

Malá, Jiřina

Textaufbau der Filmrezensionen: Makrostruktur der Texte

In: Malá, Jiřina. *Texte über Filme : Stilanalysen anhand von Filmrezensionen und filmbezogenen Texten*. Erste Ausgabe Brno: Filozofická fakulta, Masarykova univerzita, 2016, pp. 84-113

ISBN 978-80-210-8353-0

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/137071>

Access Date: 28. 11. 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.

4. TEXTAUFBAU DER FILMREZENSIONEN: MAKROSTRUKTUR DER TEXTE

4.1. Einführende Bemerkungen

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4.2. Überschriften (Titel, Schlagzeilen)

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

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

1. Verbalisierung des Themas/der Themen:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Die Filmhelden werden in der Überschrift durch bewertende Adjektive charakterisiert:

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

oder metaphorisch bezeichnet:

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

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

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

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

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

Es kommt auch zu Kombinationen von Filmhelden und ihren DarstellerInnen:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4.3. Vorspann: Informationen über Filmgenre, Regisseur, Darsteller

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

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

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

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

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

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

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

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

Auch ohne [Doppelpunkt]:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4.4. Textkörper/Fließtext

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4.4.2. Einstieg

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4. Textaufbau der Filmrezensionen: Makrostruktur der Texte

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

6. „Untypischer“ Einstieg

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

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

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

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

4.4.3. Textsegmente

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Das kohärenzstiftende Wort dieser Filmrezension ist *Menschenwürde*:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Die beschriebene Verwandlung wird im darauf folgenden Absatz erklärt:

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

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

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

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

4.4.4. Zitate und Anspielungen

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Oder auf Dostojewskis Roman „Schuld und Sühne“:

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

Es wird aus Goethes „Faust“ modifizierend zitiert:

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

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

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

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

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

4. Textaufbau der Filmrezensionen: Makrostruktur der Texte

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

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

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

4.4.5. Textabschluss/ Pointierung

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

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

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

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

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

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

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

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

Die eher negativen Beurteilungen nutzen sehr oft Ironie:

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

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

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

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

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

4. Textaufbau der Filmrezensionen: Makrostruktur der Texte

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4. Textaufbau der Filmrezensionen: Makrostruktur der Texte

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

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