebe meint.

Die spröde, geradlinige, fast etwas holzschnitthaft-hölzerne Expressivität, die der bekennende Christ und berserkerhafte Kino-Querschläger Kim Ki-Duk dem Passionsspiel zwischen schwerfälligen Männerkörpern und schmächtigen Mädchenkörpern gibt, erinnert an den schroffen Legendenstil europäischer Einzelgänger wie Buñuel oder Pasolini.

Aber erlaubt sich Kim (einer jener Regisseure aus Ostasien, die wohl bei westlichen Filmkunstfreunden höher im Kurs stehen als in der Heimat) nicht diesmal, zum ersten Mal, einen allzu voyeuristischen Männerblick auf seine Schulmädchen? Und zielen ihre Schicksale nicht allzu sinnstichig-sinnföällig aufs Gleichnishafte?

Das Erstaunliche, alle Erwartungen Übrumpelnde ereignet sich, als Kim in der Mitte von „Samaria“ abrupt den Vater des Mädchens ins Zentrum rückt, einen verwitweten Kriminalbeamten, der zufällig seiner Tochter auf die Schliche gekommen ist und nun brutale Rache an den Männern nimmt, denen sie sich als Erlöserin angeboten hat.

Als sich dann Vater und Tochter, jeder in ein eigenes Schweigen gehüllt, im Auto zu einer langen Reise aufmachen, hinaus aus der hässlichen Stadt und ins Gebirge, in eine immer kräftigere, farbige Einsamkeit – mit dieser Pilgerfahrt an eine Grenze auf Leben und Tod lässt der Film alle Kunstabsichtsvolle hinter sich und vertraut sich ganz der Erfahrung des Augenblicks an. Und als Kinoszuschauer hört man nicht auf sich zu wundern.

URS JENNY

Tanz zu dritt

Die Verfilmung von Michael Cunninghams Roman „Ein Zuhause am Ende der Welt“ feiert die Liebe im Angesicht des Todes.

Mitten auf einem Friedhof, zwischen Gräbern und steinernen Engeln, hebt ein kleiner Junge vom Boden ab – und blickt aus großer Höhe auf die Lebenden und die Toten. Eine eigenartige Himmelfahrt wird Bobby Morrow, der Hauptfigur in Michael Meyers Film „Ein Zuhause am Ende der Welt“, zuteil. Nicht Gott, sondern der erste Drogenrausch seines Lebens entrickt den Jungen der irdischen Welt und gibt ihm das Gefühl, der Schwerkraft enthoben zu ein.

Der auf einem Roman des Pulitzer-Preisträgers Michael Cunningham basierende Film beschreibt das Leben seines in den späten fünfziger Jahren geborenen Helden als eine Geschichte tragischer Verluste: Innerhalb kurzer Zeit verliert Bobby Bruder und Eltern. Noch nicht erwachsen, ist ihm der Tod vertrauter als das Leben. „Ich war seit Jahren auf einem Friedhof gewesen; jetzt befand ich mich auf einer Party.“ Nur ein Semikolon trennt in der

Romanvorlage die Welten – mit Mitte zwanzig von Cleveland nach New York gezogen, gründet Bobby (Colin Farrell) mit seinem Jugendfreund Jonathan (Dallas Roberts) und dessen Mitbewohnerin Clare (Robin Wright Penn) eine Ersatzfamilie.

In „Ein Zuhause am Ende der Welt“ findet sich eine bizarre Ménage à trois zusammen: die Hut-Designerin Clare, die bereits verheiratet war und ihre Haare schon so oft bunt getönt hat, dass sie sich an die Originalfarbe kaum noch erinnern kann; der schwule Journalist Jonathan, der noch keinen seiner vielen Bettpartner geliebt hat und dessen Kleidung so schwarz ist wie

das Interieur seines Zimmers weiß; und der junge Bäcker Bobby, ein Engel mit waldenden Haaren, der noch nie Sex hatte.

Fesselnd beschreibt der Film das Schilern zwischen Freundschaft, Liebe und Begehren, das diese Dreiecksbeziehung kennzeichnet, eine wundersame Unbestimmtheit, die alles möglich erscheinen lässt. Doch als Clare Bobby die Unschuld raubt, schießen ihm Tränen in die Augen. „Einen klagenden Schrei voller Todesangst“ stoße er aus, schreibt Cunningham. Bald bekommen die beiden ein Kind.

Das Gefühl, auf den Gräbern zu tanzen, hat Bobby nie verlassen – seine sanfte

Melancholie, sein Bewusstsein um die Allgegenwart des Todes prägen den Film. Als kleiner Junge erlebte er, wie sein Bruder auf einer Party aus dem Garten auf ihn zulief, dabei eine Scheibe übersah, sie durchbrach und blutend zusammensackte.

Selten war ein Film so traurig wie „Ein Zuhause am Ende der Welt“; noch viel seltener hat ein Film das Klischee, Liebe könne stärker sein als der Tod, so sehr mit Leben gefüllt.

