

Malá, Jiřina

## Intratextuelle sprachstilistische Analyse: Mikrostruktur des Textes

In: Malá, Jiřina. *Texte über Filme : Stilanalysen anhand von Filmrezensionen und filmbezogenen Texten*. Erste Ausgabe Brno: Filozofická fakulta, Masarykova univerzita, 2016, pp. 114-169

ISBN 978-80-210-8353-0

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/137072>

Access Date: 17. 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.

# 5. INTRATEXTUELLE SPRACHSTILISTISCHE ANALYSE: MIKROSTRUKTUR DES TEXTES

## 5.1. Semantisierung von Textausdrücken

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

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

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

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

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

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

## 5. Intratextuelle sprachstilistische Analyse: Mikrostruktur des Textes

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

(5.2.) *Hollywood feierte Shyamalan wie einen Erlöser in der Ödnis des Fortsetzungskinos...*(ebd.)

*Hollywood* steht hier metonymisch für die US-amerikanische Filmproduktion.

(b) Andererseits geht es um bewertende Wörter und Fügungen zur Bezeichnung von Filmen, z.B. in Form von Fachwörtern in Bezug auf das jeweilige Genre:

(5.3.) *Der phänomenale Erfolg dieses Grenzgangs zwischen Diesseits und Jenseits ließ ein neues Sub-Genre entstehen: den veredelten **Zombie-Film**.* (ebd.)

Im oben angeführten Beleg begegnet man evaluativen Wörtern (*veredelt*) und metaphorischen Fügungen (*Zombie-Film*).

Aus dem obigen Beispiel lässt sich auch erschließen, wie fließend die Grenzen zwischen Mitteln zur Bezeichnung (a) und (b) Mittel(n) zum Ausdruck von Bewertungen (appellative Textfunktion: *der phänomenale Erfolg*) sind. Dabei spielen bewertende Wörter (Adjektive) und Metaphern mit bewertender Komponente eine bedeutende Rolle:

(5.4.) *Vielleicht ist es noch nie zuvor einem Film gelungen, den Zuschauern das Tempo, mit dem das Leben dahintrast und dabei viele unerfüllte Träume zurücklässt, so eindringlich spüren zu lassen: Das Leben ist kein langer, ruhiger Fluss. Das Leben ist ein schneller, wilder Strom. (**Das bunte Prinzip Hoffnung**, Der Spiegel 38/2009, 165, von Lars-Olav Beier)*

Thim-Mabrey (ebd.) führt des Weiteren die Mittel zur Bezeichnung eines Grades (Rangskala) wie Superlative, superlativische und elative Gradpartikel, Adverbien und Artikelwörter und Vergleiche (wie, nicht – sondern). Die Filmrezensenten verwenden jedoch nicht nur Vergleiche, sondern häufig auch Kontraste (vgl. 5.2.).

Eine bedeutende Position nehmen die Ausdrucksmittel der Expressivität und Emotionalität ein: Zum Ausdruck der Expressivität und Emotionalität dienen nicht nur bewertende Lexik und Metaphorik, sondern auch grammatische und syntaktische Mittel: Abweichungen vom regulären Satzbau wie Ellipse, Nachtrag, Prolepse, Aposiopese, expressive Frage- und Ausrufesätze, expressive Satzgliedstellung, Parenthesen, Parallelismus, Stilfiguren wie asyndetische Reihungen (Aufzählungen), Zeugma, Klimax, Oxymoron, Antithese, Chiasmus, Antimetabole.

Was die morphologischen Stilmittel betrifft, wird Präsens historicum anstelle Präteritums eingesetzt, als Wortbildungsmittel tragen originelle und kraftvolle Wortbildungskonstruktionen und dynamische und sprachökonomische Bindestrich-Komposita, Substantivierung von Adjektiven zur Expressivität bei.

Es ist jedoch zwischen der Expressivität und Diskursivität, die sich durch den diskursiven Stil auszeichnet (komprimierender Satz mit komplexen Attributen, logische Konnektoren: *jedoch*, adversative, konzessive, kausale Sätze, komprimierende Wortbildungen, Fachwortschatz, gehobener Wortschatz (Exklusivität, Bildungssprache), epistemische Modalität, Parenthesen), zu unterscheiden:

„Eigentümlichkeit für die Textsorte ist, dass sie von stilistisch eigentlich divergierenden Ausdrucksmitteln geprägt ist. Diskursivität und Expressivität bilden zwei gegensätzliche Darstellungsebenen, die sich ... dennoch ergänzen können. [...] Diskursivität erfordert eine Sprache der überindividuellen Distanz, in der die faktische Ich-Perspektive eines Emittenten bei Bedarf gekennzeichnet werden muss ([...] epistemische Modalisierung der Aussage). Expressivität in den sprachlichen Mitteln dagegen ist ein unverhülltes Bekenntnis zum persönlichen Erleben, zum subjektiven Beteiligtsein, zur Ich-Perspektive.“ (Thim-Mabrey 2001: 165)

Als Mittel zum Ausdruck der Ich-Perspektivität (Subjektivität der Bewertung) werden Pronomina und Nomina (*ich, man, wir, der Filmkritiker*), Gesprächspartikeln, Kommentare, metakommunikative Formeln, Modalwörter und Modalpartikeln, Partikeln der Graduierung eingesetzt, ebenfalls Ironie als starkes Signal einer gewissen kommunikativen Nonkonformität des Emittenten, die stets im Dienst einer negativ bewertenden Stellungnahme steht (vgl. ebd.: 166).

## 5.2. Semantische Äquivalenzbeziehungen

Sprachliche Formen sind durch das hierarchisch strukturierte Geflecht des konkreten Textes vielfältig bestimmt und abgestützt. Von den pragmatischen Kriterien (Medium, Textfunktion, Themenbereich) leiten sich die textkonstruierenden Einheiten und die sprachlichen Kohäsions- und Kohärenzmittel ab.<sup>63</sup>

In Filmrezensionen versuchen die Emittenten (Filmjournalisten) filmische Bilder auf dem sprachlichen Wege auf solche Art und Weise zu beschreiben und zu deuten, damit die Rezipienten diese Bilder entschlüsseln und verstehen. Dies erfolgt sowohl auf der syntagmatischen als auch auf der paradigmatischen Ebene, deshalb muss der Rezipient syntagmatische sowie paradigmatische Vernetzungen im Text beachten, um Texteinheiten mit unklarer oder unbekannter Bedeutung zu semantisieren. In semantischer Hinsicht geht die Vernetzung über die Satz-

---

63 Die Kohärenz wird nach de Beaugrande/Dressler als Sinneszusammenhang eines Textes verstanden, seine inhaltlich-semantische Seite bzw. kognitive Strukturiertheit, die nicht unbedingt explizit ausgedrückt werden muss. Die Textkohärenz ist das Ergebnis kognitiver Prozesse der Textverwender (Text ergibt erst Sinn durch Interaktion von Textwissen und gespeichertem Weltwissen) (vgl. Fix et al. 2002: 215).

grenzen hinaus: So bilden Textausdrücke häufig mit anderen Ausdrücken des Textes eine Kohärenzkette (Isotopiekette), indem sie durch gemeinsame semantische Merkmale aufeinander beziehbar sind.

Es wird vorausgesetzt, dass jeder Rezipient (Vor)erfahrungen mit dem Phänomen Film hat, was als Ausgangspunkt für die semantische Analyse gelten kann. Auf dieser Grundlage kann er bei der Textlektüre feststellen, welche sprachlichen Mittel als Relationierungsmittel zu verstehen sind.

Als semantische Äquivalenzbeziehungen können im Text die Relationen des Gegensatzes, der Explikation und der Substitution ermittelt werden.

Der Grad der Äquivalenz kann unterschiedlich sein.<sup>64</sup>

Bei den Gegensatzbeziehungen geht es um zwei Textausdrücke, wobei dem einen bestimmte Merkmale zukommen, dem anderen nicht. Die antonymischen Gegensatzbeziehungen kommen in Filmrezensionen sehr oft zur Geltung, sie stellen eines der wichtigsten semantischen Prinzipien dar:

(5.5.) *Er lässt uns höchstes Glück und tiefste Trauer empfinden. Wer von „Oben“ nicht zu Herzen gerührt wird, muss sich fragen, ob er eines hat.*

*Vielleicht ist es noch nie zuvor einem Film gelungen, den Zuschauern das Tempo, mit dem das Leben dahinrast und dabei viele unerfüllte Träume zurücklässt, so eindringlich spüren zu lassen: **Das Leben ist kein langer, ruhiger Fluss. Das Leben ist ein schneller, wilder Strom. (Das bunte Prinzip Hoffnung,** Der Spiegel 38/2009, 165, von Lars-Olav Beier)*

Die Kontrarität kann die Ironie stiften:

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

Dieser im Vorspann verwendete Kontrast wird im zweiten Absatz explikativ wiederaufgenommen:

(5.7.) *Die Frau ist Kate Winslet, der Film heißt „Der Vorleser“, und wie inzwischen jeder Kulturbeflissene weiß, geht es darin nicht nur um Sex und Literatur, sondern auch um den Holocaust. Das wiederum finden viele widerlich. „Um Himmels Willen“, ereiferte sich die Londoner „Sunday Times“ mit kritischem Blick auf Winslets Brüste, „dies sind Nazi-Nippel.“ (ebd.)*

---

64 Der Begriff der Äquivalenz geht auf Erhard Agricola zurück: Es geht um ein Verhältnis, in dem sich die mit zwei (oder mehr) Textausdrücken verbundene Referenzkonzepte im Hinblick auf gewisse Übereinstimmungen gegenseitig vertreten können. Neben Gegensatz, Explikation und Substitution sind noch zwei weitere Typen von Äquivalenzbeziehungen zu unterscheiden: Vergleich und Gradation (zit. in Thim-Mabrey 2001: 227ff.).

## Die Kontrarität bildet auch die Grundlage des Wortspiels:

(5.8.) *Nicht Schusswechsel, sondern Wortwechsel, entscheiden das Schicksal der USA. Davon ist Redford überzeugt. (Laut genug gebrüllt, Der Spiegel 44/2007, 192f., von Lars/Olav Beier, Martin Wolf)*

Als Indikatoren für Gegensatzbeziehungen gelten auf der grammatischen Ebene u.a. Konjunktionen (*nicht nur, sondern auch*), Konjunkionaladverbien, Subjunktionen, Präpositionen und Adverbien.

Bei den Explikationsbeziehungen geht es um Erklärungen (,das ist'-Relation), Spezifizierungen (,genauer gesagt'-Relation), Zusammenfassungen, Paraphrasierungen (,mit anderen Worten', ,besser gesagt'-Relation).

„Grundsätzlich ist für einen Rezipienten eine Explikationsbeziehung dann gegeben, wenn er einen oder mehrere Textausdrücke [...] als entfaltende Erläuterung dessen versteht, was mit einem unmittelbar vorausgehenden, im Ausnahmefall auch direkt nachfolgenden Textausdruck [...] gemeint ist.“ (Thim-Mabrey 2001: 240).

Zu den Indizien gehören z.B. Konnektoren: *also, beispielsweise, etwa, das heißt, zum Beispiel*, Appositionen und Parenthesen, syntaktischer Parallelismus (Wiederholungen und Ellipsen), Doppelpunktstrukturen, also alles oft verwendete sprachstilistische Mittel der Filmrezensionen (vgl. Beleg 5.9.). Spezifizierungen und Zusammenfassungen haben als begriffliche Basis entweder Hypo-/Hyperonymie (Unter-/Überordnung) und Kohyponymie (Verhältnis von mindestens zwei gleichrangigen Unterbegriffen zu einem Oberbegriff) oder das Verhältnis der Paronymie (vgl. ebd.: 243f.).

(5.9.) *Literaturverfilmungen haben die unangenehme Eigenschaft, Schwächen der Vorlage gnadenlos bloßzulegen. So auch beim „Vorleser“. Im Roman ist Hanna Schmitz Teil einer abstrakten Versuchsanordnung; im Film ist sie Kate Winslet, der Superstar, also per se kein schlechter Mensch. Und während der Autor Schlink sich mit gewundenen Traktaten über Schuld und Sühne durch die zweite Hälfte seines Romans retten kann, muss Regisseur Daldry dafür Bilder finden. (Gegensatzbeziehung) Und was zeigt er? [Abs. 11]*

*Er zeigt, wie der junge Michael mit zerknirschem Gesicht durch eine geschmackvoll ausgeleuchtete KZ-Gedenkstätte läuft. Und er zeigt immer wieder in Großaufnahme die Leidensmiene des erwachsenen Michael, verkörpert von Ralph Fiennes – eine besonders perfide Fehlbesetzung angesichts von Fiennes' Glanzleistung als KZ-Kommandant Amon Göth in Steven Spielbergs „Schindlers Liste“. [Abs. 12]*

*Göth wird am Ende von „Schindlers Liste“ hingerichtet; den Nachgeborenen Michael Berg plagt – **Strafe muss sein** – eine lebenslange Sexualneurose. (Gegensatzbeziehung) Michaels Ehe ist gescheitert, erfährt der Zuschauer, und auch eine neue Damenbekanntschaft schickt er*

*gleich nach der ersten Nacht wieder weg.* (Explikationen) *Es reicht nur für ein Frühstücksei. Mit Hanna kann keine mithalten.* [Abs. 13] (***Strafe muss sein***, Der Spiegel 9/2009, 145, von Martin Wolf)

Im obigen Beleg kann man sowohl den Gegensatzbeziehungen als auch verschiedenen Typen von Explikationsbeziehungen begegnen (*so, also*, Parallelismus, Apposition, Parenthesen), von denen die wichtigste, *Strafe muss sein*, im Titel enthalten ist und den Sinneszusammenhang erklärt. Durch die Ironie, die noch durch das Detail (*Frühstücksei* als Herabsetzung der Wichtigkeit) bekräftigt wird, bringt der Filmrezensent seine negative Bewertung der Verfilmung des Bestsellers *Der Vorleser* zum Ausdruck.

Bei der Substitution handelt es sich um gegenseitige Vertretung: Ein referentieller Textausdruck wird im nachfolgenden Text wiederaufgenommen – pronominal oder durch ein Synonym, Umschreibung (Periphrase), Metapher u.a. Während Erklärungsbeziehungen satzintern sind, verlaufen die Substitutionsbeziehungen transphrastisch, durch den Text hindurch. Auf diese Beziehungen wird anhand von Metaphorik und Idiomatik in folgenden Kapiteln noch detaillierter fokussiert. Ein Beispiel zur Illustration aus einer kürzeren Filmrezension:

(5.10.) **Tanz zu dritt.** [Titel] *Die Verfilmung von Michael Cunninghams Roman „Ein Zuhause am Ende der Welt“ feiert die Liebe im Angesicht des Todes.* [Vorspann]  
*In « Ein Zuhause am Ende der Welt » findet sich eine bizzare Ménage a trois zusammen.* [4. Abs.]  
*Fesselnd beschreibt der Film das Schillern zwischen Freundschaft, Liebe und Begehren, das diese Dreiecksbeziehung kennzeichnet...*[5. Abs.] (Der Spiegel 50/2004, 158, von Lars-Olav Beier)

Im obigen Beispiel werden kontextuelle Synonyme (Metaphern der komplizierten Liebesbeziehungen: *Tanz zu dritt, eine bizzare Ménage a trois, diese Dreiecksbeziehung*) als kohärenzstiftende Stilmittel verwendet.

Die semantischen Äquivalenzbeziehungen schließen auch die Gradation (Steigerung) und den Vergleich ein, die als stilistische Figur Klimax/Antiklimax einen wichtigen Beitrag zur Expressivität leisten können:

(5.11.) **Selten** war ein Film so traurig wie „Ein Zuhause am Ende der Welt“; noch **viel seltener** hat ein Film das Klischee, Liebe könne stärker sein als der Tod, so sehr mit Leben gefüllt. (ebd.)

### 5.3. Semantische Felder

In Filmrezensionen kann man auch ganzen semantischen Feldern begegnen. Eine detaillierte Charakterisierung der semantischen Felder ist bei Thim-Mabrey (2001: 257) zu finden:

„Konstituiert sind die Felder im Themabereich der Textsorte durch den Textsortenframe, also übertextuell, so dass die Erfahrung des Rezipienten mit anderen Texten derselben Textsorte das Verstehen von Ausdrücken im Rahmen solcher Ausdrucksfelder ebenso fördert wie das Semantisieren von Wörtern, die einem bestimmten Ausdrucksfeld oder einem seiner Ausschnitte zugeordnet werden können.“

Zu betonen ist der sog. Textsortenframe, also das konzeptuelle (Welt)wissen, auf den sich die Formulierungen (Einzelwörter sowie variierende Formulierungen) beziehen, bzw. aus dem charakteristische Fügungen „geschöpft“ werden:

So beziehen sich im folgenden Textbeleg die Textausdrücke auf ein *großes Gesellschaftspanorama des Englands der dreißiger Jahre*, wie es im allgemeinen Bewusstsein (in Vorstellungen der Filmschaffenden, Filmkritiker sowie Rezipienten) gespeichert ist:

(5.12.) **Butler im Blick.** *Roberts Altmanns „Gosford Park“ ist großes Gesellschaftspanorama des England der dreißiger Jahre.* [Titel und Vorspann] (Der Spiegel 24/2002, 216, von Lars-Olav Beier)

*Es gießt in Strömen, als die Countess of Trentham an einem düsteren Novembertag des Jahres 1932 zum Landsitz Gosford Park aufbricht, wo sie bei Verwandten ein Wochenende mit illustren Gästen, gutem Essen und angeregten Gesprächen verbringen will.* [1.Abs.]

Zum Frame „höhere Gesellschaftskreise“ gehören *illustre Gäste, gutes Essen und angeregte Gespräche*. Die Alliteration in der Überschrift (*Butler im Blick*) erweist sich hier als kohärentes Stilmittel, denn im zweiten Absatz – nachdem im ersten Absatz eine Szene des Filmes beschrieben worden ist – heißt es weiter in der Beschreibung und Deutung eines filmischen Bildes:

(5.13.) *Doch die Kamera wendet sich von der Countess ab und nimmt stattdessen den Butler in den Blick, der an der Eingangstür steht. Weniger später erfasst die Kamera die Zofe, die so lange warten muss, bis ihre Herrin eingestiegen ist, und verweilt etwas länger auf der durchmässten jungen Frau.* [Abs. 2]

Damit signalisiert der Filmrezensent, dass nicht (nur) auf die noble Gesellschaft, sondern (und vor allem) auf die Dienerschaft (*Butler, Zofe, Diener, Dienstboten*) im Film des durch Nonkonformismus und Originalität bekannten Regisseurs Altman fokussiert wird.



Im darauf folgenden Absatz wird das Thema des Films eindringlich auf den Punkt gebracht, wobei die Dienerschaft durch eine metaphorische Periphrase wieder aufgenommen wird:

(5.14.) *Robert Altmans neuer Film „Gosford Park“ hat einen Blick und ein Herz für jene Menschen, die im Regen stehen und dabei zusehen müssen, wie die anderen trockenen Fußes durchs Leben gehen.* [Abs. 3]

In der Bewertung des Filmes sind weitere Ausdrücke zu diesem semantischen Feld zu finden:

(5.15.) *Das faszinierende, berührende und sehr vergnügliche Porträt einer **Klassengesellschaft** ist Altman bei seinem ersten in Großbritannien produzierten Film gelungen. Mit dem neugierigen und präzisen Blick eines Fremden beschreibt er Regeln und Rituale einer Welt, in der selbst die **Dienstboten** nicht alle an ein und demselben Tisch essen.*

*Die Kamera dagegen kennt keinen Standesdünkel: Sie überwindet spielend die **Klassenschranken**, wandelt elegant vom Gesinde zum Geschmeide und kann sich an beiden nicht satt sehen. Statt zu den **hohen Herrschaften** aufzublicken, macht sie im Zweifelsfall allerdings lieber vor dem **Butler** einen **Diener**.* [Abs. 3 u. 4]

Innerhalb dieses semantischen Feldes gibt es jedoch stets semantische Gegensatzbeziehungen, die sich in der Gegenüberstellung der Aristokraten und Diener demonstrieren:

(5.16.) *... und doch hat jede Figur, ob Lordschaft oder Zimmermädchen, ob Filmstar oder Haushälterin, ihre eigene Geschichte...* [Abs. 6]

*...die Diener, die unfreiwillig ihre Herren belauschen...* [Abs. 9]

In unserem kulturellen Wissen sind in Bezug auf die aristokratische Gesellschaft in England als Skripts schließlich auch *Jagdausflug* und sogar *Mord* gespeichert<sup>65</sup>, worum es in dem rezensierten Film eigentlich geht:

(5.17.) *... erzählen sie von einem Mord nach einem Jagdausflug, anlässlich dessen die Gäste nach Gosford Park gekommen sind.* [Abs. 7]

---

65 Es sei an die literarische Tradition von Arthur Conan Doyle (Sherlock Holmes, *Der Hund von Baskerville*), Agatha Christie u.a. erinnert.

## 5.4. Ausdrucksmittel der Emotionalität

Bei der Betrachtung der Emotionalität, die in Filmrezensionen eine bedeutende Rolle spielt, denn Filme handeln von Emotionen, wird von der kognitiven Linguistik ausgegangen. Innerhalb des weit gefassten Rahmens der kognitiven Linguistik, die sich an Erkenntnis- und Denkprozessen orientiert, lässt sich gegenwärtig eine emotionale Wende beobachten: Die Untersuchung von Emotionen als für das menschliche Leben und Erleben grundlegende Phänomene gewinnt ständig an Bedeutung. Wie Monika Schwarz-Friesel (2007a: 4) betont, steuern die Emotionen maßgeblich unsere Denk- und Handlungsprozesse, determinieren die Interpretation und Evaluation von Mitmenschen und Situationen und nehmen Einfluss auf alle Bereiche unseres Lebens.

