

Malá, Jiřina

Textstilistik und Methode(n) der stilistischen Textanalyse

In: Malá, Jiřina. *Texte über Filme : Stilanalysen anhand von Filmrezensionen und filmbezogenen Texten*. Erste Ausgabe Brno: Filozofická fakulta, Masarykova univerzita, 2016, pp. 49-83

ISBN 978-80-210-8353-0

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/137070>

Access Date: 16. 02. 2024

Version: 20220831

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

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 achtetes 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 Analysekrterien 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 Kinosaison 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 Kinosaison 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 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 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, glattrasiertes 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 Bahnhofsszene 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 Echarad 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. **Schnurrrr!** [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 bösesartiges, 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, unbeholfene 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.)