LARS-OLAV BEIER



Darsteller Wright Penn, Farrell, Roberts: Bizarres Trio



„Darjeeling Limited“ -Darsteller Schwartzman, Brody, Wilson: Kindsköpfe bei der Trauerarbeit

FILM

Drei Nesthocker auf Erlösungstrip

Der Regisseur Wes Anderson schickt in „Darjeeling Limited“ drei Brüder auf eine Indienreise, die bunt, traurig und magisch ist wie ein schöner Traum.

Dieser Film ist nicht jedermanns Tasse Tee, das lässt schon der Titel ahnen. Eltern beispielsweise sollte man vor ihm warnen – nicht, weil hier gut-angezogene, wohlgesittete junge Menschen sich bedenkenlos Drogen in ihre Drinks kippen, fortwährend paffen und auch sonst potentiell schädliche Dinge praktizieren wie schnellen Sex auf einer Zugtoilette. Sondern dieser Film auf großartig poetische Weise eine Untat anklagt, die fast alle Eltern begehen: die Schurkerei, Kinder eines Tages allein zu lassen in einer Welt, in der sie sich verloren fühlen.

„Darjeeling Limited“ handelt von drei erwachsenen amerikanischen Brüdern. Sie sind ziemlich dandyhaft ausgestattet und alle so um die 30. In einem märchenhaft bunten, altmodischen Zug, der so heißt wie der Film, reisen sie durch Indien. Und man erfährt bald, dass sie exakt ein Jahr zuvor in New York ihren Vater beerdigt haben. Seitdem fühlen sie sich von allen guten Geistern verlassen.

Die drei Helden Francis, Peter und Jack werden gespielt von Owen Wilson, Adrien Brody und Jason Schwartzman; es handelt sich also um tolle, von Frauen monstermäßig verehrte Kerle. Auch materiell fehlt es ihnen an nichts. Obwohl sie sich eigent-

lich nie wiedersehen wollten, haben die Brüder zu einer Reise zusammengefunden, die sie fortwährend „spirituell“ nennen. Dabei haben sie offenbar vor allem praktisch-therapeutische Zwecke im Sinn.

Wovon erhoffen sie sich Trost und Heilung? Der älteste, Francis (Wilson), trägt einen grotesken Kopfverband, weil er in deutlich selbstmörderischer Absicht mit dem Auto verunglückt ist. Peter, der mittlere (Brody), hat seine hochschwangere Frau zurückgelassen, in panischer Angst vor der Vaterschaft. Und Jack, der jüngste der Brüder (Schwartzman), hat eine äußerst unglückliche Liebesgeschichte mit dem schönsten und schwierigsten Mädchen der Welt (Natalie Portman) hinter sich – das weiß der Kinozuschauer aus einem wunderbar stilisierten Kurzfilm, der als Vorprogramm von „Darjeeling Limited“ läuft. In drei Minuten spielen Portman und Schwartzman da in einem Pariser Hotelzimmer ein Beziehungsdrama durch: zwei Ex-Geliebte belauern sich, fallen übereinander her und gucken traurig vom Hotelbalkon.

Wie fast alle Filme des Regisseurs Wes Anderson ist „Darjeeling Limited“ ein Wunderwerk absonderlicher Komik. Anderson hat in den vergangenen Jahren durch Werke wie „Rushmore“ (1998) und „Die Royal Tenenbaums“ (2001) die Kinozuschauer in zornig einander bekriegende Lager geschieden wie kaum ein anderer Filmemacher. Die einen halten ihn für einen witzelsüchtigen Aufschneider und Spinner, die anderen für einen sensiblen Porträtierten moderner Verzweiflungskünstler. „Darjeeling Limited“ beweist schlagend: Beide Lager haben recht.

Tatsächlich kann Anderson von den läppischsten wie von den ernstesten Dingen nicht anders als mit humoristischem Hintersinn erzählen. Wenn er einen Geschäftsmann (Bill Murray) hinter dem Zug herhetzen und schließlich aufgeben lässt,

weil er nicht mehr aufspringen kann, wenn er eine Speisewagenszene mit geifernden schweizerdeutschen Omas am Nebentisch zeigt, dann passt die slapstickhafte Komik zum Geschehen.

Wenn aber die drei zur Abwechslung zu Fuß durchs ländliche Indien trabenden Brüder plötzlich in den Unglückstod eines Kindes verstrickt sind, dann schildert Anderson auch die Beerdigung des Knaben als farbenfrohes Skurrilitätenkabinett. Das wirkt absolut deplaziert. Und besitzt doch die tiefere, hölderlinische Logik, dass gerade die todesnahe Verzweiflung sich häufig offenbart im Zwang zum pausenlosen Scherzen.