„Emotionen stellen permanent verankerte, interne Kenntniszustände im menschlichen Organismus dar, die repräsentationale und prozedurale Aspekte involvieren und die als Bewertungsinstanzen sowohl auf die eigene Ich-Befindlichkeit, als auch auf externe Befindlichkeiten im Gesamtkomplex menschlichen Lebens und Erlebens bezogen sind.“ (Schwarz-Friesel 2007b: 284)

Den Ausgangspunkt für die Definition, Konzeptualisierung und Klassifikation von Emotionen (lat. *emovere* bedeutet *herausbewegen*) bildet die Emotionspsychologie, die folgende Emotionen unterscheidet<sup>66</sup>: Angst/Furcht, Ärger, Abneigung/Ekel, Verachtung, Freude, Glück, Trauer, Liebe/Verliebtsein/Zuneigung, Sex/Erregung, Überraschung, Peinlichkeit/Scham, Schuld, Mitleid, Dankbarkeit (vgl. Rost 2005: 4). Die Emotion gilt als Oberbegriff für gefühlshafte Prozesse. Es gibt Unterschiede sowie Wechselbeziehungen zwischen Emotion und Gefühl. Während das Gefühl subjektiv als ein körperlicher Zustand und Ausdruck zu empfinden ist (z. B. das Gefühl der Erregung und Entspannung), sind die Emotionen als die für andere wahrnehmbare Phänomene zu betrachten. Schwarz-Friesel (2007a: 55) charakterisiert Emotion als komplexes, mehrdimensionales Kenntnis- und Bewertungssystem, Gefühl als die subjektive, interne Erlebniskomponente einer Emotion: Emotionen sind mehrdimensionale, intern repräsentative und subjektiv erfahrbare Syndromkategorien, die sich vom Individuum ichbezogen introspektiv-geistig sowie körperlich registrieren lassen, deren Erfahrungswerte an eine positive oder negative Bewertung gekoppelt sind und die für andere in wahrnehmbaren Ausdrucksvarianten realisiert werden können. Um die Emotionen für andere wahrnehmbar zu machen, werden neben der Mimik (Gesichtsausdruck), Gestik (Körperhaltung, Bewegungen) und den stimmlichen Signalen vor

---

66 Bei einzelnen Psychologie-Forschern sind die Emotionen verschiedenartig klassifiziert, akzentuiert und abgestuft.

allein die sprachlichen Zeichen verwendet. Mit sprachlichen Zeichen drücken wir aus, wie wir uns fühlen, ob wir glücklich, böse, wütend, ängstlich oder empört sind. Wenn wir also über unsere Angst, Freude, Liebe, Sehnsucht, Verzweiflung, Scham, Ekel oder Wut sprechen, kodifizieren wir subjektiv und bewusst empfundene Gefühlszustände.

„Mittels der Sprache drücken wir unsere Gefühle durch spezifische Repräsentationen aus. Mit sprachlichen Äußerungen werden Emotionen ausgedrückt und benannt, geweckt, intensiviert sowie konstituiert“ (Schwarz-Friesel 2007b: 277). Die Linguistik ist an Benennungen, Beschreibungen, Ausdrucksformen sowie Weckungen der emotionalen Zustände interessiert, die oft untrennbar mit körperlichen Empfindungen verbunden sind und die direkt beispielsweise durch Interjektionen, Exklamativsätze oder Gefühlswörter realisiert werden können. Zu weiteren Möglichkeiten, wie man die Emotionen benennt und ausdrückt, gehören die Metaphern/Metonymien und die phraseologischen Verbindungen, vor allem die Somatismen, d.h. metaphorische/metonymische Idiome mit Körperteilen, Sinnes- oder inneren Organen, und Kinegramme, die die emotionale Gestik und Mimik sprachlich zum Ausdruck bringen (z.B. *ein langes Gesicht machen* für Enttäuschung).

In Bezug auf Bühlers Organon-Modell (Darstellungs- und Ausdrucksfunktion von Sprache) kann man zwischen den emotionsbezeichnenden/-benennenden Wörtern/Wendungen (*Es war die Liebe auf den ersten Blick*) und den emotionsausdrückenden Wörtern/Wendungen unterscheiden. Diese referieren nicht auf Emotionen, sondern vermitteln über ihre semantische Information primär emotionale Eindrücke und Einstellungen, fokussieren auf die expressive Ausdrucksfunktion und fungieren eher als Symptome denn als Symbole, vgl. die lautmalische Nachahmung des Katzenlautes *Schnurrrr!* als Ausdruck des Wohlgefühls in der Pointe der Filmrezension *Zur Sache, Kätzchen* (Belege 3.49., 4.97.).

Durch eine sprachliche Äußerung können die Emotionen auch herausgefordert werden (Appellfunktion der Sprache), dies ist bei der positiven oder negativen Bewertung in Filmkritiken der Fall, wie im Weiteren dargestellt wird.

Eine herausragende Rolle in den Filmrezensionen spielt die komplexe Emotion Liebe, nicht nur deshalb, weil die meisten Filme die Liebe zum Hauptthema oder Hauptmotiv haben, was sich in verschiedenen Filmgenres (Romanze, romantische Komödie, Drama, Melodram, Erotikthriller) widerspiegelt. Auf die Liebe wird in Filmen von verschiedenen Seiten her fokussiert und sie wird mit anderen Emotionen kombiniert, die die Menschen einerseits als positiv empfinden (Glück, Freude, Berausung), andererseits (und meistens) wird jedoch die Liebe in ihrer Kontroversität und Zwiespältigkeit dargestellt als Schmerz, Verzweiflung und in der Verbindung mit negativen Emotionen Angst, Hass oder Eifersucht (vgl. Malá 2009b; 2015).

In der sprachlichen Gestaltung dieser Emotion greifen die Filmrezensenten vor allem nach emotionsbezeichnenden Mitteln, die direkt auf die Liebe in

Wörtern oder (festen) Wortverbindungen referieren (*eine Liebe in Tokio, Liebe auf den ersten Blick, Suche nach der echten Liebe*). In den Deutungen der Filmbilder und Evaluationen der Filme kommt die Liebe in verschiedenen metaphorischen Konzepten zum Ausdruck (*Kampf der Geschlechter, Widerstreit von Eros und Tod*). Emotionsausdrückende sprachliche Mittel machen sich vor allem in den Zitationen der Filmhelden (vgl. z.B. die Filmrezension *Karneval der Triebe*, *Der Spiegel* 2/2005, 137) (s. Anhang XIV) oder in der Beschreibung der sexuellen Szenen geltend.

In den Filmrezensionen wird durch die positive Beurteilung der Filme an die Emotionen der (potentiellen) Zuschauer appelliert. Das Anliegen der Filmrezensenten besteht oft darin, an die Rezipienten zu appellieren, Filme mit humanen Werten, wenn sie auch künstlerisch gelungen und überzeugend sind, positiv zu rezipieren.

Die Filmrezensenten gehen auch auf andere, vor allem negative Emotionen ein. Die Rezension des amerikanischen Filmes *Eissturm* mit der Überschrift *Kalt wie der Tod* (*Der Spiegel* 51/1997, 214, von Susanne Weingarten) (s. Anhang XVI) signalisiert bereits im Titel die emotionale Kälte, die im Film (sowie in der gleichnamigen Literaturvorlage) das zentrale Thema darstellt. Gleichgültigkeit, Mangel an Einfühlung und Verständnis sowie fehlende Zuneigung werden metaphorisch durch die Kälte repräsentiert, die Kohärenzkette durchzieht in verschiedenen Variationen den ganzen Text:

(5.18.) [Vorspann]: *Mit stauender Neugier betrachtet der Regisseur Ang Lee in „Der Eissturm“ das tiefgefrorene Leben amerikanischer Vorstadtfamilien in den siebziger Jahren. Alle anderen Charaktere in „Der Eissturm“ haben gelernt, ihre Wut zu beherrschen. In New Canaan, einem wohlhabenden Vorort von New York, bringt niemand etwas zum Knallen. Hier wird der Schein gewahrt. Hier wird gelächelt, was das Zeug hält. Und geschwiegen, bestenfalls gelogen. Ein Leben, kalt wie der Tod.* [2. Abs.]

Die emotionale Kälte und Gleichgültigkeit stehen hier im Kontrast zur Wut. Die Emotion Wut/Ärger als emotionales psychisches Konzept wird mit verschiedenen anderen Konzepten verbunden (vgl. Bergerová 2007; 2015). Hier kommt die phraseologische Wendung *etwas zum Knallen bringen* als Äußerung der Wut vor, was jedoch in New Canaan (fast) *niemand* macht. Die phraseologischen Einheiten (Kollokationen) *die Wut beherrschen, den Schein wahren* und das Idiom (*lächeln*), *was das Zeug hält*<sup>67</sup> dienen als Unterstützung des Arguments für die Kälte. Zwei parallel gebaute Sätze und die darauf folgende Ellipse mit zwei Partizipien II (*geschwiegen, gelogen*) beschreiben die Situation, die dann mit dem expressiven Vergleich *ein Leben, kalt wie der Tod* zusammengefasst wird.

---

67 *Lächeln, was das Zeug hält* (umg.) – „in höchstem Maße, mit höchstem Einsatz“ (Duden 11: 832).

Die folgenden Absätze der Filmkritik widmen sich thematisch einer kurzen Nacherzählung der Geschichte, die sich im Film abspielt und die auf dem gleichnamigen Roman des amerikanischen Schriftstellers Rick Moody basiert [Abs. 3]. Die Beschreibung der kulturhistorischen Situation in den USA Anfang der siebziger Jahre wird durch die ironisch wirkende zeugmatische Aufzählung *sexuelle Freiheit in Gestalt verkrampter Partneraustausch-Partys, Wasserbetten, psychedelische Tapeten, Selbstverwirklichung per Handbuch* (das Interesse an der Psychedelik und Esoterik jener Jahre) zum Ausdruck gebracht. Ihre Deutung wird durch eine originelle Metapher, die negative Emotionen als Ursache für die emotionale innere Kälte benennt, unterstützt:

(5.19.) *Die Verunsicherung und Enttäuschung, die während dieser von Watergate geprägten Umbruchszeit durch die Poren des weißen Establishments sickerten, hatte Moody emphatisch aus der Innensicht der Beteiligten geschildert.* [Abs. 4]

Weitere Absätze [5, 6, 7, 8] werden u.a. dem aus Taiwan stammenden Regisseur Ang Lee gewidmet.<sup>68</sup>

Die innere Kälte der Protagonisten wird im Absatz 9 wieder aufgenommen: *sie (reden) kaum miteinander*, was auch durch die Nachahmung eines Dialogs in der direkten Reden bestätigt wird:

(5.20.) *Die Jugendlichen verweigern das Gespräch, und die Eltern wissen nicht, was sie fragen sollen. ... Typischer Dialog: „Was hast du gemacht?“ „Nichts.“ „Und was hast du vor?“ „Nichts.“* [Abs. 9]

Die Filmrezensentin kommentiert es mit einem Oxymoron: *Kaputte heile Familien* [Abs. 9].

Die abschließenden Textsegmente [Abs. 11, 12] nehmen das Motiv der Kälte wieder auf, die konkreten filmischen Bilder belegen, wie sich die Kälte mit der Traurigkeit (Tod: *Todesopfer*) in Verbindung bringen lässt:

(5.21.) *Eine tiefgefrorene Traurigkeit liegt über allem, eine Melancholie der vertanen Zeit und der verpaßten Chancen. Daß ein Eissturm, der am Ende losbricht, als Sinnbild für die innere Kälte der Gesellschaft gedacht ist, eine Kälte, die den Schwächsten im Bund der beiden Familien als Todesopfer fordert, daran läßt die metaphorträchtige Ästhetik von Lees Film (Kamera:*

---

68 Der sich als Einwanderer einen „staunenden, ethnographischen Blick des teilnehmenden Beobachters erhalten (hat)[Abs. 9]: Im Unterschied etwa zu den deutschen „Ehren-Amis“ Wolfgang Petersen mit *Air Force One* und Roland Emmerich mit *Independence Day*, die, wie die Filmrezensentin ironisch bemerkt, „ihrer Begeisterung darüber, dass sie das Ziel ihrer Träume erreicht zu haben, freien Lauf (lassen), indem sie derart patriotische Geschichten verfilmen, dass selbst die Einheimischen kapitulierend die weiße Fahne hissen – ... [Abs. 6].

*Frederick Elmes) keinen Zweifel. Mal ums Mal wird die klirrende, grausame Pracht des Frostes gefeiert. [Abs. 11]*

Die Kälte wird auch zur insgesamt positiven Bewertung des Filmes, der den Respekt vor menschlichen Schwächen zeigt, herangezogen:

*(5.22.) **Trotzdem ist der „Eissturm“ kein kalter Film.** Lee betrachtet die Familien mit einer wohlkalkulierten Mischung aus Mitleid und Sarkasmus; an mancher Lächerlichkeit weidet er sich; aber er versagt sich auch nicht den zärtlichen Respekt, den ein Filmemacher seinen Figuren erweisen kann: ihnen gerade ins Gesicht zu schauen und die Spuren der Verletzlichkeit und Trauer zu registrieren, die ihr erstarrtes Leben dort hinterlassen hat. [Abs. 12]*

Die Analyse der obigen Filmrezension zeigt, welche Rolle die Emotionen auf der inhaltlichen und textuellen Ebene spielen können und wie sie zur Textkohärenz beitragen.

## 5.5. Metaphorik und Phraseologie/Idiomatik

### 5.5.1. Zur Bildlichkeit und Bildhaftigkeit

Die Filmrezensionen weisen einen hohen Grad an Bildlichkeit und Bildhaftigkeit auf, der nicht nur dadurch begründet ist, dass Filme auf Bildern beruhen. Die Bildlichkeit und Bildhaftigkeit gehören zu wichtigen stilistischen Kategorien. Ihre Rolle in den heutigen Massenmedien ist immer bedeutender, nicht nur deswegen, weil die Ikonizität immer stärker in den Vordergrund tritt (mehr Bilder als Worte, zunehmend auch in soliden Printmedien unter dem Einfluss von elektronischen Medien, wo Cluster- und Hyper-Texte die Oberhand gewinnen).

Wie Ulla Fix und Hans Wellmann (2000: XI)<sup>69</sup> betonen: „Wir leben in einer Bildergesellschaft“. Die Kommunikation verschiebt sich von der Sprache zu Bildern, die die Funktion sprachlicher Zeichen übernehmen (Neue Medien, Werbung). Die „Bildergesellschaft“ schließt aber nicht nur visuelle Bilder wie Fotos, Grafik, Zeichnungen ein, sondern verfügt über eine reiche Skala der Möglichkeiten in der Sprache selbst, seien es der Gebrauch stilistischer Mittel der Anschaulichkeit oder Wortspiele, die auf Doppeldeutigkeit, Vagheit oder Homonymie von Wörtern beruhen.

Den Begriffen Bildlichkeit und Bildhaftigkeit begegnet man bereits in der traditionellen Stilistik (vgl. Riesel/Schendels 1975; Fleischer und Koll. 1975). Als bildhaft werden anschauliche, sinnfällige Wörter, Wortgruppen und Wendungen

---

69 Als Herausgeber im Vorwort zum Sammelband *Bild im Text – Text und Bild*, Heidelberg 2000.

bezeichnet, bildlich sind sprachliche Erscheinungen (sehr oft Idiome) auf Grund von Vergleichen, metaphorischen Übertragungen und metonymischen Bezeichnungsverschiebungen. Bildhaft meint, dass ein sprachliches Zeichen eine konkrete visuelle, taktile, olfaktorische und auditive Vorstellung hervorruft. Bildlich sind sprachliche Zeichen dann, wenn ihnen (vorwiegend) metaphorische Prozesse zugrunde liegen. H.-W. Eroms (2000: 32ff.) weist auf die Unterschiede, aber auch auf Gemeinsamkeiten beider Begriffe hin: Anschaulichkeit hängt mit „etwas anschauen“ zusammen, Bildlichkeit referiert auf „Bild“. Bildhaftigkeit veranschaulicht aber nicht nur, sondern stiftet in den spezifischen Metaphern und Metaphernbildern eine Konstanz des Aufnehmens: „Indem wir an der Hand einer Metaphernreihe geführt werden, sind wir in ein Ordnungsschema eingebunden, das uns leitet.“ (ebd.: 35).

Auch A. Häcki-Buhofer (1999: 64) macht auf beide Phänomene im Zusammenhang mit der Phraseologie und Idiomatik aufmerksam: Die Bildhaftigkeit ist etwas visuell Vorstellbares, Wörter und Wendungen, die leicht auf konkrete Situationen bezogen werden können. „Unter Bildlichkeit sollte man bei Phraseologismen die synchrone Übertragenheit der Wortverbindung oder eines Teils davon verstehen, die damit eine metaphorische Motivierung ermöglicht.“ (ebd.: 65). Es können beide Merkmale zutreffen, wie z.B. bei dem Idiom *Öl ins Feuer gießen* („einen Streit/eine Erregung noch verschärfen“). Das Idiom ist auf Grund des visuell-konkreten Vorgangs bildhaft/anschaulich und auf Grund der metaphorischen Übertragung bildlich.<sup>70</sup> Nach B. Sowinski (2000: 177f.) gibt es einen zweifachen sprachlich-stilistischen Bildbegriff: Das Unmittelbare und Direkte ist bildhaft, während das Mittelbar-Indirekte bildlich ist. Bildlichkeit gilt hier als Oberbegriff.

M.-H. Pérennec (2003: 93) führt an, dass die Unterscheidung zwischen Bildhaftigkeit und Bildlichkeit nicht wichtig ist, weil die Abgrenzung äußerst dünn ist und keinen großen erkenntnistheoretischen Sinn ergibt, auch terminologisch sind beide Begriffe in andere Sprachen (z.B. Englisch, Französisch, Tschechisch<sup>71</sup>) nicht übertragbar.

H. Burger (1998: 92f.) schlägt noch einen dritten, übergreifenden und zusammenfassenden Terminus vor: bildkräftig:

---

70 Die meisten Phraseologieforscher unterscheiden jedoch nicht so streng zwischen den Begriffen bildhaft und bildlich, wie es die traditionelle Stilistik vorschreibt. Allgemein werden die Idiome als bildhaft bezeichnet (vgl. Häcki-Buhofer 1989; Burger 1989). Den Begriff Bildlichkeit verwendet auch L. Röhrich (1994: 31ff.). Er unterscheidet zwischen einfachen und sprichwörtlichen Redensarten. Die einfachen werden als bloß metaphorisch (und dann als „schwächer, blässer, weniger bildhaft und farbkräftig“) bezeichnet, während die sprichwörtlichen das „sprechende, kräftige und einprägsame“ Bild enthalten.

71 Im Tschech. *názorný* – bildhaft, *obrazný* – bildlich.

„Ein Idiom ist dann bildkräftig, wenn es eine bildhafte wörtliche Bedeutung hat und wenn die Projektion der wörtlichen auf die phraseologische Bedeutung für Sprecher des Deutschen leicht nachvollziehbar ist“.

Auch zwischen den Begriffen Bildhaftigkeit, Übertragenheit und Metaphorizität scheint eine Konfusion zu herrschen. Die Bildhaftigkeit im Sinne der Anschaulichkeit, Aussagekräftigkeit, die vorwiegend auf visueller Vorstellungskraft beruht, sowie die Metaphorizität stellen Phänomene dar, die nicht nur bei festen Wortgruppen (Idiomen) anzutreffen sind, sondern auch bei Einzellexemen vorkommen können. Die Übertragenheit betrifft Metaphern und Idiome und meint eine komplizierte Ausdrucksweise, die kognitiv zu lösen ist. Der übertragene Ausdruck stellt ein Bild dar, ist bildlich (vgl. Häcki-Buhofer 1989: 165f.). Metaphorisch sind die Phraseme dann, wenn es einen metaphorischen Zusammenhang zwischen wörtlicher und phraseologischer Lesart gibt. Die wörtliche Lesart muss erstens konkret vorstellbar sein (bildhaft). Zweitens muss die phraseologische (bildliche) Lesart für den Rezipienten nachvollziehbar sein, auch wenn der Sachverhalt als unwahrscheinlich scheint, z.B. *jmdn. an der Nase herumführen* – „jmdn. täuschen, irreführen“. Bei den voll idiomatisierten Phrasemen, z.B. *Maulaffen feilhalten* („gaffen, müßig zuschauen ohne etw. zu tun“) kann man nach Burger (1989: 27) nicht von metaphorischen Phrasemen sprechen, da die Art der Übertragung auf der synchronen Ebene nicht nachvollziehbar ist. H.-H. Dietz (1999: 204f.) vertritt eine andere Meinung: Metaphorisch seien auch diejenigen Redensarten, deren Bedeutung nicht durchsichtig ist, z.B. *jmdm. das Fell über die Ohren ziehen* („jmdn. betrügen, ausbeuten, stark übervorteilen“). Solche metaphorischen Redensarten würden sich durch sehr versteckte Interpretationsräume auszeichnen, seien jeweils auf sehr unterschiedliche Denotate anwendbar und bedürften gar nicht der expliziten sprachlichen Spezifizierung aller an der figurierten Umdeutung beteiligten Faktoren. Solche Phraseme seien dann sehr aussagekräftig eben auf Grund ihrer Verschlüsseltheit und einer gewissen Originalität.

