

Malá, Jiřina

Film und seine Reflexion in der gegenwärtigen Medienlandschaft

In: Malá, Jiřina. *Texte über Filme : Stilanalysen anhand von Filmrezensionen und filmbezogenen Texten*. Erste Ausgabe Brno: Filozofická fakulta, Masarykova univerzita, 2016, pp. 22-48

ISBN 978-80-210-8353-0

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/137069>

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.

2. FILM UND SEINE REFLEXION IN DER GEGENWÄRTIGEN MEDIENLANDSCHAFT

2.1. Film als Medium

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2.1.2. Zur Problematik der Filmgenres und ihrer Widerspiegelung in Filmrezensionen

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

17 Vgl. Martin Ciel 2004: 91ff.

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

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

2. Film und seine Reflexion in der gegenwärtigen Medienlandschaft

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

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

2.1.3. Schreiben über Filme: Schreiben über Kunst?

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2. Film und seine Reflexion in der gegenwärtigen Medienlandschaft

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2.2. Filmkritik in der journalistischen Praxis

2.2.1. Zu Traditionen und Prinzipien der Kunstkritik

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2.2.2. Grundbegriffe und Bausteine der Kunst- und Filmkritik

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

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

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

2. Film und seine Reflexion in der gegenwärtigen Medienlandschaft

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

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

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

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

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

2.3. Exemplarische Textanalysen

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Verschwörer im Dienst der Kunst

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

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

Mysteriöse Rituale

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

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

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

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

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

Die Kunst der Reduktion

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

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

Susanne Ostwald

Kinos Arthouse Piccadilly, Riffraff in Zürich.

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

Analyse:²⁸

Makrostruktur (kommunikative Funktion, Handlung, Textaufbau):

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Sprachliche Mittel:

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

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

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

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

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

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

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

Zusammenfassung:

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

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

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

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

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

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

2.4. Filmrezensionen in Online-Medien

2.4.1. Online-Medien

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2. Film und seine Reflexion in der gegenwärtigen Medienlandschaft

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2. Film und seine Reflexion in der gegenwärtigen Medienlandschaft

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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