Man kann die verschwenderische Begeisterung, mit der Anderson seine Helden lustige Louis-Vuitton-Koffer durchs Bild tragen lässt, deren Tierfigurenmuster der berühmte Designer Marc Jacobs ausgetüfelt hat, natürlich posenhaft und gaga finden. Man kann die feinen Popmusikfundstücke, mit denen er seinen Film garniert, darunter Peter Sarstedts „Where Do You Go to My Lovely?“, sentimental und vorgestrich schimpfen. Man kann Andersons Hauruck-Freudianismus, in dem mit Schuldcomplexen hantiert wird wie in der klassischen Slapstickkomödie mit Sahnetorten, als üblen Manierismus verteuflern.

Aber ein hinreißender Film ist „Darjeeling Limited“ in jedem Fall; klug inspiriert durch die Film-Großtaten der Beatles aus der Zeit von „Help!“ und „Yellow Submarine“. Gegen Ende ihrer vertrackten Reise durch ein magisches Land gelangen die drei überreifen Jungs in ein Kloster in einem indischen Gebirgskaff.

Hier lebt, hoch droben auf einem Felsen, die Mutter der drei Brüder, eine christliche Missionarin, die von der zauberhaften Angelica Huston gespielt wird – und es sieht kurz so aus, als könnte nun wirklich ein großes Heimkommen und Einander-andie-Brust-Drücken stattfinden zwischen den unglücklichen Kindsköpfen und der Frau, die sie in die Welt gesetzt hat.

Aber nichts da: Selbstmitleid sei keine Lösung, mahnt das Muttertier und entschwindet wie eine Fata Morgana. Auch als Nonne ist sie die hippiehafte Egoistin, die sie immer war (wie eigentlich alle Mütter bei Anderson). Den drei Helden aber bleibt nichts anderes übrig, als mit neuem Mut, jeder auf sich allein gestellt, den Kampf aufzunehmen mit einem Leben, das ihnen keine Wahl lässt: Die Rückkehr ins Elternnest ist definitiv ausgeschlossen.

WOLFGANG HÖBEL

WISSENSCHAFTLICHER BEIRAT DER MASARYK-UNIVERSITÄT

prof. MUDr. Martin Bareš, Ph.D. (Vorsitzender)
Ing. Radmila Droběnová, Ph.D.
Mgr. Michaela Hanousková
doc. Mgr. Jana Horáková, Ph.D.
doc. PhDr. Mgr. Tomáš Janík, Ph.D.
doc. JUDr. Josef Kotásek, Ph.D.
Mgr. et Mgr. Oldřich Krpec, Ph.D.
prof. PhDr. Petr Macek, CSc.
PhDr. Alena Mizerová (Sekretärin)

doc. Ing. Petr Pirožek, Ph.D.
doc. RNDr. Lubomír Popelinský, Ph.D.
Mgr. David Povolný
Mgr. Kateřina Sedláčková, Ph.D.
prof. RNDr. David Trunec, CSc.
prof. MUDr. Anna Vašků, CSc.
Mgr. Iva Zlatušková (stellvertretende
Vorsitzende)
doc. Mgr. Martin Žvonař, Ph.D.

EDITIONSBEIRAT DER PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT DER MASARYK-UNIVERSITÄT

doc. Mgr. Lukáš Fasora, Ph.D.
prof. PhDr. Jiří Hanuš, Ph.D.
doc. Mgr. Jana Horáková, Ph.D.
(Vorsitzende)
doc. PhDr. Jana Chamonikolasová, Ph.D.
prof. Mgr. Libor Jan, Ph.D.
prof. PhDr. Jiří Kroupa, CSc.

prof. PhDr. Petr Kyloušek, CSc.
prof. Mgr. Jiří Macháček, Ph.D.
doc. Mgr. Katarina Petrovičová, Ph.D.
(Sekretärin)
prof. PhDr. Ivo Pospíšil, DrSc.
prof. PhDr. BcA. Jiří Raclavský, Ph.D.

Texte über Filme

Stilanalysen anhand von Filmrezensionen
und filmbezogenen Texten

Jiřina Malá

Herausgegeben von der MASARYK-UNIVERSITÄT im Jahre 2016
in der Edition **Opera Facultatis philosophicae Universitatis
Masarykianae (Spisy Filozofické fakulty Masarykovy univerzity)** / Nr. 447

Verantwortliche Redakteurin / doc. Mgr. Jana Horáková, Ph.D.

Ausführende Redakteurin / doc. Mgr. Katarina Petrovičová, Ph.D.

Graphische Konzeption der Edition und Einbandgestaltung / Pavel Křepela
Satz / Dan Šlosar

Erste Ausgabe / 2016

Auflage / 200 Exemplare

Druck und Bindung / powerprint s.r.o., Brandejsovo nám. 1219/1,
165 00 Praha-Suchbøl

ISBN 978-80-210-8353-0

ISSN 1211-3034

DOI: 10.5817/CZ.MUNI.M210-8353-2016



#447