Die Idiome stellen auf Grund der ihnen zugrunde liegenden semantischen Übertragungsprozesse sprachliche Bilder dar, die man vom Standpunkt der traditionellen Rhetorik/Stilistik sowie der kognitiven Semantik und Psycholinguistik aus betrachten kann.

Aus psycholinguistischer Sicht hat ein Idiom in vielen Fällen zwei lexikalisierte Lesarten (eine phraseologische und eine wörtliche) und es ermöglicht dem Sprachbenutzer durch die Bildhaftigkeit sowie Bildlichkeit eine ganze Reihe individueller Lesarten, die Aspekte der phraseologischen Bedeutung und der wörtlichen Lesart integrieren können (vgl. Häcki-Buhofer 1999: 63).

Die übertragene Bedeutung der Phraseme hängt auch mit der Motivierung bzw. Demotivierung zusammen. Es geht um die obligatorische Aufhebung der wörtlichen Bedeutung der Konstituenten im Idiom. Die wörtliche Bedeutung



kann jedoch wieder belebt werden, um verschiedene stilistische Effekte zu erzeugen. Dieser Prozess wird als Remotivierung bezeichnet und pragmatisch sowie textsortenspezifisch (auf Beispielen aus der Belletristik, Journalistik, Werbung) gedeutet (vgl. Gréciano 1991: 91f.). In den Filmrezensionen wird diese Möglichkeit in verschiedenen kontextuellen Situationen genützt (vgl. Kap. 5.6.).

### 5.5.2. Zu Metapher-Auffassungen

„Die Metapher stellt sowohl als sprachliches als auch geistiges Phänomen eine der interessantesten und faszinierendsten Erscheinungen menschlicher Kreativität dar.“ (Skirl/Schwarz-Friesel 2007: 1).

Die Metapher ist tief in unserer Denkweise verankert, wie bereits in der Antike nachgewiesen wurde:

„Zum Beispiel sind Begriffe wie *Form* und *Materie*, die so allgemein und abstrakt scheinen, Anleihen, die Aristoteles bereits aus dem Neolithikum datierenden Künsten entnommen hat: der Töpferkunst und der Bildhauerei.“ (Lévy 1990, zit. in Kursbuch Medienkultur 1999: 525).

Zahllose Metaphern in den abstrakten natur- sowie geistes- und sozialwissenschaftlichen Disziplinen verdanken ihre Herkunft der Fachsprache des Handwerks, die im kollektiven Bewusstsein Fuß gefasst hat. Selbst das in der modernen Linguistik ins Zentrum gerückte Wort „Text“ erinnert an die Technik des Webens, Flechtens, ist also eine Metapher. So ist ein Text immer ein Hypertext, ein Netz von Assoziationen, (vgl. ebd.: 528).

Die Ausgangsbasis für Metaphern ist der nicht-wörtliche Sprachgebrauch. Ein sprachlicher Ausdruck entspricht also seiner im Sprachsystem festgelegten Bedeutung nicht, wie z.B. im Titel der Filmrezension:

(5.23.) „*Mode ist Krieg*“

[Vorspann]: Hans-Christoph Blumenberg über Robert Altmans *Laufsteg- und Medien-Satire* „*Prêt-à-porter*“. (Der Spiegel 13/1995, 220–222)

Das Lexem *Krieg* hat eine bestimmte Bedeutung, die normalerweise nichts mit *Mode* zu tun hat. Warum Hans-Christoph Blumenberg Ähnlichkeits- oder Analogiebeziehungen zwischen der *Mode* und dem *Krieg* herstellt, wird in der essayistisch geprägten Rezension des Films *Prêt-à-porter* des amerikanischen Rebell-Regisseurs Robert Altman geklärt, indem auf breitere gesellschaftliche Zusammenhänge (die reale Welt der *Mode*) hingewiesen wird.<sup>72</sup> Das Bildfeld *MODE IST*

<sup>72</sup> Es gab einen juristischen Krieg um diesen Film herum: Karl Lagerfeld erwirkte einen Gericht-

KRIEG weist in der Textstruktur der Filmrezension ein hohes Maß an struktureller Komplexität auf, so dass man von Konstellationsmetaphern sprechen kann.<sup>73</sup>

Seit der antiken Rhetorik gilt die Metapher als der „häufigste und zudem der bei weitem schönste“ Tropus<sup>74</sup>, was sich vor allem auf die poetische Redeweise bezog. In der traditionellen Stilistik wurde die Metapher zunächst allgemein als Bedeutungsübertragung auf Grund der Ähnlichkeit definiert: Übertragung von einer „eigentlichen“ Bedeutung in einen neuen Bereich, der mit dem ursprünglichen in keiner realen Beziehung steht (vgl. Burger 1998: 81). Im Unterschied zu der Metonymie, die eine Ersatzrelation in der semantischen Nähe (von der „eigentlichen“ Bedeutung zu einem Aspekt, der in realer Beziehung zum Ausgangspunkt steht), stellt die Metapher einen Ersatztropus auf Grund der Analogie dar. Das gemeinsame Merkmal beider gegeneinander ausgetauschter Begriffe wird als *tertium comparationis* bezeichnet, wie in dem Beispielsatz „Dieser Mensch ist ein *Schilfrohr*“ („schwach“). Bei Metaphern kann es einerseits darum gehen, bestimmte Redehalte durch Bildlichkeit „aufzuwerten“, also Expressivität und damit besondere Aufmerksamkeit und Aufnahmebereitschaft seitens des Adressaten zu bewirken. Andererseits fordern die Metaphern zu einer aktiven Teilnahme am Verständigungsvorgang heraus, dienen zur Erweiterung des Wortschatzes, wenn Übertragung nicht aus Gründen der Anschaulichkeit und Expressivität, sondern in Ermangelung entsprechender *verba propria* (lexikalisierte Metaphern: z.B. *Konzertflügel*) vorgenommen wird, sowie zur Deckung des ständig steigenden Bezeichnungsbedarfs, z.B. in Fachsprachen (*PC-Maus*) (vgl. Dietz 1999: 47ff.). Die kognitive Linguistik<sup>75</sup> hat die Metapher in ein ganz anderes Licht gestellt:

---

sprozess, weil er die Bezeichnung „Dieb“, die im Film einem Modedesigner bestimmt war, auf sich bezogen hat und sich dadurch beleidigt fühlte.

73 Vgl. in Skirl/Schwarz-Friesel (2007: 38) mit dem Hinweis auf die Klassifikation der Alltagsmetaphern von Christa Baldauf (1997: 83f.).

74 So wird die Metapher bereits in M. Fabius Quintilianus *Institutio Oratoria* verstanden (Ausbildung des Redners. Zwölf Bücher. Hrsg. und übers. Von Helmut Rahn, 2 Bde, Darmstadt 1975) (zit. in: Dietz 1999: 42). Seit der griechischen Rhetorik (Aristoteles: *Poetik*) galt die Metapher als Oberbegriff für Übertragungen allgemein. Der Begriff Metapher kommt aus dem Altgriechischen (*metaphorá* bedeutet Übertragung), und Aristoteles definiert sie als „Übertragung eines fremden Namens“ (vgl. Skirl/Schwarz-Friesel 2007: 4).

75 Die kognitive Linguistik geht davon aus, dass das Denken und die Welterfahrung in einer engen Beziehung zueinander stehen. In der kognitiven Linguistik wird die Sprache als „Subsystem der Kognition“ betrachtet, als ein Kenntnis- und Regelsystem, das in unserem Gedächtnis mental und in unserem Gehirn neuronal gespeichert ist, was jedoch den Einfluss sozial-pragmatischer Faktoren keineswegs ausschließt. Die Kognitionswissenschaft betont, dass das Individuum über seine Sinne Informationen über die Außenwelt erhält, diese mit früheren Sinnesindrücken vergleicht, sie verarbeitet und abspeichert. Die Fähigkeit des menschlichen Gehirns, die Informationen zu ordnen, Kategorien und Klassen zu bilden, bildet den Untersuchungsgegenstand dieser grenzüberschreitenden Disziplin (Neuro- und Psycholinguistik, Computerlinguistik, kognitive Linguistik). (vgl. Schwarz 1992: 49; Schwarz-Friesel 2007: 19).

„In der kognitiven Linguistik lässt die Metapher ihre Vergangenheit als bloßes Schmuckstück endgültig hinter sich. Sie ist nicht länger ein Stilmittel, um einen Sachverhalt bildhaft zu veranschaulichen, sondern sie ist Teil des *Wissens* über diesen Sachverhalt sowie Teil seiner perspektivischen *Bewertung*. Gleichzeitig ist sie auf sprachlicher Ebene bei der Kommunikation neuer Gedanken bzw. neuer semantischer Gehalte unersetzlich. Sie schlägt eine Brücke zwischen dem Bekannten und dem Unbekannten, dem Konkreten und dem Abstrakten. Und sie schlägt eine Brücke zwischen Sprache und Kognition.“ (Drewer 2003: 10).

Das Verständnis der Metapher als poetisches Ausdrucksmittel („Redeschmuck“ der antiken Rhetorik) sowie als Figur des Ersatzes der Stilistik ist also seit der Entfaltung der Diskussion um die Metapher als semantisches Phänomen unter dem Einfluss der kognitiven Linguistik nicht mehr aufrecht zu erhalten. Die kognitive Metaphernforschung hat den breiten Anteil von Metaphern an der Alltagskommunikation inzwischen ebenso nachgewiesen wie die Tatsache, dass Metaphern dort im tatsächlichen Sprachverwendungsprozess keineswegs erst sekundär einen zuvor von „eigentlichen“ Sachverhaltsbezeichnungen bereits belegten Platz einnehmen. Metaphern werden in der Alltagskommunikation ganz offensichtlich spontan und unmittelbar als Sachverhaltsbezeichnungen gewählt oder geprägt, so dass in der Metapher der Reflex eines besonderen kognitiven, nicht nur sprachlichen Zugangs zu den bezeichnenden Sachverhalten vermutet wird. Metaphern stellen also etwas dar, was zu unserem Grundwissen, zu unseren Grunderfahrungen als Menschen gehört. Nach der kognitiven Metaphertheorie beruht die Metapher auch nicht auf der Ähnlichkeitsbeziehung zwischen dem Gemeinten und dem sprachlich tatsächlich Genannten, sondern es ist erst die Metapher, die diese Ähnlichkeit herstellt (vgl. Thim-Mabrey 2001: 262).

In der kognitiven Linguistik sind die Metaphern als *konzeptuelle* Metaphern aufzufassen, sie stellen ein wesentliches Element des kognitiven Systems dar. Sprachliche Ausdrücke sind immer bestimmten Begriffen („*concepts*“) zugeordnet, die dann zur Analyse von Handlungen, die metaphorisch konzeptualisiert werden, herangezogen werden (vgl. Liebert 1992: 33).

Die kognitive Linguistik versteht also die Metapher als Prinzip menschlicher Wahrnehmung und Wissensorganisation, als äußere Manifestation des inneren Vorgangs, als Instrument des Denkens in Modellen und Konzepten.<sup>76</sup> Konzepte

---

<sup>76</sup> Als grundlegend für die neue Metaphern-Konzeption gilt das Werk von G. Lakoff/M. Johnson: *Metaphors we live by*. Chicago/London 1980, wo die Metapher wie folgt definiert wird: „Metaphor is experiencing and understanding one thing in terms of another“ (S. 5) (Tschechische Übersetzung: *Metafora, kterými žijeme*. Brno 2002). In der Metaphernkonzeption von Lakoff/Johnson (1980) ist die Metapher ein strukturierter Erfahrungsbereich, eine Domäne (*domain*) analog zu einer anderen Domäne.

Das Wesen eines Metaphorisierungsprozesses besteht darin, dass es einen Ausgangs- oder Herkunftsbereich (*source domain*) und einen Zielbereich (*target domain*) gibt. So kann man bei dem metaphori-

sind „mentale Organisationseinheiten, in denen wir Wissen speichern.“ (Skirl/Schwarz-Friesel 2007: 7). Sie stellen die elementaren Einheiten dar, nach denen unser Wissen, sprachliches wie außersprachliches, geordnet ist.

„Mithilfe von Kategoriekonzepten werden Informationen nach Klassen mit bestimmten Eigenschaften eingeteilt. Diese Einteilung gestattet uns, die riesigen Informationsmengen, mit denen wir ständig zu tun haben, ökonomisch zu speichern und zu verarbeiten. Der grundlegende Prozess der Bildung von geistigen, intern gespeicherten Repräsentationen wird allgemein als **Konzeptualisierung** bezeichnet.“ (ebd.: 7f.).

Die Konzepte sind im Zusammenhang mit der Kategorisierung unseres Wissens zu sehen und beruhen auf kognitiven Modellen.<sup>77</sup> Die kognitiven Konzepte sind also primär über-sprachliche oder vor-sprachliche begriffliche Größen, die aber den sprachlichen (lexikalischen und phraseologischen) Realisierungen zu Grunde liegen. Sie stehen in Verbindung mit anderen Konzepten. Man kann sich nun die Frage stellen, auf welche Konzepte bei metaphorischem Sprachgebrauch referiert wird und welche spezifischen Kombinationen zustande kommen (vgl. ebd.: 8). Prinzipiell lassen sich alle Konzepte in der authentischen Sprachverwendung miteinander kombinieren.

Die kognitive Metaphertheorie übersetzt die Vorstellung von der Übertragung einer Vorstellung (eines Bildspenders) auf eine andere (Bildempfänger) durch den Begriff der Projektion einer übersprachlichen oder vorsprachlichen Vorstellung auf eine andere. Projiziert werden typischerweise konkrete, sinnlich erfahrbare Vorstellungen auf abstrakte oder schlechter beobachtbare Tatbestände (z.B. *geistige Schwäche*, *geistige Stärke*), die dadurch strukturiert werden. Die projizierten Vorgänge werden als kognitive Modelle oder Konzepte bezeichnet und realisieren und verfestigen sich sprachlich in Einzel-Metaphern oder in metaphorischen Verbindungen (vgl. Häcki-Buhofer 1999: 65f.).<sup>78</sup>

So kann man von verschiedenen konzeptuellen Metaphern sprechen. Das metaphorische Konzept ZEIT IST GELD, das zugleich als Sprichwort funktioniert, umfasst verschiedene Kollokationen, die sich auch auf das Geld beziehen, bzw. mit dem Lexem Geld kollokiert werden können: *Zeit verschwenden*, *sparen*, *verlieren*, *vergeuden*, *Zeitmangel*, *Zeitverlust*, *kostbare Zeit* u.a. (vgl. Liebert 1992: 14).

---

schen Kompositum *Geldquelle* von dem Herkunftsbereich, von dem her projiziert wird, d.h. WASSER, auf den Zielbereich (auf den hin projiziert wird) GELD sprechen (vgl. Burger 1998: 84f.).

77 Die so entstehenden strukturierten Wissensbereiche werden als Schemata, Scripts, Frames, Szenario bezeichnet (vgl. Roos 2001: 123).

78 Den kognitiven Konzepten liegen neuro- und psycholinguistische Erkenntnisse zugrunde: „Die rechte Hemisphäre kann Stimuli nur dann einordnen, wenn eine visuelle Syntax vorhanden ist, die ihr erlaubt, sich an räumlichen Beziehungen zu orientieren. Die linke Hemisphäre hingegen kann Stimuli dann einordnen, wenn sie leicht in verbal bezeichnbare Merkmale zerlegt werden können.“ (Häcki-Buhofer 1999: 67).

Skirl/Schwarz-Friesel (2007: 6) machen darauf aufmerksam, dass sich der Metaphernbegriff auf die non-verbale (konzeptuelle, rein geistige und nicht sprachlich repräsentative) Ebene anhand von Beispielen wie Film (!), Musik, Malerei, Fotografie, Architektur, Religion usw. ausdehnen kann. Sie verweisen auch auf die psychologisch und psychotherapeutisch angelegte Metapherntheorie, die Mythen, Märchen, Parabeln und verschiedene Geschichten heranzieht. Sie schließen sich dieser Auffassung nicht an, in den Filmrezensionen spielen jedoch Mythen, Sagen, Märchen oder verschiedene Geschichten eine sehr wichtige Rolle (vgl. Kap. 4.4.4.; 5.7.).

Beträchtlich ist die Rolle der Metapher bei der Semantisierung eines Textausdrucks und bei der Herstellung der Textkohärenz, wobei: „Metaphernkomplexe [entstehen] entweder durch Fortsetzung eines Bildes, das in seine Einzelheiten entfaltet wird, oder durch lockere Verknüpfung eines Bildes mit weiteren.“ (Thim-Mabrey 2001: 264). Demzufolge kann zwischen einer Metapher-Entfaltung und einer Metapher-Verknüpfung unterschieden werden. Des Weiteren können die Metaphern usuell oder individuell geprägt sein, der Emittent kann sie in beiden Gestaltungsweisen anwenden und es hängt vom Rezipienten ab, ob er die Metapher kennt bzw. entschlüsseln kann.

Filmbilder beschreibende und Filminhalte deutende Metaphern werden in Filmrezensionen im Einklang mit bestimmten Absichten des Textproduzenten verwendet und stehen in engem Zusammenhang mit anderen Metaphern innerhalb der Textsorte und andern Texten über den jeweiligen Film oder Filme im Allgemeinen, deshalb kann man auch für über- und intertextuell zusammengehörige Metaphern den Begriff „Metaphernfeld“ benutzen, da die einzelnen Ausdrücke, ähnlich wie im Wortfeld, einen denotativen Kern gemeinsam haben, den sie in unterschiedlicher Weise spezifizieren oder anreichern (vgl. Thim-Mabrey 2001: 282).

Von den stilistischen Funktionen der Metapher werden besonders Anschaulichkeit für die Beschreibung von Nichtanschaulich-Abstraktem, Komplexität (gleichsam auf einen Blick zu erfassen), Expressivität, Eigenschaften des Beschriebenen nahe zu bringen, Sprachökonomie, Erweiterung und Umorganisationen unserer Ontologie (Modalität des Denkens) hervorgehoben (vgl. ebd.: 283f., nach Störel 1997).<sup>79</sup>

Für Filmrezensionen spielen Metaphern eine große Rolle. Die Filmkritiker scheinen eine Vorliebe für gewisse Metaphern und metaphorische Idiome zu haben („*Usualität vieler Metaphern*“), diese aber wirken auch nicht besonders „origi-

---

79 Mit stilistischen Funktionen der Metaphern in der Pressesprache beschäftigte sich ausführlich Harald Reger (1980), der dynamisierende, konkretisierende, personifizierende und sensorische Metaphern unterscheidet. (zit. in Malá 2009a: 62f.). Diese Einteilung und Charakterisierung der Metaphern erweist sich als praktikabel vor allem aus didaktischen Gründen. Vgl. auch die Klassifikation der Metaphern nach Wortarten und syntaktischer Realisierung in Skirl/Schwarz-Friesel 2007: 20ff.

nell“, im Text sorgen sie jedoch für die Kohärenz. Es gibt bevorzugte Bildspender- sowie Bildempfängerbereiche für die Filmrezensionen (vgl. Kap. 5.6.: Beispiele von Metaphern aus Filmrezensionen).

### 5.5.3. Phraseologie und Idiomatik

Idiome bilden das Zentrum der Phraseologie und funktionieren auf gleiche oder ähnliche Weise wie die Metaphern (die meisten Idiome beruhen auf metaphorischen oder metonymischen Übertragungen) bei der sprachstilistischen Realisierung der Texte. Sie verfügen über textbildende Potenz im Allgemeinen, ihre stilistischen Eigenschaften werden zur Erhöhung und Steigerung der Emotionalität und der expressiven Wirkung des Textes genutzt. Die festen idiomatischen Wortgruppen eignen sich oft besser als freie Lexemverbindungen zur Verständigung über Dinge des Alltagslebens oder zur Charakterisierung der politischen und gesellschaftlichen Phänomene in der Journalistik, weil sie treffender und aussagekräftiger sind.

Der Terminus Phraseologismus gilt als Oberbegriff für alle festen Wortgruppen, die eine syntaktische Einheit darstellen. Zu den wichtigsten Merkmalen der Phraseologismen gehören die Polylexikalität (Mehrgliedrigkeit), (relative) Festigkeit (Stabilität), Lexikalisierung und Reproduzierbarkeit. Das Kriterium der Idiomatizität unterscheidet eine wichtige und umfangreiche Gruppe der Idiome von anderen festen Wortgruppen (Kollokationen, Funktionsverbgefüge, nicht übertragene kommunikative Formeln oder sog. Gemeinplätze). Das Wesen der Idiomatizität besteht darin, dass die Bedeutung der ganzen Wortverbindung nicht unmittelbar aus der Bedeutung der einzelnen Glieder erschließbar ist, wie im Beispielsatz: *Emma zeigte Karl die kalte Schulter*. Die idiomatische Wendung *jmdm. die kalte Schulter zeigen* („kalt, gleichgültig gegenüber jmdm. auftreten, jmdn. ablehnen“) interpretiert man nicht wörtlich, weil es keinen Sinn ergäbe. Man muss die Bedeutung der ganzen Wendung kennen, wobei die metaphorische oder metonymische Übertragung oft eine grundlegende Rolle spielt.<sup>80</sup>

Die Phraseologismen (Phraseme, Phraseolexeme) als feste Wortgruppen lassen sich in mehrere Gruppen einteilen:

1) Idiome: voll- und teildiomatische Wendungen: *jmdn. an der Nase herumführen, etw. auf die lange Bank schieben, in die Binsen gehen, der blinde Passagier, ein schwerer Junge*.

Zu diesem Bereich gehören auch Vergleiche: *wie ein begossener Pudel dastehen*, und Paarformeln: *klipp und klar, in Hülle und Fülle*, die sich oft durch Alliteration (Stabreim) oder Endreim auszeichnen.

---

80 Vgl. H. Burger (1998–2013), W. Fleischer (1997).

Idiome spielen eine große Rolle im Text auf Grund ihrer konnotativen Markierungen: viele sind umgangssprachlich, salopp, derb, seltener gehoben. Wegen ihrer Bildkräftigkeit (es handelt sich um sprachliche Bilder: Metapher, Metonymie, Synekdoche oder Periphrasen: Euphemismus, Hyperbel u.a.), Anschaulichkeit und Originalität werden sie nicht nur in der Alltagskommunikation, sondern auch in den Massenmedien und in der künstlerischen Literatur verwendet, oft als Mittel des Humors, der Satire oder der Ironie, womit sie zur Emotionalität und Expressivität beitragen. Die Expressivitätssteigerung kann noch durch verschiedene Variationen und Modifikationen der phraseologischen Struktur erreicht werden.

„Es gilt als eine Binsenweisheit der Phraseologieforschung, dass idiomatische Wortgruppen zur Verständigung über Dinge des Alltagslebens oft weit besser geeignet sind als entsprechende freie Lexemverbindungen, weil sie als treffender, griffiger und aussagekräftiger empfunden werden, also eine besondere expressive Wirkung besitzen.“ (Dietz 1999: 2).

2) Sprichwörter und verwandte Erscheinungen wie geflügelte Worte, Zitate, Sentenzen, Aphorismen gehören zur Phraseologie im weiteren Sinne, sie werden auch Parömien genannt, mit denen sich die Parömiologie beschäftigt: *Da liegt der Hund begraben, Viele Köche verderben den Brei. Die Würfel sind gefallen* (Gaius Julius Caesar: *Alea iacta est/sunt*).

Die Parömien können auf prägnante, oft bildliche Weise verallgemeinerte Lebenserfahrungen und Weisheiten zum Ausdruck bringen. Als Mikrotex te dienen sie zur Argumentation in der Publizistik, im politischen Diskurs, auch im öffentlichen und privaten Alltag.

3) Kollokationen (Nominationsstereotype): *breites Spektrum, der Ernst der Sache, verheerende Folgen* u.v.a., werden oft in der Publizistik sowie im Alltag (*den Tisch decken, Zähne putzen*) verwendet und weisen einen geringeren oder keinen Grad der Idiomatizität auf, gehören jedoch zur Phraseologie auf Grund ihrer Festigkeit. Die Kollokationen als „Produkt der lexikalischen Fügungspotenz“, als „generische Bezeichnung für Zwei-Wort-Verbindungen“ (vgl. Kratochvílová 2008: 61) werden in der Lexikologie/Phraseologie unterschiedlich erklärt und definiert.<sup>81</sup>

4) Funktionsverbgefüge (verbonominale Konstruktionen, die als einfache phraseologische Wendungen betrachtet werden), z.B. *Antwort geben, etw. unter Beweis stellen, in Kraft treten, Hilfe leisten, Abschied nehmen*, sind durch ein Verb mit abgeblaster Bedeutung und durch ein Substantiv gebildet, das die Bedeutung trägt. Sie kommen oft im offiziellen Verkehr und in der Fachkommunikation, aber auch in der Presse und Publizistik vor.

---

81 Vgl. dazu Iva Kratochvílová 2004 und 2006.

5) Zu pragmatischen Phraseologismen gehören kommunikative Formeln wie Gruß-, Wunsch- und Höflichkeitsformeln, Anrede- und Schlussformeln: *Guten Abend! Viel Erfolg! Frohe Weihnachten! Meine Damen und Herren! Mit freundlichen Grüßen.* In diesem Bereich kann man auch expressiveren Formeln in Form von verschiedenartigen Ausrufen begegnen, die Empörung, Überraschung, Wut, Verfluchung zum Ausdruck bringen: *Da hört doch die Gemütlichkeit auf! Ach du grüne Neune! Verdammt noch mal!*

Die Phraseologie- und Stilforscher und -forscherinnen<sup>82</sup> befassen sich in erster Linie mit der Charakterisierung des phraseologischen Materials vom stilistischen Standpunkt aus. Im Vordergrund des stilistischen Interesses an der Phraseologie stehen diejenigen Klassen von Phraseologismen, die das Merkmal der Idiomaticität aufweisen, d.h. übertragen sind und bildlich wirken: vor allem Idiome, in geringerem Maße Vergleiche, Paarformeln, Sprichwörter oder geflügelte Worte. Diese phraseologischen Einheiten weisen auch verschiedene Konnotationen auf, die zur Affektivität, Emotionalität und Expressivität des Textes beitragen können. B. Sandig (1989: 387) spricht in diesem Sinne (in Anlehnung an P. Kühn 1985) über einen semantischen Mehrwert, den die Phraseme besitzen und wodurch sie zur Intensivierung der Aussage beitragen. Es besteht ein stilistischer Unterschied, wenn man ein Idiom verwendet, z.B. *jmdm. auf die Finger schauen* statt „jmdn. kontrollieren“. Die Verwendung des Idioms wirkt im Unterschied zum stilistisch „nüchternen“ Ausdruck auffälliger, anschaulicher, mit erhöhtem emotionalem Engagement. Neben der Auffälligkeit realisieren die Idiome noch weitere stilistische Funktionen: Sie wirken eindringlicher, stellen den Sachverhalt überzeugender dar, machen den Rezipienten auf Verschiedenes aufmerksam, besonders durch die Abwandlungen der Formen (Variationen und Modifikationen), sie bilden die Grundlage für verschiedene Wort- und Sprachspiele und stellen wichtige Mittel für Humor, Spott, Satire oder Ironie dar. Auf Grund ihrer semantischen Eigenschaften sind Idiome sehr geeignet für die stilistische Verwendung, für den Ausdruck stilistischer Selbstdarstellung sowie für den Ausdruck emotional bewertender Einstellungen (vgl. Fleischer 1982: 221).

Die stilistische Charakterisierung der Phraseologismen, die meistens in der Beschreibung stilistischer Leistungen einzelner Gruppen/Klassen von Phrasemen anhand von verschiedenen Textsorten aus verschiedenen Kommunikationsbereichen (Massenmedien, Werbung, Belletristik) besteht, stellt jedoch nur eine mögliche Richtung der Phraseostilistik dar. Die Phraseologismen treten auch als

---

<sup>82</sup> Mit den stilistischen Funktionen der Phraseologismen beschäftigten sich vor allem W. Fleischer (1982, 1993, 1997), B. Sandig (1989), H. Burger und Koll. (1982) und H. Burger (1973, 1998, 2007 u.a.). Den textbildenden Funktionen von Phraseologismen widmeten sich u.a. G. Gréciano (1987) oder D. Dobrovolskij (1987). Auf die Verwendung von Phraseologismen in verschiedenen Textsorten der Presse und Publizistik konzentrierten sich die Arbeiten von W. Koller (1987), H. Burger (1987), H. Reger (1980) oder H.-H. Lüger (1999).



Stilelemente und rhetorische Figuren auf, was bereits in der Funktionalstilistik (Fleischer et al. 1975) zum Ausdruck kommt und auch später in weiter führenden Untersuchungen bearbeitet wurde.<sup>83</sup> Die Idiome als sprachliche Bilder (Tropen, Stilfiguren) gehören zu den wichtigsten Stilmitteln einer Sprache.

#### 5.5.4. Metaphorische Idiome in der kognitiven Linguistik

Die Metaphern (bzw. auch die Metonymien) sind nicht nur an einzelne Lexeme gebunden, sondern auch an syntaktisch und semantisch (relativ) feste Wortgruppen, die auch im Wörterbuch gespeichert sind und deren Bedeutung sich nicht regulär aus den einzelnen Komponenten ergibt und die als Idiome bezeichnet werden. Die Metaphern spielen sogar eine zentrale Rolle bei der Beschreibung von Idiomen und Idiomatik, denn ein großer Teil der Idiome beruht eben auf der Metaphorik. Zu erwähnen ist auch das Zusammenwirken von sprachlichem und außersprachlichem Wissen, das beim Idiomgebrauch von Bedeutung ist.

In den metaphorischen Konzepten können also neben einfachen metaphorischen Lexemen und frei gebildeten metaphorischen Ausdrücken auch Idiome vorkommen. Umgekehrt lassen sich alle metaphorischen Idiome auf konzeptuelle Metaphern zurückführen. Es gilt jedoch das Prinzip, dass nicht alle Metaphern idiomatisch sind und nicht alle Idiome als metaphorische Übertragungen aufzufassen sind. Ein metaphorisches Konzept kann mit mehreren konzeptuellen Metaphern verbunden werden, die jeweils wiederum als Basis für lexikalische Metaphern und damit metaphorische Idiome dienen, z.B. LIEBE IST JAGD/KAMPF/KRIEG/EROBERUNG: *jmdn. angeln, jmdn. an Land ziehen, auf Eroberung ausgehen, jmdn. auf der Kimm haben*, LIEBE hängt mit ESSEN zusammen: *jmdn. mit den Augen auffressen, jmdn. vor Liebe auffressen können* u.ä.

Andererseits kann eine konzeptuelle Metapher die Grundlage für verschiedene lexikalische Metaphern bilden, zu denen auch Idiome gehören können. Daraus ergibt sich ein lexikalisches Ordnungsprinzip, das man als semantisches Feld bezeichnen kann (vgl. Roos 2001: 189). Die semantischen Felder sind kompliziert und lassen sich noch weiter differenzieren, wie z.B. das phraseosemantische Feld ÄRGER: Innerhalb dieses semantischen Feldes gibt es Idiome, die entweder auf den Emotionsträger (*jmdn. platzt der Kragen, jmdn. ist eine Laus über die Leber gelaufen, jmd. ist rot/bleich vor Wut/Zorn*), oder auf den Auslöser fokussieren (*jmdn. auf die Palme bringen, jmdn. in Harnisch bringen*), bzw. auf eine Situation bezogen sind (*es herrscht dicke Luft*) (vgl. Bergerová 2008: 92f.).

<sup>83</sup> Vgl. z.B. H.-U. Dietz (1999): *Rhetorik in der Phraseologie. Zur Bedeutung rhetorischer Stilelemente im idiomatischen Wortschatz des Deutschen*. Tübingen.

Von der kognitiven Linguistik kommt auch der Hinweis darauf, dass konzeptuelle Metaphern auf den elementaren Erfahrungen und dem allgemeinen Weltwissen beruhen. Wenn man von den Grunderfahrungen des Menschen ausgeht (der Mensch als Maß aller Dinge), kann man sich nicht wundern, dass der Herkunftsbereich der metaphorischen Idiome (source domain) oft die Körperteile und Organe bilden, die jedoch unterschiedliche Zielbereiche (target domain) erschließen: So kann z.B. *die Hand* Freiheit: (*freie Hand haben*), Macht (*jmdm. in die Hände fallen*), Autorität (*in guten/festen Händen sein*) symbolisieren, oder sie repräsentiert die grundlegende Auseinandersetzung mit der Welt: Grüßen (*jmdm. die Hand geben*), Geben oder Schenken (*eine offene Hand geben*), Arbeiten (*etw. in die Hand nehmen*) oder auch gewalttätige Handlungen (*die Hand gegen jmdn. erheben*) (vgl. Roos 2001: 193).

Eine Möglichkeit, an den konzeptuellen Hintergrund metaphorischer Idiome systematisch heranzugehen, bietet die Dreiteilung konzeptueller Metaphern von Lakoff/Johnson (1980), die zwischen den Hauptkategorien

- *orientational metaphors* – Orientierungsmetaphern
- *ontological metaphors* – ontologische Metaphern
- *structural metaphors* – strukturelle Metaphern

unterscheiden (vgl. Roos 2001: 190; Drewer 2003: 6f.). Diese Unterteilung orientiert sich an menschlichen Urfahrungen und unserem alltäglichen Weltwissen.

Die Orientierungsmetaphern beruhen auf den Urfahrungen im Raum und stehen mit dem aufrechten Gang des Menschen in Verbindung: *Stehen* ist für einen Menschen besser als *fallen*, *unten liegen*. GOOD IS UP/BAD IS DOWN, was sich durch metaphorische Idiome wie *jmdn. in den Himmel heben*, *im siebten Himmel sein/schweben* oder ganz schlicht *mit erhobenem Haupt* belegen lässt. Die Idiome *aus allen Wolken fallen*, *bei jmdm. unten durch sein*, *den Bach hinuntergehen* drücken das Gegenteil aus: schlechte Lage, Enttäuschung usw.

Der oben angeführten Metaphorik bedient sich der Filmrezensent Urs Jenny in der Rezension *Citizen Hughes* zum Film *Aviator* (Der Spiegel 3/2005, 126) (s. Anhang XV), die über die widerspruchsvolle Persönlichkeit von Howard Hughes handelt, in der er einerseits von der *Euphorie des Fliegers*, *der sich nur allein hoch oben im Cockpit glücklich und frei fühlt* spricht. Andererseits wird in der Rezension sein Fall mit Hilfe einer expressiven Metapher verbalisiert:

(5.24.) *Es* (das Drehbuch – J.M.) *beschränkt sich auf jene zwei Jahrzehnte (...), in denen der Sonnyboy mit der reptilienschnellen Intelligenz sich als Aufsteiger in einer Aura von Unbesiegbarekeit sein Imperium schuf, und es gibt doch den anfangs harmlosen Symptomen der Schwerhörigkeit und der Paranoia genug Schärfe, um das spätere Abtrudeln des Überfliegers in die einsame Hölle des Wahns zu signalisieren.*

Die ontologischen Metaphern erlauben es, abstrakte Konzepte mit Hilfe konkreter Konzepte zu verstehen. So ist etwa das Idiomfeld, dem die konzeptuelle

Metapher ANGER IS HEAT zugrunde liegt, ziemlich verbreitet und in vielen Sprachen zu belegen: *vor Wut kochen, unter Dampf stehen, der Hitzkopf* usw. Ähnlich lassen sich Beispiele für die konzeptuelle Metapher REASON IS LIGHT in der Idiomatik vieler Sprachen finden: *jmdm. geht ein Licht auf, jmdn. hinter's Licht führen, ein/kein großes Licht sein*.

Strukturelle Metaphern ermöglichen, verschiedene Aspekte desselben Szenarios und dadurch Konzepte elaboriert darzustellen z.B. LIFE IS A VOYAGE/BOATVOYAGE: *in demselben Boot sein, to be in the same boat, být na stejné lodi* (vgl. Roos 2001: 197f.).

Die metaphorischen Idiome spielen eine wichtige Rolle bei der metapherischen Konzeptualisierung verschiedener Wirklichkeitsbereiche.<sup>84</sup> Die Somatismen, die menschliche Körperteile oder Organe enthalten, spiegeln vor allem Gemütszustände oder körperliche Zustände wider, z.B. unter dem Konzept SEHNSUCHT/VERLANGEN/GIER werden Idiome wie *jmdm. den Mund wässrig machen* (umg.), *den Hals nicht voll kriegen/voll genug kriegen (können)* (umg.), *jmdm. läuft das Wasser im Mund zusammen* (umg.) angeführt.<sup>85</sup>

Die Grenzen der kognitiv orientierten Betrachtungsweise im Bereich der Idiomatik, auf die H. Burger (1998: 91) aufmerksam macht, bestehen vor allem darin, dass es verschiedene Kultur- und Sprachbereiche gibt, in denen die Idiome verschiedene Beziehungen repräsentieren. Es handelt sich um metaphorische Idiome kulturspezifischer Natur, in denen die Gewohnheiten, Sitten und Gebräuche einer Nation oder eines Kulturkreises aufzuspüren sind, z.B. *jmdn. in den April schicken*. Mit dieser Problematik beschäftigt sich der kontrastive interlinguale Vergleich: Die Idiome können unterschiedlich interpretiert werden, z.B. das englische *to give sb. the red carpet treatment* („jmdm. einen feierlichen Empfang bereiten“) könnte im Tschechischen desinterpretiert werden: *pozvat si někoho na kobereček* („jmdm. ausschimpfen, streng zurechtweisen“) („falsche Freunde“). Mit der Globalisierung ist jedoch „*der rote Teppich*“ zum international üblichen Symbol geworden und in den Filmtexten kommt es häufig zum Vorschein als eines der meist benutzten Idiome in Berichterstattungen von Filmfestivals. Weitere Beispiele für die typische Metaphorik in Filmrezensionen sind: *die Leinwand erobern* (Konzept KRIEG/KAMPF) oder *x Millionen Dollar einspielen* (Konzept SPIEL).

84 Die Problematik der Konzeptualisierung metaphorischer Idiome mit Körperteilen erarbeitet in seinen Studien D. Dobrovolskij: *Kognitive Aspekte der Idiom-Semantik. Studien zum Thesaurus deutscher Idiome*. Tübingen 1995; ders.: *Idiome im mentalen Lexikon. Ziele und Methoden der kognitiven Phraseologieforschung*. Trier 1997.

85 So werden die Idiome in R. Hessky/E. Ettinger (1997) betrachtet und gruppiert.

### 5.5.5. Metonymie (in der Idiomatik)

Eine weitere, sehr oft benutzte Form des nicht-wörtlichen Sprachgebrauchs stellt die Metonymie (griech. *metonymía* – Namensvertauschung) dar, deren linguistische Erforschung gewissermaßen im Schatten der Metaphernuntersuchungen steht:

„In den Arbeiten zur kognitiven Semantik in den letzten Jahren galt dem Bereich der metaphorischen Prozesse ein vielleicht zu großes Interesse. Dies mag sich sowohl aus der langen Tradition der Metaphernforschung als auch aus der vielversprechenden neuen kognitiv-linguistischen Sichtweise eines alten Phänomens erklären. Das Wesen der Metapher liegt darin, dass Elemente aus zwei verschiedenen Domänen imaginativ in Beziehung gesetzt werden. Bei der Metonymie, die einen nicht minder produktiven imaginativen Prozess darstellt, steht ein Element für ein anderes Element aus derselben Domäne. Die metonymische Übertragung ist im Allgemeinen weniger auffällig als die metaphorische Übertragung (vgl. Radden 1997: 82).

Der metonymische Gebrauch besteht in der Ersetzung (z.B. *ich lese Thomas Mann*) und trägt somit zur Sprachökonomie bei. In der kognitiven Linguistik, die sich an Konzepten orientiert, bedeutet das, dass

„der Zusammenhang zwischen dem Konzept, das der jeweilige Ausdruck bei wörtlichem Gebrauch bezeichnet, und dem Konzept, auf das der Ausdruck bei metonymischen Gebrauch referiert, ein konkreter Sachbezug ist: Die Konzepte verbindet nicht, wie bei der Metapher, eine Ähnlichkeit oder Analogie, sondern sie stehen in einer realen Beziehung, einer engen konzeptuellen Relation.“ (Skirl/Schwarz-Friesel 2007: 15).

Die Idiome treten folglich in System und Text nicht nur als Metaphern auf, sondern auch als Metonyme oder ihre Subart Synekdoche (Teil für das Ganze oder das Ganze für den Teil: oft Idiome mit Körperteilen). Die Metapher diene zunächst als eine Art Oberbegriff für beide stilistischen Phänomene, aber bei näherer Betrachtung aus der kognitiv-linguistischen Perspektive ergaben sich Unterschiede zwischen der Metapher und der Metonymie. Als Beispiel einer Metonymie wird bei Skirl/Schwarz-Friesel (2007: 45) das Idiom *jmdn. an die Wand stellen* „jmdn. [standrechtlich] erschießen“ angeführt. Hier geht es nicht um die Übertragung aus einem Ursprungsbereich in einen Zielbereich auf Grund der Ähnlichkeit, sondern darum, dass die standrechtliche Erschießung vor einer Wand/Mauer vorgenommen wurde (An-die-Wand-Stellen ist, euphemistisch ausgedrückt, Erschießung).

Bei der Metonymie wird ebenso ein Konzept verwendet, um damit ein anderes auszudrücken. Der Unterschied liegt darin, dass source domain und target domain miteinander in Beziehung stehen. Es handelt sich um Inferenz, d.h.

um einen Prozess, bei dem wir von einem Teil auf das damit verbundene Ganze schließen, es genügt ein Teil der Gestalt, um die Gesamtgestalt abzurufen, wobei wir die fehlende Information aus unserem Wissen ergänzen. Der Sprachbenutzer hat ein umfassendes komplexes Konzept in seinem Gedächtnis abgespeichert, das abgerufen wird, indem man eine Stelle dieses Konzepts anspricht. In diesem Sinne kann man die Metonymie als einen Sonderfall der Metapher auffassen, wenn man davon ausgeht, dass auch in der Metonymie eine Übertragung (mapping) stattfindet, die sich von dem entsprechenden Vorgang bei der Metapher lediglich dadurch unterscheidet, dass sich das mapping innerhalb derselben domain vollzieht. Die Metonymie stellt eine konzeptuelle Extension innerhalb der Grenzen einer Domäne dar, z.B. Metonymie für Dummheit: *jmd. hat Stroh/Sägemehl im Kopf* (vgl. Feyaerts 1999: 140). Also auch hier steht immer etwas anderes für etwas anderes, z.B. ein Behälter für den Inhalt: *seinen Kopf durchsetzen* (Kopf für „Willen“, wobei eine container-Metapher zugrunde liegt), das Instrument für die ausgeführte Handlung: *jmdm. die Tür zeigen* („jmdn. hinauswerfen“), *jmdm. dreht sich der Magen um* (Körperreaktion: „jmd. ist angewidert, ekelt sich“), *jmdm. die Daumen drücken* (Mimik, Gestik: „jmdm. Glück wünschen“), *die Zähne zusammenbeißen* (Körpersprache: „etw. Unangenehmes aushalten müssen“), die Ursache für Wirkung: *Gas geben* („schneller fahren“), der Ort für die Institution: *Weißes Haus* für die US-Regierung, ein charakteristischer Teil für das Ganze (Synekdoche, die am häufigsten vorkommt): *die Nase hoch tragen* („eingebildet sein“) (vgl. Roos 2001: 199ff.).

Viele metonymische Idiome beruhen so wie Metaphern auf Körpererfahrungen. Ein großer Teil der Körpermetaphern entpuppt sich bei näherer Betrachtung als Metonymie. Dies hängt damit zusammen, dass durch sekundäre Übertragung Metonyme metaphorisch verwendet werden. Dies ist besonders bei der pars-pro-toto-Relation der Fall: *die Köpfe zusammenstecken* („tuscheln“). Es gilt aber nicht nur für die Körperreaktionen oder Gesten oder die ontologischen Metaphern, die den *Kopf* und das *Herz* als Behälter für Verstand und Gefühl auffassen und bei denen dann metonymisch der Behälter für den Inhalt steht. Auch von den Idiomen mit *Hand* und ihren Teilen sind viele metonymischer Natur, z.B. *etw. in die Finger bekommen*.

Ebenso sind viele Idiome von unserem kulturspezifischen Weltwissen geprägt. Kulturbedingt ist das Idiom *grünes Licht geben* („Erlaubnis bekommen mit etw. zu beginnen“). Das Grün der Ampel als Verkehrszeichen symbolisiert die freie Fahrt. Zu diesem metonymischen Prozess tritt aber in einer sekundären Übertragung noch ein metaphorischer hinzu: In seiner metaphorischen Bedeutung bezeichnet das Idiom die Erlaubnis, mit einer Tätigkeit fortzufahren bzw. eine beabsichtigte Tätigkeit zu beginnen (vgl. ebd.: 204f.).

Der Metonymie und Synekdoche kann man oft in publizistischen Texten begegnen, sowohl als einfachen lexematischen Fügungen als auch als Idiomen.

In den idiomatischen Metonymien spielen die Körperteile und Organe eine wichtige Rolle, daraus ergeben sich erhebliche Schwierigkeiten zu unterscheiden, ob es sich um eine Metapher, Metonymie oder Synekdoche handelt. Der *Kopf* in der Wendung *seinen Kopf durchsetzen* symbolisiert den Verstand, die Vernunft, das Denken, kann aber auch als *pars pro toto* für einen Menschen stehen und seine Handlung repräsentieren, zugleich funktioniert hier der Kopf als Behälter (container-Metapher) für den Willen. Auch in dem Idiom *die Ohren hängen lassen* („niedergeschlagen sein“) kann das Ganze als eine Metapher aus dem Tierbereich interpretiert werden, weil der Hund sich so verhält, wenn er traurig ist. Gleichzeitig stehen hängende Ohren als Körperteile symbolisch für einen niedergeschlagenen Menschen (Metonymie und/oder Synekdoche). Es hängt von dem Blickwinkel ab, wie man das ganze Bild interpretiert und bezeichnet.

In den Filmrezensionen kann man zahlreichen Metaphern und Metonymen begegnen, zwischen denen die Grenzen schwer zu ziehen sind, wie im folgenden Beispiel aus der Filmrezension *Unpretty Woman* (SPIEGEL ONLINE 30. April 2009, von Daniel Haas):

(5.25.) *Vielleicht hat sich eine vorausseilende Glückserwartung derart massiv vor die tatsächliche Kinoerfahrung geschoben, dass **auf der Netzhaut** nur noch das **ankam**, was man schon lange mal sehen wollte: eine intelligente, romantische Komödie mit Thrill und kulturkritischem Biss.*

(*Netzhaut* als Metonymie – Teil des Augens, *auf der Netzhaut ankommen* metaphorisch für *sehen*).

In Bezug auf die genaue Unterscheidung von metaphorischen und metonymischen Idiomen gibt es noch viele „weiße Flecken auf der Landkarte der Phraseologie“, wie Dietz (1999: 329) konstatiert. Es bedürfte einer genaueren Analyse der Bedeutungsstruktur, um so ein klares Bild von den semantischen Merkmalen zu erhalten, auf denen die hohe Expressivität dieser Wendungen beruht.

#### 5.5.6. Weitere rhetorisch-stilistische Figuren (in der Idiomatik): Synästhesie, Litotes, Hyperbel, Euphemismus, Ironie

Nicht nur Metaphern und Metonymien sowie metaphorische und metonymische Idiome, sondern auch eine breite Palette anderer semantischer und syntaktischer Stilkonfigurationen (im Sinne der traditionellen Stilistik) kommen in Filmrezensionen zahlreich zur Geltung in verschiedenen pragmatischen, textstrukturierenden und stilistischen (Teil)Funktionen.

Filme, das sind bewegliche Bilder und Töne. Wenn die Filmrezensenten darauf Bezug nehmen, bietet sich am deutlichsten die Synästhesie als eine Subart der

Metapher an. In der Filmrezension *Blaugrau ist alle Utopie* (der Film „Code 64“, ein kühles Zukunftsmelodram des Briten Michael Winterbottom, *Der Spiegel* 9/2005, 157, von Wolfgang Höbel) kommt die Beschreibung einer Farbensymbolik, die in dem rezensierten Film verwendet wurde, in folgenden Kontrasten zum Ausdruck:

(5.26.) ... eine Elegie in dezent abgetönten Farben zu sanft blubbernden Elektrotönen solange die Helden in durch die Zone der Reichen geistern, schweift die Kamera über glänzende Oberflächen aus Gletscherblau, Neonweiß und Anthrazit; in der Sphäre der Armen dominieren Erdtöne aus Wüstensandgelb, Lehm Braun und Ziegelrot.

Bei der Stilfigur Litotes handelt es sich um die „positiv bewertete Aussage durch die Verneinung ihres Gegenteils“ (Dietz 1999: 206), z.B. *Der Wein ist nicht schlecht*. Im phraseologischen Bereich kann man zu Litotes z.B. das Idiom *nicht von schlechten Eltern sein* („von einer beträchtlichen/guten Qualität sein“) rechnen. Die Litotes macht sich geltend bei der Beurteilung von Qualitäten und menschlichen Eigenschaften, die man zu relativieren sucht. In Filmrezensionen gehört Litotes zu den eher abgenutzten, einfachen Stilfiguren, die keine besondere Originalität aufweisen:

(5.27.) Im Übrigen gilt auch hier, dass Filme, die der so genannten Wirklichkeit und ihren Alternativen gegenüber eine gewisse Belieblichkeitshaltung einnehmen, nie ganz dem Fazit entkommen: *real, surreal, unreal, auch egal. Schließlich ist es nicht uncool, das ganze Universum als bloße Simulation zu betrachten.* (*Trau, schau, wem.* *Der Spiegel* 5/2002, 156–157)

Die Hyperbel, deren Wesen in der intensiven Steigerung des Ausdrucks und in der Übertreibung besteht, kann verschiedene Ausprägungen haben: *Ich habe es dir schon tausendmal gesagt*. Es geht um eine kommunikativ-pragmatische Formel, die mehr als wirklich konstatiert, weitere Beispiele: *schneller als der Blitz* (ein unglaublicher Vergleich), *die Schulden erdrücken mich* (Metapher). Es liegt in der Natur des Menschen zu Übertreibungen zu neigen und die Sachverhalte kleiner oder größer darzustellen, was mit der emotionalen Entladung zusammenhängt. In den hyperbolischen metaphorischen und metonymischen Idiomen (*sich die Beine in den Bauch stehen, sich die Kehle aus dem Hals schreien, sich die Augen ausweinen, jmdm. ein Loch/Löcher in den Bauch fragen/reden*) hat man mit intensiven, manchmal drastischen sprachlichen Bildern zu tun, die oft die Verstümmelung des menschlichen Körpers zum Ausdruck bringen (vgl. Dietz 1999: 221ff.). Auch in Filmkritiken greift man gern zu solchen Übertreibungen, die ironisch wirken und humorvolle Effekte hervorrufen, z.B.:

(5.28.) ... wird von einem Berufskiller erwartet, dass er beidhändig gleichzeitig schießen, aber auch stahlhart wie ein Karatemeister mit Schwarzem Gürtel zuschlagen kann.

(*Mit dem Dolch im Gewande*. Der Spiegel 23/2003, 144, von Urs Jenny)

Beim Euphemismus geht es um ein durch Tabu verbotenes Wort, um der Höflichkeit willen, um die Gefühle des Gegenübers nicht zu verletzen, anstößige Begriffe zu umgehen usw. Die Tabus betreffen den Bereich der Krankheiten, des Sterbens und des Todes, der Körperlichkeit und Sexualität. Sie entspringen entweder der Furcht (Krankheit, Tod), der Feinfühligkeit (Schamgefühl) oder der Anständigkeit (Sexualität, Alkoholismus) (vgl. Dietz 1999: 103ff.). Als Euphemismen in der Phraseologie treten vor allem zahlreiche Idiome auf, die sich auf TOD/STERBEN beziehen. Diese Tatsachen werden gehoben durch SCHLAF/RUHE verhüllt, oft sind sie mit religiösen Vorstellungen und Symbolen verbunden: *ewige Ruhe finden, die Augen für immer schließen, vom Herrn abberufen werden, das Zeitliche segnen*. Die Euphemismen in Bezug auf Sexualität zeichnen sich durch semantische Vagheit aus, z.B. das Metonymische *mit jmdm. ins Bett gehen* oder *vom anderen Bahnsteig/Ufer sein* (Homosexualität). Sie gehören meist der umgangssprachlich-saloppen Stilsschicht an, z.B.:

(5.29.) *Die Geschichte, die der Koreaner Kim Ki-Duk, 44, in seinem zehnten Film zu erzählen hat, beginnt mit zwei zärtlich verschworenen Schulmädchen: Die eine, kontaktscheu, verabredet telefonisch die Termine in Stundenhotels, die andere, neugierig-willig, ist den Männern zu Diensten, bis sie sich eines Tages in Panik vor einer Razzia aus einem Hotelfenster in den Tod stürzt. (Sühne auf dem Babystrich. Der Spiegel 50/2004, 158) (s. Anhang XVIII)*

Der gehobene Euphemismus *den Männern zu Diensten sein* gehört zum semantischen Feld der Prostitution in der oben angeführten Filmrezension vor allem in den den Inhalt erzählenden Passagen:

(5.30.) *Ihr Idol war die heilige Hure Vasumitra, die, einer indischen Legende zufolge, jeden ihrer Freier zum Buddhismus bekehrte. Die verzweifelte Überlebende nimmt die Pflicht auf sich, der Reihe nach mit den Kunden ihrer toten Freundin zu schlafen und ihnen, in Umkehrung des üblichen Geschäftsganges, den damals bezahlten „Liebeslohn“ nun zurückzuerstatten: ein paradoxes Exertitium der Sühne...(ebd.)*

Einer derben Umschreibung für Prostitution/Sex begegnet man in der Rezension des Films mit dem Thema Prostitution *Goldener Westen* ([Vorspann]: *Millionengeschäft Menschenhandel: Der Schwede Lukas Moodysson macht aus einem kleinen Einzelfall ein großen, bewegendes Gleichnis*. Der Spiegel 49/2003, 171, von Urs Jenny):

(5.31.) *Lilja, die kleine Russin in einer nördlichen Küstenstadt, die tapfer behauptet, schon 16 zu sein, haust frierend allein in einer abbruchreifen Plattenbausiedlung ohne Elektrizität. Ihren*



*Vater kennt sie nicht, ihre Mutter ist mit einem Liebhaber auf und davon, und ihre Tante empfiehlt ihr, „die Beine breit zu machen“.*

Zu den kompliziertesten Konfigurationen gehört die Ironie. Es handelt sich um eine pragmatische Kategorie. Die Intention des Sprechers unterscheidet sich von dem, was er wirklich sagt, und der Hörer versteht das Gegenteil von dem, was ausgesprochen wird.<sup>86</sup>

Als „klassische“ Beispiele der konventionalisierten Ironie, wo auch die Intonation und Partikeln eine wichtige Rolle spielen, da der Emittent daran interessiert ist, dass der Rezipient die Diskrepanz zwischen dem Gesagten und dem eigentlich Gemeinten begreift, sind anzuführen: *Das hast du ja besonders schön übersetzt!* oder *Du bist mir aber ein Held!* Das eigentlich Gemeinte ergibt sich aus der konkreten kommunikativen Situation (dem Kontext). Festen Wendungen, die in sich die Ironie verbergen, kann man in alltäglichen, publizistischen sowie belletristischen Texten ziemlich oft begegnen, z.B. dem komparativen Idiom *etw. passt wie die Faust aufs Auge* im Sinne „etw. passt überhaupt nicht“.

Die Filmrezensenten bedienen sich sehr oft der Ironie. Sie verwenden Ironie, um sich lustig zu machen oder eine kritische Stellung zu verschiedenen Themen und Motiven in Filmen einzunehmen. Die Ironie kann durch die syntaktische Figur des Oxymorons signalisiert werden. Das Ironische resultiert oft aus der Kontrastierung zweier Sachverhalte, deren Gegenüberstellung lächerlich wirkt. Die Ironie besteht auch in der Anführung von Absurditäten, Gemeinplätzen oder in verschiedenen Anspielungen wie im Einsatz eines „Märchen-Stils“ im folgenden Beispiel:

(5.32.) *Und wenn die Stepford-Frauen nicht gestorben sind, dann putzen sie noch heute? Zum Filmende hin werden nach und nach all die wunderschönen bösen Wahrheiten der Geschichte – Männer sind Schweine, Frauen sind auch nicht besser, das würzt das Zusammenleben – kassiert und in Harmonie ertränkt. (In Harmonie ertränkt, Der Spiegel 28/2004, 120)*

Eine ironische Distanz bringt *Der Spiegel* auch der „Titanic“-Legende in der amerikanischen Verfilmung von James Cameron (1998) gegenüber zum Ausdruck:

(5.33.) *Von Hongkong bis Hanau, von Rio bis Rheine treibt es die Menschen zu Camerons Totenmesse – Weltschmerz pur im Weltdorf des medialen Zeitalters. (Selig auf dem Wrack der Träume, Der Spiegel 13/1998, S. 226–239, von Susanne Weingarten und Nikolaus von Festenberg)*

---

<sup>86</sup> Mit der Ironie beschäftigt sich ausführlich H.-U. Dietz (1999: 84ff.). Er führt die Auffassungen von Aristoteles und Quintilian bis zu den neueren pragmatischen Theorien von Lausberg und Weinrich (*Linguistik der Lüge* 1966) an.

(5.34.) *Wenn der schöne Jack im eisigen Wasser seinen Geist aufgibt, verabschiedet sich ein Trainer des weiblichen Egos.* (ebd., S. 233)

Im Beispiel (5.34.) kommt die Ironie durch die Gegenüberstellung eines gehobenen, veralteten Idioms (*seinen Geist aufgeben* für „sterben“) und einer modernen Metapher aus dem Bereich der Psychotherapie (*Trainer des weiblichen Egos*) zustande.

Kontraste liegen auch der Ironie im Artikel über den US-amerikanischen Film *Independance Day* zugrunde (*Kosmisches Armageddon*, *Der Spiegel* 28/1996, S. 108–109, ohne Autorangabe):

(5.35.) *Die Nazis sind tot, die Kommunisten abgetreten – jetzt müssen Außerirdische die Amerikaner das Gruseln lernen.* [Vorspann]

(5.36.) *Nur einige Westküsten-Bewohner, denen ewiger Sonnenschein und zeitgeistige New-Age-Mythen das Hirn vernebelt haben, trauen offenbar noch immer der Güte von Fremdlingen.* (ebd.)

Die Ironie kann auch durch die zeugmatische Kombination (Zusammenjochung von zwei unterschiedlichen Bildern) hervorgerufen werden, wie im folgenden Beispiel:

(5.37.) *Sie (die Schauspieler – J.M.) bekamen ... von Tag zu Tag weniger zu essen, nachts hörten sie merkwürdige Geräusche, oder es wurde plötzlich **an ihren Schlafsäcken – und ihren Nerven – gezerrt.** (*Der Ritt der heißen Hexe*. *Der Spiegel* 33/1999, 191)*

Die Ironie kommt oft in dem/den Abschlussegment(en) als Pointe einer eher negativen Bewertung des Filmes vor, z.B.:

(5.38.) *Erlösung? Die Frau, eine runzlig geschminkte Kate Winslet, lernt im Gefängnis doch tatsächlich lesen und schreiben – **herzlichen Glückwunsch!** Die Resozialisierung einer Massenmörderin gilt mit dieser Kulturleistung als abgeschlossen. Offenbar will „Der Vorleser“ dem Publikum tatsächlich weismachen, man müsse den Satz „Arbeit macht frei“ über dem Lagertor von Auschwitz entziffern können, um das Ausmaß von NS-Verbrechen zu erkennen. (**Strafe muss sein.** *Der Spiegel* 9/2009, 145)*

Die Ironie wird hier durch die Einschübe von nicht kompatiblen sprachlichen Phänomenen – eine Glückwunschformel neben einem „furchtbaren“ Zitat – realisiert.

Ähnlich erfolgt es in der Filmrezension *Heiliger Strohsack*. („*Betty und ihre Schwestern*“. *Spielfilm von Gillian Armstrong. USA 1994*. *Der Spiegel* 20/1995, 230,

von Urs Jenny), wo Idiom und Interjektionen des Weinens im Dienste der Ironie verwendet werden:

(5.39.) *Drehbuchautorin, Produzentin, Regisseurin sowie sieben Hauptdarstellerinnen mit Susan Sarandon an der Spitze, die als Mutter eine wahrhaft übermenschliche Backofenwärme ausstrahlt... Natürlich spielt Winona Ryder so innig, daß **kein Auge trocken bleibt**, ... Sie ist die Unauffälligste, die Stillste und still Kränkelnde, bis sie, **schluchz, schluchz**, von Gott zu sich gerufen wird.*

Ironie begegnet man oft in Filmrezensionen, die die Filme nicht besonders ernst nehmen (weil sie in Medien wie *Der Spiegel* nicht ernst zu nehmen sind): Piratenfilme oder sog. Sandalenfilme (Hollywood-Großproduktionen mit Themen aus der Antike), z.B.:

(5.40.) *Die Piratenbraut in „Fluch der Karibik“ spielt Johnny Depp. Das heißt: Eigentlich gibt er den Freibeuterkapitän Jack Sparow, doch die Make-up-Künstler haben ihm **mehr Lidschatten aufgespachtelt als Liz Taylor in „Cleopatra“**. Wie ein bekiffter Fred Astaire tänzelt Depp von Szene zu Szene und gurgelt – ... – seine Dialogsätze irgendwo im Rachen durch, bevor er sie als Buchstabensuppe ausspricht. (**Käpt'n Spatz auf großer Fahrt**. Der Spiegel 35/2003, 147, von Martin Wolf)*

Das Ironische wird im obigen Beispiel durch die intertextuellen Bezüge zu berühmten Hollywood-Darstellern (Liz Taylor, Fred Astaire) realisiert, über die der Filmrezensent auf die nach seiner Meinung lächerliche schauspielerische Leistung von Johny Depp aufmerksam macht.

### 5.5.7. Syntaktische Stilfiguren (mit Metaphern und Idiomen)

Die syntaktischen Stilfiguren sind an Satzstrukturen gebunden und finden ihre Entfaltung im einfachen Satz, in der Satzverbindung, im Satzgefüge oder in der Abfolge mehrerer Sätze. Die Gliederung der Stilfiguren kann unterschiedlich sein, die Stilforscher lehnen sich bei der Systematisierung vor allem an die antike Rhetorik an. Zu unterscheiden sind die Figuren der Hinzufügung, Auslassung und Umstellung.<sup>87</sup>

Zu den Figuren der Hinzufügung gehören in erster Linie die Figuren der Wiederholung, von denen sich vor allem das Hendiadyoin als Synonymenhäufung in der Idiomatik widerspiegelt, besonders in den Paarformeln: *jmdn. hegen und*

---

87 Diese Einteilung wurde von Fleischer/Michel 1975 übernommen. Vgl. auch Fleischer/Michel/Starke: *Stilistik der deutschen Gegenwartssprache* 1993: 247ff.

*pflegen, Feuer und Flamme sein.* Als besonders wichtig erweisen sich die Wortspiele: Paronomasie (Anominatio) und Figura etymologica. Das Wortspiel wird als Sammelbegriff für verschiedenartige Möglichkeiten, die die sprachlichen Variationen, Polysemie und Homonymie ausnutzen, um humoristische, satirische oder komische Effekte zu erzielen. Bei der Paronomasie handelt es sich um Wiederholungsfiguren, die aus gleich- oder ähnlich anlautenden Wörtern bestehen, während bei der Figura etymologica Wörter verschiedener Wortart mit gleicher etymologischer Basis nebeneinander stehen (vgl. Fleischer/Michel/Starke 1993: 268):

(5.41.) *Nichts hat Jordan falsch gemacht. Trotzdem geht „Michael Collins“ als Kinodrama einen allzu gleichförmigen Gang, und den Durchbrüchen ins Phantastische ... läßt die Historie keinen Raum.* („**Der Sieger geht leer aus**“, Der Spiegel 14/1997, S. 197, Autor nicht angeführt)

Wortspielen begegnet man oft in der Pointe der Filmrezensionen, z.B.:

(5.42.) *Was als grelle Farce begann, mündet in einem Appell ans Wahre und Gute. Diesen Drehbuch-Dreh muss sich irgendein männlicher Roboter ausgedacht haben. (In Harmonie ertränkt, Der Spiegel 28/2004, 120).*

In Filmrezensionen gehören Paarformeln, Alliterationen und verschiedene Sprachspiele innerhalb der Idiomatik zu bevorzugten Stilmitteln zur Steigerung der Expressivität. Als Beispiel seien zahlreiche Alliterationen in der Filmrezension mit der Überschrift **Butler im Blick**. ([Vorspann]: *Roberts Altmanns „Gosford Park“ ist großes Gesellschaftspanorama des England der dreißiger Jahre.* Der Spiegel 24/2002, 216) genannt. Zu weiteren Alliterationen in diesem relativ kurzen Text gehören: **Regeln und Rituale einer Welt, in der selbst die Dienstboten nicht alle an ein und demselben Tisch essen** oder **Kamera ... schwenkt vom Gesinde zum Geschmeide**. Der Frage, ob die Alliteration zum Individualstil des Filmkritikers Lars-Olav Beier oder zum Spiegel-Stil bzw. zum journalistischen Stil überhaupt gehört, müsste man gründlicher nachgehen.

Idiome kommen als Figuren der Entgegensetzung vor, z.B. als Oxymoron, d.h. die widersprechende oder widersinnige Verbindung von zwei Lexemen, die dazu dient, die Widersprüchlichkeit unserer Welt zu veranschaulichen. Das Oxymoron findet seine Ausprägung in nominalen Phrasen wie *ein offenes Geheimnis, ein weißer Rabe, beredtes Schweigen* u.a. Eine kompliziertere Struktur der Entgegensetzung findet man in der *Antithese*. Sie „beruht auf der Kontrastwirkung der Bedeutungen zweier lexikalischer oder grammatischer Größen. Sie besteht also immer aus zwei Teilen“ (Riesel/Schendels 1975: 252). Antithetisch aufgebaut sind die Paarformeln, in denen die Antonyme auftauchen: *Himmel und Hölle, auf Leben und Tod, auf Gedeih und Verderb, mit Leib und Seele, weder Fisch noch Fleisch* u.a.

Oxymoron und Antithese, die durch ihre Expressivität und Originalität die Aufmerksamkeit der Rezipienten fesseln, sind besonders wirksam in der Überschrift, aber auch im Text bringen sie treffende Aussagen zum Ausdruck, die die Textkohärenz gewähren:

(5.43.) *In Harmonie ertränkt. Emanzipation als Farce: Hollywood macht aus dem Thriller „Die Frauen von Stepford“ eine Komödie.* (Der Spiegel 28/2004, 120)

Mit dem „Ertrinken“ verbindet man negative Konnotationen, „Harmonie“ dagegen evoziert Positives und Angenehmes: Durch diesen Kontrast macht der Filmrezensent auf die Widersprüchlichkeit der Verfilmung eines ursprünglichen Horrors von Ira Levin (Autor von *Rosemary's Baby*) aufmerksam.

(5.44.) *Trieb zur Moral. „Spider-Man 2“ von Sam Raimi ist die aufwendigste Produktion dieses Kinossommers – und eine der besten.* (Der Spiegel 28/2004, 120, von Lars-Olav Beier)

„Moral“ steht ebenfalls im Kontrast zu „Trieb“. Im Text (2. Absatz) wird auf den Titel Bezug genommen und das Wesen der moralischen Taten von Spiderman erklärt:

(5.45.) *Regisseur Sam Raimi, ..., lässt den von Toby Maguire gespielten Titelhelden schwer leiden: Weil es ihn triebhaft danach verlangt, das Böse zu bekämpfen, bleibt ihm die amouröse Erfüllung versagt.* (ebd.)

In der Filmrezension zum Film „Eissturm“ *Kalt wie der Tod* (Der Spiegel 51/1997, 214, von Susanne Weingarten) (s. Anhang XVI) spricht man über *kaputte heile Familien*, was ebenfalls ein originelles Oxymoron darstellt.

Bei der Antithese handelt es sich um eine komplizierte Gedanken- sowie Sprachkonfiguration. Der Kontrastierung liegen verschiedene sprachliche Mittel zugrunde, wie im folgenden Textbeleg, der aus keiner Filmrezension stammt, sich jedoch interkulturell auf einige Filmdarsteller bezieht:

(5.46.) *Mit **Ché** ist passiert, was mit allen Kultfiguren passiert: Sie werden ausgehöhlt, damit sie wieder aufgefüllt werden können mit Träumen, Sehnsüchten und Gelüsten derer, die sie bewundern. ... Nur wer früh stirbt, wird unsterblich, nur wer geht, bevor er häßlich wird und feige und bequem, taugt zur Kultfigur. Darum ist **James Dean** lebendiger als **Marlon Brando**, **Marilyn Monroe** gegenwärtiger als **Brigitte Bardot** und **Ché Guevara** mächtiger als **Fidel Castro**.* („Der linke Pop-Star“, Der Spiegel 38/1996, S. 125, von Cordt Schnibben)

In dem oben angeführten Textbeispiel kommt eine wichtige Stilfigur der Häufung/Aufzählung vor, die sog. Dreierfigur.

Die Dreierfigur, die manchmal auch als Zeugma (Kombination von zwei zusammenhängenden mit einem unpassenden Sachverhalt) vorkommt, wird oft in Filmrezensionen ausgenützt:

(5.47.) *Es gießt in Strömen, als die Countness of Trentham an einem düsteren Novembertag des Jahres 1932 zum Landsitz Gosford Park aufbricht, wo sie bei Verwandten ein Wochenende mit illustren Gästen, gutem Essen und angeregten Gesprächen verbringen will. (Butler im Blick, Der Spiegel 24/2002, 216)*

(5.48.) *Sühne auf dem Babystrich. „Samaria“, der neue Kraftakt des Koreaners Kim Ki-Duk, schildert Sex, Gewalt und Erlösungsphantasien. (Der Spiegel 50/2004, 158)*

Die syntaktischen Stilfiguren werden miteinander kombiniert, z.B. Aufzählung und Antithese, was besonders zu Bewertungen nicht nur in Film-, sondern auch in Buchrezensionen beiträgt:

(5.49.) *Doch es (das Buch-Bestseller „Hannas Töchter“ von Marianne Frederiksson – J.M.) trifft eine Zeitstimmung. Es wird von einer Generation von Frauen gelesen, die zweifelt, ob die Emanzipationsbewegung der siebziger Jahre etwas gebracht hat außer einer vierfachen Belastung: Frauen sollen Geld verdienen, Geliebte, Mutter und Hausfrau sein. Sie beichten nicht beim Pfarrer, sondern beim Psychotherapeuten; sie werden nicht geschlagen, sondern von verunsicherten Männern mit Psychoterror gedemütigt. („Reise in das Innere der Frau“, Der Spiegel 27/1997, S. 192, von Marianne Wellershoff)*

Die Figuren der Auslassung sind dadurch gekennzeichnet, dass in ihrer Struktur etwas weggelassen, eingespart wird, da es entweder überflüssig ist oder auch aus anderen Gründen (Aufregung, Emotionalität). Im phraseologischen Bereich sind die Ellipse und die Aposiopese (der Satzabbruch) zu erwähnen. Die erstere kommt vor allem aus sprachökonomischen Gründen zustande und ist in pragmatischen Gruß- oder Kommunikationsformeln zu finden: *Guten Abend! Frohes Weihnachtsfest! Viel Erfolg!* oder auch in den Phraseoschablonen wie *Hand aufs Herz! Schwamm drüber!* und sogar in einigen Sprichwörtern: *Ende gut, alles gut!* Der Aposiopese liegen andere Ursachen zugrunde: Man ist aufgeregt und beendet seine Aussage nicht. Die Aposiopese kann auch als Euphemismus aufgefasst werden, man möchte einem groben Ausdruck ausweichen: *Leck mich doch...! Ich muss mal...!*

Das Zeugma, wo Metaphorik und Idiomatik zur Geltung kommen, ist auch als eine Figur der Auslassung aufzufassen, in der auf ein polysemes Lexem, meist das Prädikatsverb, zwei (oder mehr) Ergänzungen bezogen werden (das „klassische“ Beispiel von Erwin Strittmatter: *Sie lesen hier Kartoffeln und keine Zeitung*). Das Zeugma kann aber auch darin bestehen, dass einem Satz eine unerwartete und oft auch widersprechende Erweiterung in Gestalt eines Idioms angeschlossen werden

kann: *Die Begriffe kommen und gehen. Das Verständnis bleibt. Auf der Strecke.* (vgl. Fleischer/Michel/Starke1993: 280f.).

Wenn ein Zeugma dem Filmrezensenten gelingt, ruft es meistens besondere Effekte hervor: Humor, Komik, Satire, es kann auch als Mittel der Ironie funktionieren, wie im Beleg (5.37.): *es wird ... an ihren Schlafsäcken – und ihren Nerven – gezerrt. (Der Ritt der heißen Hexe. Der Spiegel 33/1999, 191).* Zum einem wird das Verb *zerren* mit einem konkreten Gegenstand (Schlafsäcke) kombiniert, zum anderen metaphorisch verwendet – *an den Nerven zerren*. Als weitere Beispiele für zeugmatische Aufzählungen sind anzuführen:

(5.50.) *Man sollte nicht unbedingt vermuten, dass Regisseure von Superhelden-Filmen Morddrohungen bekommen. Worum soll es schon gehen? Ein paar Stunden spannender Zoff, spektakuläre Effekte, reichlich Popcorn dazu – wer wird sich darüber aufregen? (Über dem Gesetz., Der Spiegel 10/2009, 149, von Andreas Borcholte)*

(5.51.) *Die Kids klauen aus Daffhe, rauchen Hasch, trinken zuviel Bier und Wodka und befummeln einander, wann immer es geht. Die Erwachsenen klauen aus Frust, trinken zu viele Highballs und gehen fremd – manchmal liegt Vater Hood (Kevin Kline) mit seiner Geliebten, der Nachbarin Janey Carver (Sigourney Weaver), im selben Gästebett wie kurz danach seine althkluge Tochter (Christina Ricci) mit ihrem Verehrer Sandy: parallele Welten. (Kalt wie der Tod (Der Spiegel 51/1997, 214, von Susanne Weingarten)*

(5.52.) *Anders als Western oder Gangsterfilme ist das Piraten-Genre nie erwachsen geworden. Piratenfilme sind immer, mehr oder weniger, Kinderfilme; der verspielte Umgang mit Säbeln, Schiffen und Schwerkraft (Zeugma, Alliteration) (Käpt'n Spatz auf großer Fahrt. Der Spiegel 35/2003, 147, von Martin Wolf)*

## 5.6. Metaphorik/Metonymik und Phraseologie/Idiomatik in ausgewählten Filmrezensionen

### 5.6.1. Zu pragmatischen, textkonstituierenden und stilistischen Funktionen der Metaphorik/Metonymik und Idiomatik

In den Filmrezensionen spielen die Metaphorik/Metonymie, Phraseologie und Idiomatik eine außerordentlich große Rolle nicht nur bei der Expressivitätssteigerung, Veranschaulichung und Emotionalisierung, sondern auch als textstrukturierende Mittel in der Textprogression.

Um den metaphorischen Sprachgebrauch zu verstehen, muss man zunächst Metaphern zu verschiedenen Bedeutungsebenen in Beziehung setzen. Skirl/Schwarz-Friesel (2007: 49ff.) berufen sich auf die Ausdrucksbedeutung (Proposi-

tion, wörtliche Bedeutung des Satzes), die kontextunabhängig ist und das Referenzpotential festlegt, die Äußerungsbedeutung (aktuelle Bedeutung eines Satzes in einer konkreten kommunikativen Situation) und den kommunikativen Sinn, der über die Information der Äußerungsbedeutung hinausgeht und der sich auf die Illokution (kommunikative Handlung, Absicht) bezieht. Für das Verstehen von Metaphern ist nicht die Ausdrucksebene, sondern die Äußerungsebene entscheidend, weil dort die spezifische semantische Information vermittelt wird. Auf der Ebene des kommunikativen Sinns kommen die Wirkungsaspekte des metaphorischen Gebrauchs zum Tragen. Für das Verstehen von Metaphern sind sowohl die linguistische Semantik (Bedeutung einer Äußerung), als auch die Pragmatik (kommunikativer Sinn als Handlungswert einer Äußerung) wichtig. Die Äußerungsbedeutung stellt die Schnittstelle von Semantik und Pragmatik dar.

Die Metaphern sowie metaphorischen Idiome werden in Texten zunächst dadurch identifiziert, dass sie eine semantische Abweichung in der wörtlichen Lesart zum Ausdruck bringen. Die Verletzung der Selektionsbeschränkungen ist jedoch keine notwendige Voraussetzung für den metaphorischen Sprachgebrauch. Für die Identifikation des metaphorischen Sprachgebrauchs ist der kommunikative Kontext entscheidend.

Was das Verstehen von Metaphern betrifft, betonen Skirl/Schwarz-Friesel (ebd.: 58), dass die Verstehensstrategie der Rezipienten darin besteht, relevante Merkmale aus den Informationen auszuwählen, die mit dem Lexikoneintrag und dem angekoppelten Konzept gegeben sind, die in einem engen Verhältnis zueinander stehen und zusammen eine kognitive Domäne bilden:

„Jeder semantische Lexikoneintrag hat im Langzeitgedächtnis einen konzeptuellen Skopus, der sozusagen den enzyklopädischen Wissenskontext der jeweiligen Lexembedeutung darstellt. Dieses Weltwissen wird in kognitiven **Schemata (Frames, Skripts)** gespeichert.“ (ebd.)

Während die semantische Bedeutung stabil ist, kann das enzyklopädische Weltwissen/Kulturwissen von Sprachbenutzern erheblich variieren.

Metaphern erfüllen in Texten mehrere kommunikative Funktionen, wie es Skirl/Schwarz-Friesel (ebd.: 60f.) auf den Punkt bringen:

„Die Sprachproduzenten benutzen Metaphern, um durch sie bestimmte Wirkungen bei den Rezipienten hervorzurufen, etwa die der Erkenntnisförderung, die des wertenden Beurteilens und der emotionalen Reaktion oder die Wirkung des Überzeugens oder auch des Akzeptierens von impliziten Handlungsempfehlungen, um nur einige zu nennen.“

In Filmrezensionen dienen Metaphern vor allem als Mittel der Evaluation (Vermittlung von Werturteilen), der positiven oder negativen Bewertung, als stilisti-



sche Mittel der Persuasion (Überzeugen, Überreden, persuasive Strategien dort, wo logisch zwingende Argumente fehlen) und der Emotionalisierung:

„Über positive Evaluationen durch Metaphern drücken Sprachproduzenten angenehme Emotionen (Freude, Zuneigung) aus, durch negative Evaluation unangenehme Emotionen (Ekel, Wut).“ (ebd.: 63)

Beträchtlich ist die Rolle der Metapher nicht nur bei der Semantisierung eines Textausdrucks, sondern auch bei der Herstellung der Textkohärenz, wobei Metaphernkomplexe entweder durch Fortsetzung eines Bildes entstehen, das in seine Einzelheiten entfaltet wird, oder durch lockere Verknüpfung eines Bildes mit weiteren (vgl. Thim-Mabrey 2001: 264).

Oft wird die Metapher schon im Titel des Textes oder als Fotobeschriftung eingesetzt, was die Aufmerksamkeit des Rezipienten besonders anregt. Die metaphorische Kohärenzketten entstehen dadurch, dass die Metapher an verschiedenen Textstellen wieder aufgegriffen wird, manchmal in verschiedenartigen Variationen oder Modifikationen, was bei metaphorischen Idioms besonders oft zum Vorschein kommt.

Skirl/Schwarz-Friesel (2007: 68ff.) unterscheiden zwischen einer globalen und einer lokalen Kohärenz (vgl. Metapher-Entfaltung und Metapher-Verknüpfung bei Thim-Mabrey, 2001). Die lokale Kohärenz beschränkt sich auf den Zusammenhang zwischen benachbarten Sätzen in einem Textauschnitt (metaphorische Anaphern direkter oder indirekter Art). Die globale Kohärenz erfordert konzeptuelles Wissen bei Rezipienten, um metaphorischen Sprachgebrauch im Text zu verstehen (besonders bei kreativen und innovativen Metaphern) sowie spezifisches Wissen (Filmtheorie, -wissenschaft). Der Kontext, die Kontextualisierung d.h. die sprachliche Umgebung, kann wesentlich das Verstehen von Metaphern erleichtern.

Die Funktionen der Metaphern und anderer Stilfiguren, der Phraseme und Idiome, einschließlich ihrer Variationen und Modifikationen, lassen sich folgendermaßen zusammenfassen:

Unter dem pragmatischen Aspekt wird untersucht, für welche kommunikativen Handlungsziele diese sprachstilistischen Mittel eingesetzt werden, welchen Einfluss sie auf Denken, Handeln und Fühlen des Rezipienten (kognitiv, emotional) ausüben, ob sie provozierend, unterhaltend, Interesse weckend usw. wirken.

Von der textbildenden Perspektive her wird auf die inhaltlich-thematische wie auch formal-grammatische Gestaltung eines Textes fokussiert. In den Filmrezensionen wird die Herstellung grammatischer und thematisch-semantischer Zusammenhänge zwischen den Textpassagen und die Aufstellung der Kohärenzketten, die auf Metaphern, Idioms und anderen Stilfiguren beruhen, im ganzen Text hindurch untersucht.

Als textstilistische Phänomene beteiligen sich Metaphern, Idiome und andere Stilfiguren an der Gestaltung einer konkreten Filmrezension: Durch Abweichen

und Kontrastierung, Expressivität, Emotionalität (Konnotationen), fantasiereiches Unterhalten, individuelle und innovative Kreativität, Originalität (Individualstil, Einstellungen des Autors in Bewertungen und Beurteilungen) üben sie die entsprechende Wirkung auf den Rezipienten aus (vgl. Ptashnyk 2009: 176ff.).<sup>88</sup>

Bei der Betrachtung dieser drei Ebenen zeichnen sich wiederum starke Überschneidungen ab, besonders zwischen der textstilistischen und pragmatischen Ebene, da beide an der Wirkung des Textes orientiert sind.

### 5.6.2. Textstrukturierende Funktionen der Metaphorik und Idiomatik

Die inhaltlich-thematische Textstrukturierung hängt mit der Positionierung der Metaphern und Idiome im Text zusammen. Nach H. Burger (1987) werden Phraseme an bestimmten typischen Positionen des argumentativen Rahmens positioniert, am Textanfang, am Textabschluss oder zum Schluss eines Teilthemas oder Arguments. Metaphern, Metonymien und Idiome kommen häufig in der Überschrift vor, vgl. z.B. *Im Tintenfass der Liebe* (Der Spiegel 30/2009, 131). Diese Überschrift bezieht sich auf die Filmbiographie des walisischen Dichters Dylan Thomas: *Tintenfass* bringt metonymisch *Schreiben* zum Ausdruck.

Im Vorspann begegnet man diesen Stilkonfigurationen seltener, da hier vor allem Informationen (konkrete Namen, Titel, Realien) dargeboten werden (vgl. Kap. 4.3.).

Nach S. Ptashnyk (2009: 181ff.) leiten sich von der Positionierung verschiedene thematisch-inhaltliche Schwerpunkte ab: Einführung des Themas, Fortführung des Themas, Themenwechsel, Koordinierung der Argumentation, gedankliche Pointierung zum Abschluss eines Themas, Bildung des argumentativen Rahmens. Demzufolge können im Textkörper folgende Positionen ermittelt werden:

1. Einführung des Textthemas: Von der thematischen Einleitung hängt im hohen Maße ab, ob der Rezipient am Weiterlesen interessiert ist. Die thematische Einleitung erfolgt in der Überschrift, im Vorspann oder im Textanfang (erster Absatz). Hier bedienen sich die Textproduzenten diverser stilistischer Mittel, die den einleitenden Formulierungen eine hohe Ausdruckskraft verleihen.

Über die herausragende Rolle der Schlagzeile/Überschrift wurde bereits gesprochen: Es kommen häufig Zitate und Anspielungen oder Phraseme in modifizierten Formen vor, z.B. als Substitutionen: *Warten auf ...* (vgl. Beleg 4.10.). Die jeweilige Basiswendung wird durch die Modifikation an den konkreten Text angepasst und so umformuliert, dass dabei thematisch wichtige Schlüsselwörter genannt werden.

---

<sup>88</sup> In ihrer umfangreichen Studie konzentriert sich S. Ptashnyk (2009) auf phraseologische Modifikationen und hat die oben angeführten Aspekte detailliert untersucht.

Die expressive stilistische Wirkung besteht in der Hervorhebung oder in der Abweichung von dem Üblichen, wie z.B. in der Verwendung eines Sprichwortes:

(5.53.) *Trau, schau, wem*

[Vorspann] *Lässt sich über den Literaturbetrieb eine pfiffige Komödie drehen? Die kluge Französin Agnes Jaoui hat es hingekriegt: „Schau mich an!“* (Der Spiegel 47/2004, 210, von Urs Jenny)

Das Sprichwort mit der Bedeutung „Guck dir die Person genau an, bevor du ihr vertraust“ setzt der Filmrezensent in der Überschrift ein, weil es mit dem Thema und Inhalt des Films und sowie mit der Haltung und Charakterisierung der Heldin korrespondiert:

(5.54.) *„Schau mich an!“, eine auf die feine französische Art boshafte Gesellschaftskomödie, lässt ihren Beziehungsreigen mit scharfem Ohr für die Viertel- und Halbtöne der Hackordnung im Pariser Literaturbetrieb kreisen. Sylvia ist eher Zuschauerin auf diesem Karussell des Webens und Schmeichelns und Verführens und Verratens; sie vertritt gegen die Lügenwelt des Kulturbetriebs die Unschuld der Musik.* [3. Abs.]

Auch der Vorspann dient zur thematischen Einführung (und zugleich auch Ausführung) des Themas. Oft geht es um die Explikation der Phrase aus der Überschrift:

(5.55.) *Slapstick in der Warteschleife.*

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

Die Metapher/Metonymie *Warteschleife* hängt mit dem Flughafenbetrieb zusammen, was im Vorspann erklärt wird.

In der gleichen Filmrezensionen wird am Anfang des Textes, wo das Interesse des Rezipienten angeregt werden soll und deshalb oft mit Zitaten, Sprichwörtern, Sätzen eingestiegen wird, ein neues Thema eingeführt:

(5.56.) *Viktor Navorski kommt vom Land, und da lernt man schon als Kind, dass **Kleinvieh ganz besonders viel Mist macht.** So stromert er rund um die Uhr über den New Yorker Flughafen JFK, sammelt verlassene Kofferkulis ein, bringt sie zurück und steckt das Pfand, das er hierfür erhält, in die eigene Tasche. Schon wenige Wochen später läuft Viktor im Designeranzug durch die Gegend.* [1. Absatz]

Das Sprichwort mit der Bedeutung „auch kleines Geld ist bedeutend“ dient zur Charakterisierung des Helden: Der Regisseur Steven Spielberg *feiert vor allem den Einfallsreichtum und die Gewitztheit seiner Helden* (wie es der Filmkritiker im fünften Absatz zum Ausdruck bringt), die aus dem Nichts zum Erfolg gelangen.

2. Thematische Entfaltung: Im Textkörper tragen die Metaphern und Idiome zur thematischen Strukturierung, Bewertung bestimmter Sachverhalte, zur Verstärkung der Argumente, zur Hervorhebung bestimmter Informationen (Expressivität) sowie zur Emotionalisierung bei.

So wird z.B. in den den Inhalt wiedergebenden, erzählenden Textsegmenten der Rezension des Films *Die Frauen von Stepford* durch umgangssprachliche metaphorische Phraseme (*vom Chefsessel geschubst, auf die Straße gesetzt*) nicht nur eine expressive Wirkung erreicht, sondern thematisch wird das Unglück des Ehepaars in New York dem (vermeintlichen) Glück in Stepford (*jmdm. jeden Wunsch von den Augen ablesen*) gegenübergestellt:

(5.57.) *Ein Mann steht zu seiner Frau: Walter Eberhart (Matthew Broderick) kündigt seinen Job im mittleren Management eines New Yorker Fernsehsenders – weil dieser Sender seine ehrgeizige Gattin Joanna (Nicole Kidman) vom Chefsessel geschubst und auf die Straße gesetzt hat. Das Ehepaar zieht aufs Land, in die schmucke Neu-England-Kleinstadt Stepford, Connecticut. Für Joanna, die Ex-Karrierefrau, eine befremdliche Welt: Die Damen von Stepford sehen aus wie Barbie-Puppen, haben in etwa deren Wortschatz und lesen ihren Männern jeden Wunsch von den Augen ab. (In Harmonie ertränkt. Der Spiegel 28/2004, 120).*

Die Filmrezension des biographischen Films *Aviator* über den geheimnisvollen US-Milliardär Howard Hughes *Citizen Hughes* (Der Spiegel 3/2005, 126) nutzt zur thematischen Entfaltung nicht nur die Orientierungsmetaphern OBEN IST GUT und UNTEN IST SCHLECHT aus (vgl. Kap. 5.5.4., Beleg 5.24.). Der Held erlebte viele Höhenflüge, nicht nur als Flieger, Pionier der Aviatik, sondern auch weil er reich war, in die Filmindustrie investierte und Erfolg bei Frauen hatte: Die Alliteration im Vorspann bringt es deutlich zum Ausdruck: *Ein Leben für Filme, Flugzeuge und Frauen*. Schließlich kam es aber zu seinem Fall, er ist wahnsinnig geworden. Die thematische Kette *Wahnsinn* als eine abstrakte Kategorie wird zunächst durch die Metaphorik aus dem Bereich der wilden Tiere veranschaulicht, denn die psychische Krankheit ist genauso unberechenbar und gefährlich wie das Verhalten wilder Tiere (5.59.). Zunächst wird diese Problematik eingeleitet:

(5.58.) *Große Männer haben große Macken. Wen die Götter vernichten wollen, den schlagen sie mit Wahnsinn.* [1. Abs.]

(5.59.) ... *doch hinter dem Lächeln lauerte eine monströse Egomanie, und dahinter, noch tiefer, ein paranoider Wahnsinn, der Schritt um Schritt mit selbstzerstörerischer Dynamik sein Leben verschlang.* [4. Abs.]

Als „Reaktion“ auf den *Wahnsinn* kommt im darauf folgenden Absatz das Idiom *an jemandem einen Narren gefressen haben* vor, das freilich mit dem *Wahnsinn* als psychische Krankheit nur als freie Assoziation zusammenhängt:

(5.60.) *An Howard Hughes hat man sich erstaunlich lange nicht herangetraut. Doch dann kam ein junger Himmelsstürmer, der einen Narren an der Figur gefressen hatte: Leonardo DiCaprio.* [5. Abs.]

Das Idiom *einen Narren an jmdm., an etw. gefressen haben* (umg.) – „jmdn., etw. übertrieben, lächerlich gern haben, sich in jmdn., in etwas vernarrt haben“ (Duden 11, 2013: 526) – hat der Rezensent wahrscheinlich auf Grund der Assoziationskette *Wahnsinn – Narr* eingesetzt. Das Idiom drückt zum einen sehr treffend das Engagement von Leonardo di Caprio für diesen Film aus, zum anderen spielt es eine zentrale Rolle im Textverlauf: Es gewährt den Übergang von den Textsegmenten, die das Leben von Hughes schildern, zu den Textteilen, in denen der Film als Kunstwerk bewertet wird.

Mit Hilfe der Phraseme kann auch das im vorhergehenden Satz eingeführte Thema fortgeführt werden, z.B.:

(5.61.) ***Käpt'n Spatz auf großer Fahrt.***

[Vorspann] *Piratenfilme wurden in Hollywood oft verflucht: zu teuer, zu erfolglos. Doch jetzt verleiht die Action-Komödie „Fluch der Karibik“ dem Seeräuber-Genre neuen Schwung.*  
[3. Abs.] *Wann immer Seeräuberdarsteller die Leinwand enterten, ergriffen die Zuschauer die Flucht. Selbst Erfolgsregisseure wie Roman Polanski („Piraten“) oder Steven Spielberg („Hook“) erlitten Schiffbruch; [...]* (Der Spiegel 35/2003, 147, von Martin Wolf)

Die thematische Entfaltung mit Hilfe von Metaphorik und Idiomatik ist für die Mehrheit der Filmrezensionen typisch. Die abwechslungsreiche Thematik der Filme bietet den Filmrezensenten geradezu vielfältiges sprachstilistisches metaphorisches Material an. Dies kann weiters mit folgenden Beispielen belegt werden:

Im erfolgreichen deutschen Spielfilm von Thomas Jahn *Knockin' On Heaven's Door* geht es um den Tod, der zwei jungen kranken Männern bevorsteht. Die Filmrezension *So gut wie tot* (Der Spiegel 8/1997, 205, von Urs Jenny) durchzieht eine thematische Kette, die dieses Thema mit Hilfe von metaphorischen euphemistischen Idiomem (*in den Himmel kommen, letztes Stündlein*) entfaltet:

(5.62.) *Auch Lausbuben kommen manchmal in den Himmel; das Sterbenmüssen ist offenbar Strafe genug dafür, wie sie über die Stränge schlugen. Hier also geht es um zwei junge Kerle, die sich als „Abnippel-Experten“ verstehen dürfen: Jeder für sich hat soeben im Krankenhaus die Diagnose erhalten, daß sein letztes Stündlein nah bevorstehe...* [1. Abs.]

Da im Zentrum der Aufmerksamkeit die beiden Jungen stehen, werden sie verschiedenartig benannt: Zum einen in Bezug auf den nahen Tod (*die beiden Glücksritter auf Todestrip*), zum anderen wird die Kette *Lausbuben* fortgesetzt (die beiden sind so gut wie kleine Kriminelle, die *über die Stränge schlugen* (umg., „die Grenze des Üblichen und Erlaubten auf übermütige, unbekümmerte Weise überschreiten“ – Duden 11, 2013: 720f.).

Mit einem euphemistischen Idiom wird der thematische Rahmen abgeschlossen:

(5.63.) *Lausbuben sind und bleiben sie und also unwiderstehlich. Wer will schon beim Sterben der erste sein? Aber so heiteren Herzens sieht man Kinohelden nicht alle Tage zum Himmel fahren.* [letzter Absatz, Pointe]

Das Thema des Filmes muss jedoch nicht unbedingt in der Filmrezension im Zentrum stehen. Im Horror-Film *The Village* (Der Spiegel 37/2004, 142, von Lars-Olav Beier) geht es um die Angst, um *eine in Furcht erstarrte Gemeinschaft* (Foto-Untertitel). Die Filmrezension *Reich der Toten* mit dem Vorspann: *Der Regisseur M. Night Shyamalan gilt als Meister subtiler Spannung – sein neuer Film „The Village“ umkreist das Geheimnis eines Dorfs* stellt den Regisseur und Drehbuchautor Shyamalan in den Mittelpunkt, dessen Schaffensweise mit der Tätigkeit eines Schachspielers verglichen wird:

(5.64.) *... der Drehbuchautor und Regisseur wirkt wie ein Schachspieler, der auf jede gegnerische Eröffnung den richtigen Zug weiß. Aber er hat ja auch Übung. Denn mit jedem seiner Filme versucht er, Millionen von Gegnern **matt zu setzen** – seine Zuschauer.* [1. Abs.]

Der Regisseur betont, dass er gern mit den Zuschauern spielt und sie irreführt: *„Ich mag es sehr, das Publikum auf die falsche Fährte zu führen“, sagt Shyamalan.* In der Filmrezension wird noch ein Spiel (*Hütchenspiel*) genannt:

(5.65.) *Sie (die Zuschauer – J.M.) wollten erfahren, mit welchen Kniffen der Film sie getäuscht hatte – ähnlich den Opfern eines **Hütchenspielers**, die dem Täter noch einmal ganz genau auf die Finger schauen, nachdem er ihnen das Geld aus der Tasche gezogen hat. Bloß stellten die Zuschauer bei Shyamalan fest: Der Mann ist kein Betrüger; sie hatten nur zahllose versteckte Hinweise übersehen.*[11. Abs.]

Der Regisseur Shyamalan kommt öfters zu Wort und fasst seine komplizierte Situation als Filmemacher mit dem Idiom *in einer Zwickmühle stecken* („sich in einer schwierigen Lage befinden, aus der es keinen Ausgang zu geben scheint“)<sup>89</sup> zusammen:

(5.66.) „*Es kostet mich inzwischen enorme Anstrengung, meine Zuschauer noch zu überraschen, weil sie ja nun schon damit rechnen*“, meint er. „*Verzichte ich aber auf einen Schluss-Clou, sind sie enttäuscht. Vielleicht stecke ich in einer Zwickmühle.*“ [12. Abs.]

### 3. Pointierung zum Abschluss eines (Teil)Themas

Expressive Formulierungen mit Metaphern und anderen sprachlichen Bildern sowie (metaphorischen) Idiomen dienen oft dazu, die im Titel oder im Textkörper eingesetzten Ausführungen noch einmal treffend zusammenzufassen. Eine beliebte Textstrategie ist die Umrahmung des Textes: In der Pointe wird auf die Schlagzeile (variierend) eingegangen, es wird expliziert, zusammengefasst, in anderen Zusammenhängen dargestellt. Im Interview mit dem berühmten österreichischen Regisseur Michael Haneke (*Der Spiegel* 43/2009, 112–114) wird inmitten der Frage-Antwort-Sequenzen auf das als Schlagzeile verwendete Zitat von Haneke „*Jeder Film vergewaltigt*“ zurückgegriffen:

(5.67.) **Spiegel:** *Wir würden gern beruhigt nach Hause gehen.*

**Haneke:** *Ich glaube, das Drama ist nicht dazu da, dass Sie beruhigt nach Hause gehen. War es noch nie. Schon seit der griechischen Tragödie nicht. Jeder Film ist manipulativ, vergewaltigt den Zuschauer. Die Frage ist also: Wozu vergewaltige ich sie? Ich versuche ihn zur Reflexion, zur geistigen Selbständigkeit zu vergewaltigen, zum Durschauen seiner Rolle im Manipulationsspiel. Ich glaube an seine Intelligenz. Film sollte im besten Falle sein wie die Sprungchance beim Skispringen. Sie bietet ihm die Möglichkeit, abzuheben, aber springen muss er allein.* (ebd., 113).

Das negativ konnotierte Verb *vergewaltigen* kontrastiert mit positiv konnotierten Wörtern (*geistige Selbständigkeit*). Der originelle metaphorische Vergleich (Film als *Sprungchance beim Skispringen*) entfaltet und erklärt den Gedanken und bildet eine geistreiche und treffende Pointe zum Abschluss eines Teilthemas.

In der Rezension *Der unschuldige Schwindler* (*Der Spiegel* 5/2003, 147, von Urs Jenny) konzentriert der Filmkritiker seine Aufmerksamkeit auf eine reale amerikanische Schwindler-Story:

---

89 Vgl. Deutsch-tschechisches Wörterbuch der Phraseologismen und festgeprägten Wendungen. (2010). Hg. von Karel Heřman, Markéta Blažejová, Helge Goldhahn und. Kol. Praha: C.H. Beck. S. 2472f.

(5.68.) [Vorspann]: *Steven Spielberg, der Moralist, überrascht mit einer Gaunerkomödie – natürlich einer moralischen: „Catch Me If You Can“.*

[...]Und schon geht es mit Schwung hinein in die Abenteuer des Wunderknaben Frank Abagnale Jr., der als Hochstapler und Meisterschwindler in Amerikas Swinging Sixties seinen Verfolgern vom FBI Mal um Mal **ein Schnippchen schlug**. [Ende des 1. Abs.]

Im letzten Absatz wird auf Frank Abagnale wieder eingegangen:

(5.69.) *Frank Abagnale Jr. hat die Filmrechte an seinem Leben schon Ende der siebziger Jahre ohne Mitsprache oder Gewinnbeteiligung verkauft... Doch als der fertige Film Abagnale gezeigt wurde, der inzwischen als „wiedergeborener Christ“ für Law, Order und Monogamie eintritt, fand der alles erstaunlich „real“ und „perfekt“. ... Offenbar ist auch er immer noch ein Schwindler und einer, der weiß, worauf es ankommt. [letzter Abs.]*

Die kontextuelle Anpassung der Metaphern und anderer Tropen und Stilfiguren sowie der Idiome ist eine ihrer wichtigsten Funktionen, sowohl für die inhaltlich-thematische als auch struktur-grammatische Gestaltung des Textes.

### 5.6.3. Kohärenzherstellung durch Metaphorik und Idiomatik in ausgewählten Filmrezensionen

Wie oben mehrmals festgestellt und durch Beispiele belegt wurde, tragen Metaphern und Idiome als Bestandteile der semantischen Felder oder „Frames“ auf der Inhaltsebene zur Textkohärenz bei. Semantische Felder oder „Frames“ als Wissensrahmen erlauben in Texten, kohärente Begriffs- und Assoziationsnetze zu aktivieren. Es handelt sich dabei um Mittel der emotionalen und argumentativen Lesersteuerung, mit denen sozial eingespielte Stereotype und Konzeptualisierungen aufgerufen und im Sinne der Textintention verknüpft werden können. Im Text finden wir sie z.B. als einzelsprachtypische und kulturell verankerte idiomatische Wortbildungskonstruktionen und Phraseologismen, die zum eingespielten Wissensbestand einer Sprachgemeinschaft gehören (vgl. Holly 2007: 398).

Durch diese spezifische Verknüpfung im Text sind die sprachstilistischen Konfigurationen (Metapher, Phraseme und Idiome) im Stande, die textuelle Kohärenz (den textbildenden Zusammenhang von Sätzen, der alle Arten satzübergreifender grammatischer und semantischer Beziehungen umfasst) zu gewährleisten.

Metaphern und Idiome beteiligen sich an der Rekkurenz (Wiederaufnahme) im Text sowohl explizit, wenn sich zwei Ausdrücke auf denselben Referenten beziehen, als auch implizit.

Die Phraseme als Bestandteile der Isotopieketten, die auf der semantischen Äquivalenz zwischen bestimmten textuellen Lexemen (Synonyme, Antonyme, Hy-



peronyme, Paraphrasen) basieren, nützen die phraseologische sowie die literale Bedeutung der ganzen Wortverbindung, bzw. einer ihrer Konstituente in der phraseologischen Modifikationen (PM) aus. Dabei kommt der Bildhaftigkeit der Phraseme eine besondere Rolle zu: Ein Bild kann in Bestandteile zerlegt werden:

„Auf diese Weise erfahren die PM-Konstituenten eine totale oder partielle, implizite oder explizite Rekurrenz im Verlauf des Textes, wodurch das ursprüngliche phraseologische Bild ausgebaut wird.“ (Ptashnyk 2009: 203).

Die Kohärenzherstellung kann sich im Rahmen eines Absatzes abspielen, z.B. in semantischen Isotopieketten, welche hauptsächlich auf dem phraseologischen Bild beruhen. Die Kohärenz kann sich auch innerhalb mehrerer Absätze entfalten.

Durch Metaphern und Phraseme einschließlich ihrer Variationen und Modifikationen wird auch die Kohärenz im gesamten Text hergestellt: Sie übernehmen die Funktion des Leitfadens, eines *roten Fadens*. Die Position wird bereits in der Überschrift eingenommen und im Verlauf des Textes entfaltet, z.B. ein Sprachspiel breitet sich über den ganzen Text aus, wie in der Rezension zum Film der Coen-Brüder *The Big Lebowski: Am Anfang war ein Teppich*: Das Lexem wird in der thematischen Hinsicht sowie auf der Textoberfläche zum Leitfaden der ganzen Rezension.

Die Filmrezensionen arbeiten reichlich mit verschiedenen Assoziationen, die in Verbindung mit Metaphern und Idiomen stehen. So kommt in der Filmrezension *Drei Nesthocker auf Erlösungstrip* (Der Spiegel 1/2008, 131, von Wolfgang Höbel) (s. Anhang XIX) gleich im ersten Absatz nach dem Vorspann, in dem der Film *Darjeeling Limited* vorgestellt wird, das Idiom *etw. ist nicht jedermanns Tasse Tee* – „etw. ist nicht jedermanns Geschmack“ als bewertende Handlungsfolge vor, denn mit der indischen Region Darjeeling wird vor allem eine erlesene Teesorte assoziiert:

(5.70.) *Der Regisseur Wes Anderson schickt in „Darjeeling Limited“ drei Brüder auf eine Indienreise, die bunt, traurig und magisch ist wie ein schöner Traum.* [Vorspann]

*Dieser Film ist nicht jedermanns Tasse Tee, das lässt schon der Titel ahnen.* [1. Abs.]

(Der Spiegel 1/2008, 131, von Wolfgang Höbel)

Im folgenden Beispieltext (Essayistisch gestaltete Rezension zum Film von Robert Altman mit dem Thema *Mode „Prêt-à-porter“* mit zwei Dutzend Weltstars und Stardesignern wie Marcello Mastroianni, Sophie Loren, Kim Basinger, Julia Roberts, Tim Robbins, Cher, Modedesigner Karl Lagerfeld, Valentino, Cerruti u.a.) bringt es die Überschrift *„Mode ist Krieg“* (Der Spiegel 13/1995, 220–222, von Hans-Christoph Blumenberg) direkt zum Ausdruck (vgl. auch Kap. 5.5.2.).

In diesem Film-Text sind mehrere Kohärenzketten zu finden, die Aufmerksamkeit wird jedoch der metaphorischen Kohärenzlinie „Mode ist Krieg“ gewidmet, die sich zunächst auf eine der zahlreichen Filmfiguren bezieht: z.B. die Modereporterin Kitty Potter:

(5.71.) *Kitty Potter, Reporterin von FAD TV, Veteranin vieler Fashion-Feldzüge, [...] weiß: „Mode ist Krieg“. Mit vereistem Lächeln ist sie an vorderster Front tätig, nämlich „backstage“. Kitty sucht den Nahkampf. Sie ist eine der wahren Heldinnen des Films. „Prêt-à-porter“ handelt nicht von der Macht der Mode, sondern von der Macht der Medien. (S. 221)*

(5.72.) *Nur Kitty Potter, die unermüdliche Frontberichterstatteerin, versteht die Welt nicht mehr. (S. 222)*

Doch nicht nur Kitty, sondern auch andere Figuren des Films geraten in den Krieg/Kampf:

So der geheimnisvolle italienische Schneider (gespielt von Marcello Mastroianni), der einst nach Moskau auswanderte und der jetzt nach Paris kommt, um seine einstige Liebe (dargestellt von Sophie Loren) wieder zu treffen:

(5.73.) *Dort gerät er mitten in den Modekrieg. Der tobt auf engstem Raum. Drei harte Damen von den führenden Magazinen ... streiten um die Dienste eines irischen Starfotografen. Der mit allen Mitteln Umworbene nutzt die Lage weidlich aus, lichtet die Kombattantinnen in allerlei kompromittierenden Situationen ab. Und steht am Ende doch als Verlierer da: Gegen die eisernen Ladys (!) ...ist kein Macho-Kraut gewachsen. (S. 122)*

Zum anderen betrifft die bewertende Kriegsmetaphorik auch das Filmschaffen von Robert Altman, der vor allem als Regisseur des Films *M.A.S.H.* weltberühmt wurde und der

(5.74.) *[...] ein Vierteljahrhundert nach M.A.S.H. wieder einen Kriegsfilm gedreht [hat]. Aber da das Schlachtfeld sich nicht in Korea befindet, sondern nur in „Gay Parree“, wird dem Betrachter keine böse Satire gereicht, sondern eine luftige Farce. Gekämpft wird mit den leichten Waffen des Boulevards. [...] In das tückische Minenfeld der Moden schickt er 31 Haupt- und unzählige Nebenfiguren. Wenn Altman ruft, dann kommen sie alle: von Anouk Aimée bis Tim Robbins, von Lauren Bacall bis Tracy Ullman, von Kim Basinger bis Jean Rochefort, von Julia Roberts bis Rupert Everett. (S. 222)*

In dem ganzen Filmessay-Text schwingt auch eine andere Metaphern-Kette mit, die sich darauf bezieht, dass auch die Beziehungen zwischen den Geschlechtern, LIEBE bzw. SEX einen KAMPF/KRIEG darstellen:

(5.75.) *In den Zimmerfluchten des Grand Hotels kommt es zu intrigenreichen Liebeshändeln, kühl kalkulierten erotischen Scharmützeln, ständig wechselnden Koalitionen.* (S. 122)

## 5.7. Phraseologische Variationen, Modifikationen und Sprachspiele in Textbeispielen

Die Phraseme unterliegen in der Alltagsrede, in publizistischen und literarisch-künstlerischen Texten zahlreichen Abwandlungen, die in der phraseologischen Fachliteratur als Variationen und Modifikationen bezeichnet und ziemlich genau definiert und beschrieben werden.<sup>90</sup>

Die Variabilitätsmöglichkeiten hängen mit der relativen Festigkeit der Phraseme zusammen. Der größte Teil der phraseologischen Einheiten ist nicht völlig fest und demotiviert, sondern mehr oder weniger motiviert und steht so Veränderungen offen. Die Abwandlungen lassen sich bei den teilweise motivierten metaphorischen und metonymischen Idiomen, Sprichwörtern und Zitaten und geflügelten Worten erwarten. Die Phraseologieforscher sind sich insoweit einig, worin der Unterschied zwischen den phraseologischen Variationen und den Modifikationen besteht: Die Variationen sind überwiegend im Wörterbuch gespeichert, und zwar als topologische Umstellungen (*jmdm. blau und grün/grün und blau schlagen*), morphemische Unterschiede (*es ist gehüpft/gehüpft wie gesprungen*), grammatische sowie lexikalische Varianten (*jmdm. ein Loch/Löcher in den Bauch reden/fragen*). Es gibt auch Möglichkeiten der Erweiterungen, z.B. *da lacht einem das Herz (im Leibe)* sowie Kürzungen, z.B. *auf (glühenden) Kohlen sitzen* (vgl. Roos 2001: 206; Ptashnyk 2009: 62ff.). Diese Variationen werden in gängigen Wörterbüchern gespeichert.

Die Modifikation des Phrasems stellt demgegenüber oft etwas wohl Überlegtes und Intendiertes dar, eine Art Sprach- oder Wortspiel, wozu besonders die sprachlich Kreativen (Journalisten, Schriftsteller) neigen. Eine bahnbrechende Arbeit zur Unterscheidung und Definierung der Variationen und Modifikationen wurde von I. Barz (1992) geleistet:

„Von der Variante unterscheidet sich die Modifikation durch ihre Okkasionalität sowie dadurch, daß sie der Sprachproduzent von einem gespeicherten Phraseolexem ableitet und ihrer Bildung einen spezifischen Effekt intendiert.“ (Barz 1992: 35)

Dennoch ist die Modifizierbarkeit der Phraseologismen auch im Sprachsystem verankert und beruht ebenso auf den konstitutiven Eigenschaften der Polylexikalität und Stabilität sowie auf den fakultativen Charakteristika wie Idiomatizität, Bildhaftigkeit und semantische Teilbarkeit. Die Polylexikalität und Stabilität bil-

90 Vgl. z.B. W. Fleischer (1997); H. Burger (2007).

den die Grundlage für potenzielle Veränderung im Komponentenbestand und in der Struktur der phraseologischen Einheit (Substitution und Expansion), während die Idiomatizität und semantische Teilbarkeit als Voraussetzungen für die Ambiguierung der Bedeutung gelten und die Bildhaftigkeit den Ausbau des phraseologischen Bildes gewährt (vgl. Ptashnyk 2009: 239).

Nach S. Ptashnyk (ebd.: 240f.) kann eine grundlegende Typologie der phraseologischen Modifikationen aufgestellt werden<sup>91</sup>:

1) strukturelle Modifikationen, die auf der Veränderung der lexikalischen und syntaktischen Struktur beruhen. Dazu gehören die am häufigsten vorkommenden Modifikationsmodelle der Substitution (Ersetzung einer lexikalischen Komponente), z.B. *eine Frau, der nichts Männliches fremd ist*, wie die Schauspielerin Sophie Morceau charakterisiert wurde (vgl. Kap. 1.3.1. ), und Expansion bzw. auch Reduktion (Erweiterung durch eine lexikalische Komponente oder Ellipse), des Weiteren die Koordinierung und Kontamination.

Im Beleg (5.73.), wo einer der Filmhelden im Krieg der Geschlechter *am Ende doch als Verlierer da[steht]*, wird seine Position mit dem folgenden Kommentar versehen: *Gegen die eisernen Ladys [...] ist kein Macho-Kraut gewachsen.*

Das Idiom *gegen jmdn., etw. ist kein Kraut gewachsen* – „gegen jmdn., etw. kommt man nicht an, gibt es kein Mittel“ (Duden 11, 2013: 434) bezieht sich auf die Naturwelt (Heilkräuter) – und wird hier modifizierend erweitert durch das Modewort *Macho* mit sexuellem Unterton.

2) kontextuelle Modifikationen, deren Okkasionalität sich in einer spezifischen kontextuellen Einbettung der Phraseologismen äußert. Sie basieren auf der Ambiguierung der phraseologischen und literalen (wörtlichen) Lesart von Phrasemen und ihren Komponenten. Dabei lassen sich noch weitere Modifikationsmechanismen unterscheiden: Realisierung der phraseologischen Bedeutung mit nachfolgender Aktualisierung der freien Bedeutung, Realisierung der freien Bedeutung mit Anspielung auf die phraseologische Bedeutung, gleichzeitige Realisierung der phraseologischen und freien Bedeutung.

Der Kontext spielt jedoch immer eine Rolle, auch bei der Expansion oder Substitution:

(5.76.) *Vielmehr werden Geheimnisse aufgedeckt, die hier lange unter die kostbaren Teppiche gekehrt wurden, die tragischen Verstrickungen, die einige Figuren aneinander fesseln. (Butler im Blick. Der Spiegel 24/2002, 216).*

*etwas unter den Teppich kehren* (umg.) – „etwas vertuschen, unterdrücken“ (DUDEN 11, 2013: 745)

---

91 Die Studie zu phraseologischen Modifikationen von S. Ptashnyk (2009) beschäftigt sich detailliert mit zahlreichen Typen von phraseologischen Modifikationen aus struktureller und semantischer Sicht und mit ihren Funktionen in Preetexten. In der vorliegenden Arbeit wurde auf eine solche minutiöse Unterscheidung in den untersuchten Filmrezensionen verzichtet.

Die Erweiterung mit dem Adjektiv „kostbar“ und die Pluralform deuten an, dass es sich im Film um reiche Leute handelt (vgl. auch Kap. 5.3.).

(5.77.) In „Basic Instinct“ waren es die Schreckensvisionen der bloßen Promiskuität. Während man oben, auf dem Bett, fröhlich rammelt, hat frau unten, unterm Bett, die Hand schon am Mordstillet. Jedermann im Aids-Zeitalter versteht **den Wink mit dem Eispickel**. (**Gewalt am Mann**. „Enthüllung“. Spielfilm von Barry Levinson. USA 1994, Der Spiegel 1/1995, 134, von Hellmuth Karasek)

Die Modifikation des Idioms *ein Wink mit dem Zaunpfahl* – „ein indirekter, aber sehr deutlicher Hinweis“ (DUDEN 11, 2013: 869) durch Substitution ergibt sich aus dem Inhalt des Filmes *Basic Instinct*, wo die Mörderin mit dem Eispickel die Morde verübte. Die angeführten Beispiele dienen als Beweis der Kreativität der Filmrezensenten.

Der kreative sprachspielerische Umgang mit Idiomen ergibt sich nicht nur aus der Verletzung ihrer (relativen) Stabilität, sondern vor allem aus ihrer Polylexikalität und Idiomatizität (Figuriertheit), wie es G. Gréciano (1987: 196f.) betont: „Die Polylexikalität ist ein Appell an die Fragmentierung, die Fixiertheit an die Variabilität, die Figuriertheit an die Literalisierung.“

Die Mechanismen, die zur Beeinträchtigung der Stabilität führen, werden als Arten der Modifikation charakterisiert: die Substitution (Ersetzung) und die Expansion (Erweiterung). Die Elimination und Koordination ergeben die Stilfigur Zeugma: *Ich hatte gehofft, solchen Gesichtern nicht mehr zu begegnen, als ich mit der Uniform auch den Beruf an den Nagel hängte*. (vgl. ebd.: 197). (vgl. auch Beleg 5.37.: *es wird ... an ihren Schlafsäcken – und ihren Nerven – gezerrt*).

Die Fragmentierung des Idioms, in dem die wichtigste bedeutungstragende Komponente zunächst isoliert wird, um danach erweitert zu werden, kann durch folgendes Beispiel belegt werden:

(5.78.) Überall dort, wo Menschen in einer aussichtslosen, unglücklichen, demütigen Situation sind, werden sie jeden Strohalm, den man ihnen hinhält, ergreifen. (Interview mit dem Regisseur Michael Heneke, Der Spiegel 43/2009, 113)  
*nach dem rettenden Strohalm greifen* - „die letzte Rettungsmöglichkeit wahrnehmen“ (DUDEN 11, 2013: 702)

Die Filmrezensionen gelten als eine ergiebige Fundgrube für den sprachspielerischen Umgang mit Phrasemen: Sowohl die Substitution als auch die Expansion sind hier oft zu finden, z.B.:

(5.79.) Die strahlenden Sieger und Gutmenschen ... wurden zu Psychopathen und Fetischsten, die auf Grund ihres Bürgerwehrtums immer mit einem **Latexhosenbein** im Faschismus stehen. (**Über dem Gesetz.**, Der Spiegel 10/2009, 149, von Andreas Borcholte)

Die Erweiterung des Idioms *mit einem Bein in etwas stehen* (umg.) „etwas fast oder sehr wahrscheinlich erreicht haben“ (Duden 11, 2013: 101) geschieht hier auf Grund der Beschreibung der Filmhelden in Latexbekleidung.

(5.80.) *Das ist die Zeit, die John Mayburys Film unter die leicht rosa Lupe nimmt. (Im Tintenfass der Liebe, Der Spiegel 30/2009, 131, von Elke Schmitter)*

Die Expansion des Phrasems *etwas unter die Lupe nehmen* – (umg.) „jmdn./etwas (scharf) kontrollieren, beobachten“ (Duden 11, 2013: 484) wird hier in Bezug auf die Zeit des Zweiten Weltkrieges in Großbritannien benutzt, die nach der Meinung der Rezensentin im Film verschönert, positiver, optimistischer dargestellt wird.

Die Anpassung an den Kontext führt manchmal zur Sprachökonomie. Die Phraseme werden reduziert:

(5.81.) *Für die Staatsmacht war der Tote (Jacques Mesrine, Frankreichs Staatsfeind Nummer eins – J.M.) eine Trophäe, für das Volk, vor allem für die Zukurzgekommenen der Gesellschaft, bekam er die Aura eines Märtyrers. Mesrine ging in die französische Kriminalgeschichte ein als eine Art moderner Robin Hood, obwohl er nie etwas von seinen Beutezügen an die Armen verteilt hatte. (Entsicherte Handgranate. Der Spiegel 17/2009, 151)*

Das Idiom *zu kurz kommen* – „zu wenig berücksichtigt werden, benachteiligt werden“ (Duden 11, 2013: 446) wurde hier zu einem Kompositum reduziert.

Denselben Prozess der Reduktion hat auch das Phrasem *sich in der Nase bohren* durchgemacht, das als Metapher für „Langeweile“ zur Bewertung des Filmes eingesetzt wurde:

(5.82.) *...ein auf 90 Minuten ausgedehntes Nasebohren. (Unpretty Woman, SPIEGEL ONLINE 30.April 2009, von Daniel Haas)*

Der Verstoß gegen die Idiomatizität/Figuriertheit ergibt sich aus den kontextuellen Assoziationen. Es wird in der einschlägigen Fachliteratur als Demotivation oder Remotivation bezeichnet.<sup>92</sup> Die Remotivierung des Idioms besteht in der wörtlichen Auslegung der Bedeutung (Literalisierung), z.B.: *Fotos aus Frau Borscheins großer Zeit, als sie noch als Soubrette am Stadttheater Chemnitz war und ihr die Welt zu Füßen lag, wenn sie die Adele sang*“ (die Welt lag wortwörtlich Frau B. zu

---

92 G. Gréciano (1991) versucht in ihrer pragmatischen Studie an einem Theaterkorpus zu beweisen, dass die Demotivierung der Phraseme lexikalisch, während die Remotivierung (Wiederbelebung wörtlicher Reminiszenzen) pragmatisch bzw. textsortenspezifisch ist. Vgl. auch G. Gréciano (1994), wo sich die Autorin mit dem Stilwert der Phraseme und ihrer Wirkung befasst.

Füßen, da sie auf der über den Zuschauerraum erhöhten Bühne stand). Wie G. Gréciano (1987: 199) ins Feld führt:

„Durch die bewußte Wahl der idiomatisierten Form bekennen sich die Autoren zur Überlagerung der beiden Partituren, was die Verwunderung auslöst. Das bewirkte Lächeln ist der Simulierung einer Kohärenz zwischen zwei semantisch getrennten Ebenen zu verdanken. Die Überraschung geht auf die kontextuelle Aneinanderreihung heterogener Elemente zurück. Die Komik entsteht durch die Nichtbeachtung von deren Unvereinbarkeit. Kreativität besteht hier im Versuch der Verwandlung von Inkompatibilität in nicht kontradiktorische Komplementarität. [...] Unterhaltung, Humor, Ironie, Kritik, Parodie und Satire kommen von der Erkenntnis der Nichtangepaßtheit der intendierten Bedeutung an die Situation.“

Die Originalität liegt im spielerisch-kreativen Umgang mit Bedeutungen, wobei inhaltliche und formale Assoziationen eine große Rolle spielen.

Wie auch S. Ptashnyk (2009: 176ff.) in ihrer Studie belegt, ist das funktionale Potenzial der phraseologischen Modifikationen sehr vielseitig und kann aus drei Perspektiven fokussiert werden: der der Pragmatik (für welche kommunikativen Handlungsziele werden phraseologische Modifikationen eingesetzt? Welchen Einfluss üben sie auf Denken, Handeln und Fühlen des Rezipienten aus, sind sie provozierend, unterhaltend, Interesse weckend?), der Stilistik (Art und Weise der Gestaltung einer konkreten Filmrezension hinsichtlich der Abweichungen und Kontrastierungen, Expressivität und Emotionalität, der individuellen und innovativen Kreativität und Originalität des Individualstils und der Einstellungen des Autors in Bewertungen und Beurteilungen und Wirkung auf den Rezipienten) und der Textlinguistik (inhaltlich-thematische wie auch formal-grammatische Gestaltung der Filmrezension anhand von Herstellung grammatischer und thematisch-semantischer Zusammenhänge zwischen den Textpassagen).

Diese Ebenen, wie schon erwähnt wurde, überschneiden sich in vielerlei Hinsicht, besonders zwischen der textstilistischen und der pragmatischen Ebene existieren viele Berührungspunkte, die mit der Textwirkung im Zusammenhang stehen.<sup>93</sup> Einzelne textstrukturierende, stilistische und pragmatische Effekte greifen stark ineinander und bedingen sich gleichzeitig.

Die textkonstituierende Funktion der phraseologischen Modifikationen hängt mit ihrer Positionierung im Text zusammen. Es gibt bestimmte typische Positionen des argumentativen Rahmens: Anfang, Schluss (eines Teilthemas oder Ar-

---

93 Kessel/Reimann (2005: 199) zählen die Textstilistik und die Textpragmatik – neben der Textsemantik und der Textgrammatik – zu den „Säulen der Textlinguistik“. Seit der kommunikativ-pragmatischen Wende interessiert sich die zunächst textgrammatisch und –semantisch orientierte Textlinguistik auch für das Handeln in und mit Texten, also für die pragmatischen Aspekte, wobei den Textfunktionen und Textsorten eine besondere Aufmerksamkeit geschenkt wird.

guments). Phraseologische Modifikationen kommen ähnlich wie Metaphern und Phraseme häufig in der Überschrift, am Textanfang und im Textabschluss vor.

Von der Positionierung leiten sich verschiedene thematisch-inhaltliche Schwerpunkte ab: Einführung und Fortführung des Themas, Themenwechsel, Koordinierung der Argumentation, Bildung des argumentativen Rahmens und gedankliche Pointierung zum Abschluss, wie in der folgenden Filmrezension:

(5.83.) *Auf dem Kriegspfad*. „Der Club der Teufelinnen“. Spielfilm von Hugh Wilson. USA 1996. (Der Spiegel 50/1996, 228, von Susanne Weingarten):

*Am Ende sind ihre Verflossenen in der Tat am Ende: das Geld konfisziert, die Libido kaltgestellt.*

*Wer zuletzt lacht, lacht eben doch am besten – und am lautesten.*

Das durch die schlagfertige Erweiterung modifizierte Sprichwort dient als geeignetes Stilmittel zum Abschluss einer Rezension zum Film, wo das Hauptthema die Rache der von ihren Ehemännern verlassenen Frauen ist.

Bei phraseologischen Modifikationen sind besonders textstilistische und pragmatische Funktionen hervorzuheben. Beide beruhen auf der Konstellation Textproduzent – Textrezipient. Die Filmkritiker bemühen sich darum, Aufmerksamkeit der Leser in eine bestimmte Richtung zu steuern, die Leser durch überraschende, unerwartete und zugleich witzige, treffende Formulierungen mit hoher Expressivität zu beeinflussen.

In der Filmrezensionen zu Lars von Triers Film *Antichrist* (*Blüten des Wahnsinns*, Der Spiegel 37/2009, 151, von Urs Jenny) begegnet man zahlreichen phraseologischen Modifikationen und Sprachspielen, die expressiv und emotional wirken, da auch das Thema des Filmes (Tod eines Kindes und die darauf folgende Ehekrise) ein hohes emotionales Engagement erfordert, was in dem komplizierten Sprachspiel (Beleg 5.85.) seinen Höhepunkt erreicht:

(5.84.) *Lars von Trier aber hält sich nicht mit Diskursen auf, er zielt auf Lebendige, er schneidet sich, wenn er Blut sehen will, auch in eigenes Fleisch.*

*sich ins eigene Fleisch schneiden* – „sich selbst schaden“ (DUDEN 11, 2013: 225)

(5.85.) *Durch ihre* (Schauspieler Charlotte Gainsbourg und Willem Dafoe – J.M.) *Schönungslosigkeit ist „Antichrist“ ein Film geworden, der unter die Haut geht, in den Magen und an die Nieren – um von Herzklopfen nicht zu reden.* (ebd.)

Aus stilistischer Sicht kann besonders betont werden, dass Phraseme modifiziert werden, damit man besondere kommunikative Effekte (Humor, Satire, Komik, Ironie) erreicht. Der spezifische intendierte Effekt ergibt sich aus dem Kontrast zwischen der assoziierten (unveränderten) phraseologischen Bedeutung und der jeweiligen Aktualisierung im Kontext. Es kann jedoch passieren, dass



der kommunikative Effekt ausbleibt, da der Rezipient die Intention auf Grund der allzu verschlüsselten Modifikation des Phrasems nicht versteht. Das andere Extrem besteht darin, dass zwei sprachliche Bilder ohne beabsichtigte Wirkung kontaminiert werden, z.B.:

(5.86.) ... *aber insgeheim ist dieser Tag ein besonderer, ein Offenbarungstag, einer, an dem **das Lotto des Lebens neu gemischt wird**, auch wenn das bekanntlich die Siegeschance nicht erhöht.* (*Quick Stop*. „Clerks – Die Ladenhüter“. Spielfilm von Kevin Smith. USA 1994, Der Spiegel 11/1995, 235, von Urs Jenny)

Die Kontamination besteht hier in der Vermischung des Lotto- und Kartenspiels. Kann es sich aber auch um die Bewegung der Lottotrommel handeln, wo die Lose gemischt werden? Auch bei der Interpretation von Modifikationen müssen einige Fragen offen bleiben.